
Entretiens

Chantal Thomas, *La chance d'une improvisation*

Henri Yéru, *Un équivalent graphique à la Loi*

Hubert Aquin

Robert Richard, *La bouche du pendu*

Gilles Dupuis, *Aquin cruciverbiste*

Quelques fleurs pour Aquin (florilège)

Fulvio Caccia, *L'éclectique et l'exotique*

Wladimir Kryszinski, *Les fractalités du manque*

Julia Kristeva, *Les métamorphoses du Ritz*

J. E., *Point d'ancrage*

Hélène Soutil, *Considération 3*

Jean-Paul Vecchioli, *Et les tramways...*

Luc L'Archer, *Carnet*

Olivier Renault, *San Pietro in Isola*



SOMMAIRE

Entretiens

- 3 Chantal Thomas, *La chance d'une improvisation*
23 Henri Yéru, *Un équivalent graphique à la Loi*
-

Hubert Aquin

- 37 Présentation du dossier
41 Robert Richard, *La bouche du pendu*
55 Gilles Dupuis, *Aquin cruciverbiste*
66 *Quelques fleurs pour Aquin* (florilège)
80 Fulvio Caccia, *L'éclectique et l'exotique*
92 Wladimir Krysinski, *Les fractalités du manque*
101 Bibliographie
-

- 103 Julia Kristeva, *Les métamorphoses du Ritz*
120 J. E., *Point d'ancrage*
122 Hélène Soutil, *Considération 3*
125 Jean-Paul Vecchioli, *Et les tramways...*
131 Luc L'Archer, *Carnet*
138 Olivier Renault, *San Pietro in Isola*

AQUIN CRUCIVERBISTE

Comment devient-on ce qu'on est ?

Nietzsche

Dans son premier numéro, *Le Trait* a publié un texte dans lequel je parlais à brûle-pourpoint d'Hubert Aquin, comme d'un auteur déjà connu du public français, ou tout au moins qui devrait l'être, à l'instar de Pasolini avec lequel je l'acoquinais : deux larrons flanquant de part et d'autre un Christ devenu introuvable...

L'aventure continue. Non que j'aie l'intention, en récidivant, de trancher qui des deux serait le bon ou le mauvais larron. En ce qui me concerne ils étaient tous deux, larrons marrons, de fieffés coquins. Ceci dit, on s'en doute, sur un ton sympathique. Seulement, on m'a fait savoir que le « faquin » québécois n'est pas aussi connu que son homonyme italien (je ne parle plus du « corsaire enragé ») et qu'il vaut donc la peine de présenter l'autre Aquin au lecteur français.

Je m'exécuterai, par le biais du style.

§

Au Québec, Hubert Aquin est surtout connu comme romancier. Il y est même devenu une sorte de gloire nationale « en négatif » : il est celui qui aurait définitivement sorti notre roman provincial de la *grande noirceur* duplessienne¹, pour le mettre enfin sur la mappemonde,

1. On a appelé « la grande noirceur » l'époque de l'après-guerre au Québec qui coïncide avec le second mandat (1944-1959) de Maurice Duplessis (surnommé « le Chef ») comme Premier ministre de la province à la tête de son parti, l'Union Nationale. Le « règne » ultra-conservateur, pro-catholique et anticommuniste de Duplessis avait freiné l'entrée du Québec dans la modernité.

tout en s'ensevelissant lui-même dans les plis d'une autre noirceur qui n'en finissait plus [sic] de s'insinuer en lui. (Et si cette phrase est à l'image de celui dont je parle, vous cueillez en passant deux de ses figures de prédilection : la pléthore et l'oxymore ; mieux, la redondance dans l'antinomie.)

En mettant Aquin en position christique — position qu'il a lui-même adoptée à diverses reprises (j'y reviendrai) — je retrouve nos deux larrons qui figurent à leur tour la réception contemporaine de son œuvre. À ma gauche, le bon serviteur qui voyait en lui l'avènement d'un nouveau messie : Notre romancier qui êtes aux nues ! À ma droite, le mauvais sujet qui persiste à n'y percevoir que le symptôme d'une habile mais puérile supercherie. Il faut le dire : Aquin est bel et bien crucifié au Québec, à la croisée des discours qui ont cherché à l'épingler, inspirés qu'ils étaient par un curieux souci d'entomologie collective. Or mon souci n'est pas de le dépingler, ni d'ajouter une nouvelle épine à sa couronne. Comme Thomas, l'incrédule, je veux mettre le doigt dans la plaie et tâter un peu de cette plaie à vif, celle qui fait du crucifié un martyr au sens étymologique de la parole : le témoin privilégié d'une magnifique débandade...

§

Quand on parle du style d'un auteur, on a recours à toutes sortes de métaphores pour le désigner, tant il est vrai que le style demeure la composante la moins palpable, la plus fuyante de l'écriture. Et quand on repère un moment-clé, une étape cruciale par où l'auteur aurait passé au style — l'écrivain ayant trouvé les tournures, la torsade qui le fait naître comme auteur à même l'écriture — les métaphores utilisées sont le plus souvent minérales. On parle de cristallisation (comme Stendhal discourant de l'amour) ou de l'importance de se forger un style. Pasolini, lui, avait une belle image pour caractériser le passage au style, une image inusitée qui, abstraction faite de sa beauté poétique appartenant à tout un chacun, convient particulièrement aussi bien à Aquin qu'à lui-même.

Pasolini parlait d'une parole coagulée en style.

Que le style soit l'effet d'une coagulation et non d'une minéralisation porte à conséquence. C'est suggérer, quand bien même sur le mode rhétorique, que le style ou la parole signée a maille à lier avec la chair. Si, au commencement, le verbe s'était fait chair, on peut avancer que par la suite la chair s'est transmuée en style (quand l'opération réussissait !). Question de transsubstantiation : goûtez ce style, ceci est mon sang. Or ce sang n'est plus vif. Ou plutôt s'il a séché, comme l'encre jadis, c'est pour préserver ce qui restait de vie dans les mots. Le style est tout à la fois cautérisation de la plaie dans la chair et cicatrisation du corps

dans le tissu social. En langage courant on appelle ça « laisser sa marque ». Pour qu'il y ait style, ou démarquage², il faut en déduire qu'il y a eu blessure narcissique, lacération de l'Autre...

§

Trêve de spéculation. Ce qui m'intéresse, ce qui devrait vous intéresser, c'est comment on passe au style. Aquin y est parvenu après maints tâtonnements et quelques hésitations. Il le reconnaît volontiers dans une page décisive de son journal où, après s'être ausculté, il livre son propre diagnostic :

« L'expression obscure, hermétique ou le culte du mystère verbal dénote, à proprement parler, une volonté de " cacher quelque chose ". Ce besoin de cacher (qui se différencie toujours du goût ou de la mode littéraire) manifeste que l'auteur est coupable. L'obscurité esthétique (et le clair-obscur même) expriment une culpabilité secrète, profonde ou diffuse. Ceci est évident dans la stéréotypie du genre policier, mais non moins vérifiable dans les obscurités de Claudel, de Mallarmé, dans les intrigues mystifiantes de Faulkner, dans la noirceur de Rimbaud, la pénombre de Greene, les secrets de Julien Green et le style même de Joyce. On ne crée du mystère que par une pulsion profonde de coupable. Qu'importe le dernier mot de cette culpabilité (qui appartient à la médecine). La forme qu'elle se donne est ontologique : cette forme même est coupable puisqu'elle se voile, se dissimule, fuit, échappe, se meut dans une noirceur aimée et choisie. Le mystère formel devient ainsi une dynamique profonde qui exprime, voile mais libère aussi l'âme obscurcie par une faute ou un crime. Ainsi, ce goût littéraire que j'ai pour le mystère procède de ce noyau intérieur que je ne connais pas encore en moi, mais qui me fait engendrer, quand j'écris, des formes obscures, déguisées, mystifiantes. Je redoute à la fois ce penchant — car je l'ai longtemps taxé d'être " acquis " et non inné. Je me suis méfié de lui : j'ai jeté un voile sur ce besoin obscur de tout voiler. J'ai retardé, par ma méfiance, mon éclosion et ma fécondation d'une œuvre. »³

L'équation posée en ces termes me laisse perplexe. Y aurait-il donc des auteurs coupables et d'autres non coupables ? Aux coupables le style obscur, aux innocents le style limpide ? Trop facile. Écrire, comme le dit quelque part Kafka, c'est bondir hors du rang des meurtriers. Il faut en conclure que tous les auteurs naissent coupables. Ou plutôt : s'ils naissent coupables, en cela identiques à leurs semblables, les écrivains naîtront comme auteurs à cette

2. Le mot est intéressant. Selon le sens, il peut signifier plagiat, décalque ou différenciation, distinction. Le style serait alors une manière d'imiter pour se différencier. Il s'agit d'*émuler* : démarquer pour se démarquer.

3. Hubert Aquin, *Journal 1948-1971*, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1992, pp. 200-201.

seule condition qu'ils trouvent le style convenant à leur culpabilité, en quoi ils se démarqueront de leurs dissemblables. Passer au style, c'est trouver l'équivalence formelle — la forme ontologique, selon les mots d'Aquin — qui résulte de cette périlleuse équation.

Question de casuistique : le style « hermétique » conviendrait aux écrivains qui assument comme telle la culpabilité, tandis que le style « transparent » siérait aux écrivains qui cherchent à s'en défendre ? Telle a été, en tout cas, la trajectoire stylistique d'Aquin, transitant de la constellation cristalline Gracq-Gide-Valéry à la nébuleuse identifiée par l'aveu diariste (bientôt les noms de Borges et de Nabokov s'y ajouteront). À ce titre, le circuit Valéry-Mallarmé est très révélateur : Aquin passe d'une admiration inconditionnelle pour Valéry qui l'« inspire » (21 mars 1949), et dont il désirait pour lui-même « la rigueur de style » (27 décembre 1948), à une distanciation critique qui l'amène à parler d'effèt « truqué à la Valéry » (2 mars 1952)⁴. En revanche Mallarmé restera une source d'inspiration, sans doute parce que cette source n'a jamais cessé d'être trouble... 1974, l'année où paraît son dernier roman achevé au titre éloquent, *Neige noire*, voit aussi « apparaître » un essai important sur les rapports problématiques écriture/lecture, auteur-lecteur, coiffé d'un titre non moins révélateur : « *La disparition élocutoire du poète* » (Mallarmé)⁵.

§

Avant la parution du *Journal* et de *L'Invention de la mort*, un roman datant de 1959 mais relégué à une publication posthume, le mystère chez Aquin tournait toujours autour de cette épineuse question du style. On avait un récit de jeunesse, *Les Rédempteurs* (1953), qui trace les grandes lignes de la thématique aquinienne mais dans une langue passablement « immature ». Puis on sautait à 1965, date de *Prochain épisode* (le premier des quatre romans de la maturité) et on se trouvait en face d'un auteur armé de son stylet, zébrant la page de son fulgurant incipit : « Cuba coule en flammes... ». On comprenait mal comment, quand et par où Aquin en était venu là. *L'Invention de la mort* a permis de combler une lacune importante dans l'évolution romanesque du style aquinien, mais cette œuvre de transition ne nous fait pas

4. *Id.*, p. 49, 64 et 112.

5. Les principaux essais d'Aquin avaient paru dans *Point de fuite* (paru du vivant de l'auteur, conçu et colligé par lui) et dans *Blocs erratiques* (publication posthume mais autorisée par l'auteur, qui avait également fourni le titre). Avec la publication en cours de l'édition critique des œuvres d'Hubert Aquin par l'ÉDAQ dans la « Bibliothèque québécoise », les essais auxquels je ferai référence, sans les citer dans le texte, peuvent être retrouvés dans la nouvelle édition de *Point de fuite* ou dans les *Mélanges littéraires I et II*.

encore prendre le pouls réel de la situation. Il est vrai, la page révélatrice du *Journal* (comparable au *Mémorial* de Pascal) date précisément sa conversion au style : 15 juin 1961. Mais de la conversion « spectaculaire » à la conversion spéculaire, ou sa mise en acte rétroactive, il faut souvent que coule encore beaucoup d'encre...

Bref, j'étais à l'affût d'un texte qui nous permettrait de dater sur le vif la conversion annoncée. Logiquement il devait se situer entre 1961 et 1965. Il existe ce texte. Il s'intitule *Essai crucimorphe*. Sa datation le fait remonter à juillet-août 1963.

Dans cet essai percutant tournant autour de l'objet dont il prétend mimer la forme, Aquin s'interroge sur l'érection de la Place Ville-Marie — l'agrégation de quatre tours modernes abritant au sous-sol un centre d'achats — dans le centre-ville de Montréal. Du coup, on retrouve notre crucifié, planté au beau milieu de cette « place », elle-même érigée en forme de croix au cœur artificiel de Montréal, dont il célèbre et dénonce tout à la fois la minérale beauté et la vertigineuse néantisation.

Tout le texte serait à citer et à commenter⁶. On a affaire à ce genre d'écrit qui appelle la glose minutieuse, procédant paragraphe par paragraphe, cherchant à déplier les arcanes du texte, à distinguer les strates sédimentaires du sens... Je ne vais pas me livrer ici à cet exercice spirituel. Ce qu'il m'importe d'éclairer, c'est la portée musicale de quelques stylèmes aquiniens, avant d'interroger les significations possibles de ce passage : l'été de l'année 1963.

§

Ce qui frappe d'emblée ici, c'est l'ambivalence dans laquelle se retrouve l'auteur dénonçant l'ambiguïté du lieu qu'il quadrille inlassablement. La Place Ville-Marie a beau être « une sorte de concentration exceptionnelle de néant », l'auteur avoue aussitôt qu'il aime le néant. La dénonciation de ce comble d'absurdité colonialiste s'appuie sur les non-sens de son onomastique que l'auteur attribue au « constructeur allogène » (entendez : le colonisateur anglais), mais il se délecte aussi de ces « signifiés sans signifiants » (qui lui permettent, en passant, de retourner le cliché de la poésie pure faite de signifiants sans signifiés). Jusqu'au constat final — « À l'image de Montréal dont elle est le cœur artificiel, la Place Ville-Marie est un agent double » — qui ne soit attribuable au personnage aquinien, lui aussi « agent confusionnel » dans les romans subséquents.

6. On retrouvera les citations que j'ai empruntées à « Essai crucimorphe », soit dans *Blocs erratiques* (Les Quinze éditeur, Montréal, 1977, p. 179-181), soit dans les *Mélanges littéraires II* (Bibliothèque québécoise, Montréal).

Puis il y a la superposition ou mieux l'imbrication des registres. Un regard cinématographique, opérant par travelling et « contre-plongée », scrute scrupuleusement le monument de l'absurde, tandis que la trame catholique et philosophique, mobilisée ici pour en dénoncer l'imposture, s'allie aux métaphores érotiques qui célèbrent scandaleusement son « étreinte d'aluminium et de verre ». La comparaison désavantageuse avec les places de la Renaissance érige la Place Ville-Marie en aporie, comparable au vieux problème insoluble de la quadrature du cercle que l'auteur résout à sa façon, « chaque fois qu' [il] encercle ce quadrilatère », fasciné par le néant qu'il ne se lasse jamais de « feuilleter au hasard ». Ou encore cette proposition : « La Place Ville-Marie a été construite en forme de ville morte : dessous sa grandeur orgueilleuse et christologique, des négociants se sont installés avec la même ferveur que les premiers chrétiens mettaient à descendre dans les catacombes. » Dans la même image se tamponnent l'orthodoxie et l'hérésie : ici, ce sont les marchands ou les profanateurs du Temple qui imitent, animés du même zèle messianique, les proto-chrétiens qui fuyaient la persécution...

On y retrouve aussi la coexistence de différents niveaux de langue. Le ton familier côtoie l'expression recherchée et les néologismes sans produire d'hiatus. Ainsi passe-t-on fluidement du « dasein villemariaque », défini comme « minéralisation de la vie, fenestration schizoïde, vide pur », au constat que ce vide est constitué par une onomastique incongrue : « La maison du livre » est la raison sociale d'une alvéole souterraine qui n'a rien de l'ontologie de la maison et qui est, tout au plus, en forme de garage. « Le café de France » est un snack, « Le carrefour des Canadiens », une rotonde, le « Club Car » mon œil et ainsi de suite. » Puis, au beau milieu du texte, le ton du reportage journalistique, adoptant le « on » de convention, qui s'insère tout naturellement comme une parenthèse jugée nécessaire dans la description lyrique rédigée au « je ».

Enfin il y a le fait indubitable que ce texte *performe* ce qu'il se propose de dire. *Essai crucimorphe* est simultanément une critique pertinente du non-sens et du statut colonialiste de la Place Ville-Marie, et l'apologie impertinente de l'ambiguïté (collective et subjective) du Québécois montréalais à l'image de qui elle a été façonnée, et dans laquelle se réfléchit l'auteur. Quand dire c'est vraiment faire... Aquin ne pouvait que *reconnaître*, comme l'adultère contraint à avouer une paternité honteuse, cet « enfant naturel de notre biculturalisme », tout en rêvant d'éliminer le bâtard : « Il me serait doux de voir ces quarante-deux étages de néant s'écrouler pour former une pyramide. »

Mais le texte ne s'arrête pas là, le final est encore plus troublant... J'en diffère pour le moment l'audition.

Essai crucimorphe est l’empreinte d’un pas décisif qui marque le seuil du non-retour. À cette date précise, Aquin abandonne l’essai conventionnel pour se livrer entièrement au roman et, épisodiquement, à l’essai littéraire. Contrairement à ce que laisse entendre une certaine croyance répandue dans les milieux universitaires, l’essai littéraire n’est pas un essai qui porte sur la littérature. Il peut traiter de tout, dont la littérature, bien sûr. Mais il peut aussi s’en passer. L’essai littéraire se signale par l’importance accordée au style : moins au style contre les idées, comme le préconisait Céline, qu’au style s’emparant des idées (et plus encore des lieux communs) pour les faire entendre *autrement*. C’est qu’il permet bien des licences que tolère mal l’article « savant » : ellipses, redondances, télescopage des arguments, intertexte non identifié, références escamotées ou pire trafiquées, effets rythmiques, jeux formels, musicalité, lyrisme, et j’en passe.

À partir d’*Essai crucimorphe*, Aquin ne s’est plus privé de ces libertés. Son dernier effort soutenu de pensée dialectique cohérente, datant de 1962, avait été *La fatigue culturelle du Canada français*, effort louable mais laborieux quand on le compare au texte de Pierre Elliott Trudeau dont il se voulait la réplique. En fait, la réponse dialectique d’Aquin dénotait davantage sa propre fatigue que celle du Canada français ou du Québec à venir... On en trouve de nombreuses traces dans le deuxième carnet de son journal, dont cet aveu explicite daté du 25 octobre 1962 : « J’ai trente-trois ans, l’âge même de la crucifixion de mon frère divin, l’âge où l’homme se fait crucifier avant d’aller plus loin. Je suis fatigué. »⁷ *Se faire crucifier avant d’aller plus loin...* C’est précisément ce que met en scène *Essai crucimorphe*, qui se prête ainsi à une curieuse lecture de type thérapeutique : une antidote crucifiante à la fatigue culturelle.

§

Reste à questionner le moment transitif : juillet-août 1963.

Une première explication est somme toute banale : à moins d’être un génie précoce, à la Rimbaud, l’acquisition d’un style requiert du temps. Comme pour toute grande cuvée, il faut récolter, concocter, macérer... puis laisser mûrir. Aquin avait 34 ans en 1963. On peut en déduire qu’il avait tout naturellement mûri en lui les ferments de son style, prêt à être dégusté à cette date...

Mais un grand vin n’est pas seulement le résultat d’une opération qui entre aussi dans la confection des vins de table, voire de la vulgaire piquette. Les qualités du terroir, la compo-

7. *Journal 1948-1971*, p. 248.

sition du moult, la présence de tannins, les techniques particulières à chaque région, chaque maison, chaque producteur sont autant de facteurs qui contribuent à conférer aux crus exceptionnels leur dénomination caractéristique.

Le terrain sur lequel le style d'Aquin a germé fut d'abord celui du Terroir, nourri des traditions françaises « Ancien Régime » (langue, foi, famille), mais qui déjà s'étiolait ; avant de devenir le territoire de la Révolution dite tranquille, en dépit de la « nouvelle vague » terroriste qui l'a secouée à plusieurs reprises⁸. Or l'année 1963 est celle où se multiplient les attentats à la bombe du FLQ⁹. Aquin est ébranlé par ces déflagrations, auxquelles il voudra prendre part (comme s'il s'agissait de festivités...). C'est d'ailleurs ce qu'il fera au cours de l'année 1964, en quittant le RIN¹⁰, pour prendre « le maquis » et rejoindre les rangs du FLQ à la tête de l'OS (l'Organisation spéciale). Doit-on lire *Essai crucimorphe* comme sa première bombe littéraire ? Je dirais plutôt qu'il s'agit d'un premier cocktail molotov (les felquistes avaient aussi commencé par les cocktails avant de passer aux bombes), qui sera suivi de quelques autres (*Profession : écrivain, Le corps mystique*), avant l'explosion de la « vraie » bombe, à retardement, que fut *Prochain épisode*. Ce roman ayant fini d'être incubé pendant qu'Aquin était interné, suite à ses « activités terroristes »¹¹, *Essai crucimorphe* peut aussi se lire comme un prélude à la fugue...

Est-ce suffisant pour saisir sur le vif le moment de passage, l'initiation à la valse ? Si le style, en littérature, est la forme ontologique de l'écriture — conception du style qu'Aquin partageait avec le Barthes du « degré zéro de l'écriture »¹² (quoique ce dernier visait à répudier

8. Le roman du Terroir avait dominé la production romanesque québécoise de 1846 à 1945 environ. Il répondait à une idéologie désignée « de conservation » qui préconisait le repli sur soi, après la défaite de la révolte des Patriotes (1837-38), pour préserver les valeurs traditionnelles. La « grande noirceur » (1944-1959) serait le prolongement politique de cette idéologie, un dernier soubresaut avant la Révolution tranquille (1960-1966) qui a coïncidé avec l'arrivée au pouvoir de Jean Lesage à la tête du Parti libéral. Cette « révolution », moins tranquille qu'on le prétend, a accéléré l'entrée du Québec dans la modernité.

9. Le Front de libération du Québec fondé en février 1963. Il s'agit d'un mouvement clandestin qui prônait le recours à la force et à la violence pour réaliser l'indépendance du Québec.

10. Rassemblement pour l'indépendance nationale fondé en 1961. Ce groupement œuvrait à la cause de l'indépendance du Québec mais n'approuvait pas le recours à la violence.

11. Ces activités, qui se réduisent à une voiture volée et à un port d'armes illégal, sont autrement plus significatives sur le plan fantasmagique et celui de ses répercussions fictionnelles.

12. « Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence. » Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, coll. « Points Essais », Seuil, Paris, 1953, p. 12.

cette notion trop personnelle) — on peut chercher du côté de la « vie privée » des signes inconscients, mais tout de même annonciateurs, de l'effet de passage.

Je suis redevable ici aux *Itinéraires d'Hubert Aquin* qui, malgré le ton souvent laconique des remarques, offrent parfois des aperçus qui nous laissent songeurs. C'est ainsi qu'on apprend qu'en mars-avril de cette même année (1963), Aquin est en convalescence à l'hôpital Royal Victoria à la suite d'un grave accident d'auto. La conduite automobile, qui lui a valu plusieurs accidents percutants, et de manière générale les excès de vitesse sont des constantes qui se sont répercutées sur son écriture, par exemple dans son *Auto critique* qui se lit, à la lettre, comme un éloge politiquement peu correct de la vitesse au volant. Mais plus percutante, peut-être, est la remarque qui suit en sourdine : « En juin, son père Jean Aquin est frappé d'une attaque cérébrale au moment de prendre sa retraite ; il ne s'en remettra pas. »¹³

On aurait voulu en savoir plus long. Quelle est la portée de ce « il ne s'en remettra pas », comment étaient les rapports d'Aquin avec son père ? Mais rien ne nous interdit d'épiloguer. On sait, par exemple, qu'Aquin s'était penché sur cette problématique « absence du père » québécoise ; que l'inceste père-fille est une donnée fondamentale, quoique obombrée, de *Neige noire*. Enfin, on sait maintenant qu'Aquin est passé définitivement au style peu après la mort symbolique du père, tout comme Pasolini avait « trouvé » son style critique après la mort effective du sien : dans les deux cas, mort « réelle », car pour que la mort soit telle (rien au fond de plus irréel que la mort) il faut qu'elle soit symbolisée. Le passage au style est aussi cette traversée (du) symbolique. De la parole coagulée. Mais qu'il suffit de retraverser pour qu'elle se liquéfie de nouveau, qu'elle se transvase dans votre âme : sous vos yeux ahuris, dans vos oreilles impies, avec ce goût inouï de sang sur la langue... Ô mystère de Saint Janvier !

Parlant de mystère, j'ai laissé en suspens la fin d'*Essai crucimorphe*, au moment où l'auteur rêvait « au spectacle merveilleux » de l'avalanche de la Place Ville-Marie. Il est plus que temps de divulguer la suite : « Ambiguïté pour ambiguïté, j'aurai pris la peine, juste avant ce bel éclatement, de soustraire au massacre les jeunes filles que je veux continuer de voir déambuler, voilées par leur beauté éclatante et sombre, sœurs multiples à qui je suis lié, autant de Maries que je ne veux pas voir impliquées dans cette crucifixion alcanique. » On y retrouve, en condensé, tous les stylèmes aquiniens que j'ai énumérés : l'attrait de l'ambivalence, l'imbrication des registres érotique et religieux, le ton familier allié à l'expression recherchée. Surtout, le

13. Guylaine Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1992, p. 144.

texte s'achève sur une image cinématographique, sur le regard du voyeur qui révèle l'envers du décor constitué par le scandale qu'une « construction crucifiante s'édifie sur la place de Marie ». Or, le fantasme de l'action terroriste (car c'est de cela dont il s'agit) culmine ici dans un acte de trahison : l'auteur ne sera pas fidèle aux compagnons d'armes, ses frères, mais à ses « sœurs multiples » qu'il veut sauver du désastre. Le non-sens « villemariaque » prend tout son sens dans cet aveu scandaleux et apocalyptique, qui aurait certainement passé pour « apocryphe » aux yeux d'un felquiste convaincu : on ne badine pas avec la cause...

Il y a plus troublant. *Essai crucimorphe* trouve son écho final dans le suicide de l'auteur. C'est dans un jardin du couvent Villa-Maria qu'Aquin s'ôta la vie le 15 mars 1977. Là, à proximité, à promiscuité du désir, étaient ses sœurs multiples, les jeunes filles voilées par leur beauté éclatante et sombre, dédiées au culte de Marie. Mais le massacre de Ville-Marie n'aura pas eu lieu, ni celui de Villa-Maria d'ailleurs. Plutôt c'est l'auteur qui se sera soustrait à la vue de ses sœurs « mariales », en se faisant sauter la cervelle avec un fusil (plaie vive s'il en fut).

Dans son essai « crucimorphe », Aquin avait feint d'oublier que Ville-Marie est le nom originaire que le colonisateur français (l'autre colonisateur au pays) avait donné à Montréal (que les Amérindiens appelaient, eux, Hochelaga). Sinon il aurait dû confesser que la dédicace à la Vierge Marie ne sonnait pas si faux... Dans un jardin de Villa-Maria (son Gethsemane et son Golgotha), ce « lapsus » aura provoqué son effet rétroactif. Il est l'ultime stylème aquinien, un stigmaté isolé qui rappelle néanmoins que le style littéraire doit aussi devenir un style de vie. Parfois ce style peut se « verbigérer » jusque dans une mort stylisée, par exemple le baroque funèbre. Quand on n'arrive plus à écrire de romans, on peut toujours choisir de finir le roman de sa vie en beauté. Dans le cas d'Aquin, évidemment, cette beauté ne pouvait être qu'« éclatante et sombre ».

Tel fut l'itinéraire du style aquinien : de la Place Ville-Marie au couvent Villa-Maria, de la naissance d'un auteur signée par un essai écrit en forme de croix à sa disparition signalée dans les pages inaugurales du roman inachevé, *Obombre*.

§

Aquin cruciverbiste ? Je reviens à mon titre que j'avais choisi d'abord en fonction d'*Essai crucimorphe*, dont il réverbère la portée signifiante dans tout l'œuvre d'Aquin. Plus j'y songe, plus je jongle avec son « concept », et plus je me convaincs de sa raison d'être. À condition de ne pas le confondre avec son synonyme, mot-croisiste, à savoir le simple amateur de mots croisés (aussi exquis fût-il) : Aquin n'était pas Pérec.

Au contraire, nous avons croisé dans ces pages, que je désire être lues comme les annales d'un style, un croisé « anachronique »¹⁴, conscient de son propre déphasage¹⁵, embarqué dans une improbable croisade visant à ressusciter le verbe qui pourrissait dans un sépulcre oublié : celui de ses propres lapsus ou des trous de mémoire d'une collectivité à laquelle il appartenait, même à son corps défendant, et qui avait choisi, sans ironie, « Je me souviens » comme devise¹⁶.

Une autre figure me vient à l'esprit : l'*Ecce homo* nietzschéen. Le même de l'exergue, qui avait donné du style cette définition si juste : « devenir ce qu'on est ». Sauf qu'ici l'écrivain dionysiaque a été crucifié par le Verbe dont il s'était fait l'auteur, indiquant par là que le philosophe, pour une fois, avait eu tort d'opposer Dionysos au Crucifié. Difficile de se crucifier davantage, d'aller plus loin dans l'incarnation d'une vérité... Je vous laisse là où j'ai connu Hubert Aquin : au paroxysme du paradoxe.

GILLES DUPUIS

14. « Depuis que j'ai publié en novembre 1969 « L'Antiphonaire », je n'ai pas cessé de m'enfoncer plus profondément dans le gouffre du passé occidental. [...] J'admets volontiers être vieux jeu, si cela veut dire que je passerai bien des heures entre les énormes problèmes du Moyen Age et les raffinements érotiques du Bas Empire romain! », *Point de fuite*, « Préface ».

15. « Une dichotomie analogue à celle de FM vs AM (radio...) semble me confiner au superbe déphasage que je reconnais. Je fonctionne sur une longueur d'ondes mystifiantes et qui ne mystifie que moi... », *ibid.*

16. Il s'agit, bien sûr, de la devise québécoise. Un des derniers essais d'Aquin, *Le texte ou le silence marginal ?*, devait tourner autour de la problématique de l'individu et du collectif, elle-même présente, en filigrane, dans l'*Essai crucimorphe*. Mais, comme l'avouait l'auteur à sa destinataire, son « texte est mort en chemin », le silence inscrit dans les marges ayant littéralement grugé le texte qui tentait de s'écrire...