

D'une révolution l'autre : figures de l'engagement chez Hubert Aquin et Mordecai Richler

Revolutions : Political Engagement in Hubert Aquin and Mordecai Richler Works

Martine-Emmanuelle Lapointe

Volume 14, Number 1, 2011

À courant et à contre-courant : les gauches québécoises depuis 1960

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1005984ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1005984ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lapointe, M.-E. (2011). D'une révolution l'autre : figures de l'engagement chez Hubert Aquin et Mordecai Richler. *Globe*, 14(1), 17–35.

<https://doi.org/10.7202/1005984ar>

Article abstract

In the Quebecois literary context, one would not dare compare Hubert Aquin and Mordecai Richler, two writers whose political convictions seem to oppose each other. But shouldn't we leave aside national politics and try to reflect on the literary representations of the revolutions proposed in their respective works? Richler and Aquin share a fascination for revolutionary engagement. They consider it like an impossible ideal or a pure fiction. Between the Quebec revolution, dreamt by Prochain Episode's hero, and the ghost of the Spanish Revolution, fantasized and imagined by many richlerian characters, is it possible to draw parallels? The present paper tries to formulate hypotheses and intents to jump over the trap of the nationalization of literary engagement.

imagined by many richlerian characters, is it possible to draw parallels? The present paper tries to formulate hypotheses and intents to jump over the trap of the nationalization of literary engagement.

✦ ✦

On ne saurait oser candidement une comparaison des œuvres d'Hubert Aquin et de Mordecai Richler¹, écrivains aux convictions politiques radicalement différentes. Le premier contribue en effet aux activités du Rassemblement pour l'indépendance nationale dès 1962 et multiplie, dès l'année suivante, les interventions sur l'existence politique du Québec. C'est le 18 juin 1964 qu'il envoie au journal *Le Devoir* une lettre dans laquelle il dit abandonner le RIN pour prendre le maquis et ainsi entrer dans la clandestinité. Signé « Hubert Aquin, commandant de l'Organisation spéciale² », le texte constitue le premier geste – scriptural, notons-le – du révolutionnaire Aquin. Cet épisode, abondamment commenté par les critiques et les biographes, se termine brutalement par l'arrestation d'Aquin en juillet 1964. Interné à l'Institut Albert-Prévost, il entame ensuite la rédaction de son premier roman, *Prochain épisode*. Le parcours de Mordecai Richler peut sembler diamétralement opposé à celui d'Hubert Aquin. Fasciné par l'Europe, qu'il oppose très souvent dans ses essais à l'inexistence politique et culturelle canadienne, Richler voyage en Espagne et en France dans les années 1950 avant de s'établir pour plus de quinze années à Londres. Effrayé par la montée du nationalisme, extrêmement critique à l'égard des lois linguistiques prônant l'usage unique du français dans le paysage urbain, Richler a dénoncé avec virulence les transformations qu'a subies sa ville natale au cours des années 1980 à 2000. Même s'il a choisi de revenir au Québec après son exil au Royaume-Uni, il ne pouvait et ne voulait comprendre les revendications de « l'autre solitude ». « *Montreal, once the most sophisticated and enjoyable city in*

✦ ✦ ✦

1. Patrick Coleman a consacré un article fort éclairant aux premiers romans de Richler et d'Aquin (Patrick COLEMAN, « Writing beyond Redemption : Hubert Aquin and Mordecai Richler in Postwar Paris », Paula GILBERT et Miléna SANTORO (dir.), *Transatlantic Passages: Literary and Cultural Relations between Quebec and Francophone Europe*, McGill / Queen's, 2010, p. 67-79). Notons également que Daniel GRENIER a proposé une analyse comparée des romans *Neige noire* d'Hubert Aquin et *Solomon Gursky Was Here* de Mordecai Richler dans le cadre du colloque « Vivre et penser le nord », tenu le 17 avril 2007 à l'Université du Québec à Montréal. Sa communication s'intitulait « La tentation de l'iconoclaste ou Comment des œuvres comme *Neige Noire* d'Hubert Aquin et *Solomon Gursky was here* de Mordecai Richler tentent de travestir l'idée du Nord et y parviennent-ils ? ».

2. Il aurait créé l'« Organisation spéciale » en octobre 1963. Comme le note Guylaine Massoutre, « [p]ar ce geste, Hubert Aquin s'engage dans la ligne de soutien au FLQ. Hubert Aquin ne cache pas que pour lui, l'OS est un développement de l'action complémentaire à celle du RIN » (Guylaine MASSOUTRE, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 145).

this country, a charming place, was dying, its mood querulous, its future decidedly more provincial than cosmopolitan³ », écrivait-il en 1984, constat plus d'une fois réitéré ensuite et développé dans le fameux pamphlet *Oh Canada! Oh Quebec! Requiem for a Divided Country*.

Force est de constater que les différends idéologiques des deux auteurs sont principalement amarrés à une seule question, celle du nationalisme québécois. Hubert Aquin souhaitait voir advenir le projet de l'indépendance nationale tandis que Mordecai Richler militait contre les lois qui risquaient de fragiliser les assises de la communauté anglo-montréalaise. Dans un tel constat, n'y aurait-il pas lieu de quitter le territoire – complexe et piégé – de la politique nationale ? Cette stratégie ne nous permettrait-elle pas de distinguer les références à la gauche politique des conceptions du nationalisme québécois respectivement développées par Aquin et Richler ? Car aussi éloignées soient-elles, leurs œuvres partagent une certaine fascination pour l'engagement révolutionnaire, lequel emprunte souvent la forme d'un idéal inatteignable, voire d'une pure fiction. Entre la révolution du Québec, appelée de ses vœux par le héros aquinien de *Prochain épisode*, et le spectre de la Révolution espagnole, fantasmée et reconstruite par plusieurs personnages richleriens, est-il possible d'établir des liens, d'esquisser des passages, de relever des effets d'écho ? Dans le cadre de cet article, il s'agira de se prêter au jeu de la comparaison, de se hasarder à formuler des pistes de lecture et de tenter de contourner le piège de la *nationalisation* de l'engagement littéraire. Les deux auteurs ayant été pour le moins prolifiques, je ferai quelques arrêts sur image et analyserai certains de leurs essais et de leurs romans dans une perspective qui empruntera autant à l'histoire des idées qu'aux études littéraires. Mon propos ne visera donc pas à inscrire Aquin et Richler dans un certain contexte idéologique et sociologique, mais bien à montrer comment leurs textes sont travaillés, traversés, nourris par des idéaux révolutionnaires qui fondent autant leurs convictions politiques que leurs poétiques d'écrivains.

MORDECAI RICHLER : FIGURES DE LA REVANCHE HISTORIQUE

Mordecai Richler se méfiait de tous les rapatriements, qu'ils aient été formulés par la communauté juive, anglo-montréalaise ou québécoise. Parlant

✦ ✦ ✦

3. « Montréal, jadis la ville la plus agréable et la plus sophistiquée du pays, un endroit charmant, se mourait ; gangrenée par les conflits, elle était de plus en plus provinciale » (je traduis) : Mordecai RICHLER, *Home Sweet Home. My Canadian Album*, New York, Alfred A. Knopf, 1984, p. 264.

en son nom propre, dénonçant le nationalisme québécois comme il avait naguère dénoncé les nationalismes juif et canadien, il s'est souvent retrouvé seul ou presque dans une arène politique dont il ne souhaitait guère maîtriser le langage et les codes. Comme l'a écrit Joel Yanofsky dans son ouvrage *Mordecai and Me*, « *he couldn't be trusted to be a team player or to keep quiet about compromises that might be reached on the issues of language or collective rights*⁴ ». Si une réflexion sur l'engagement politique traverse son œuvre, elle demeure le plus souvent liée aux faits d'armes – au propre comme au figuré – de héros solitaires, vengeurs des plus terribles tragédies du XX^e siècle. Les personnages romanesques de Richler portent presque tous la mémoire tragique de la Shoah, catastrophe indépassable s'il en est⁵. Dès l'incipit de son essai « *The Holocaust and after* », publié en 1972 dans *Shovelling Trouble*, Richler ne se gêne guère pour exprimer haut et fort sa rancœur et sa colère envers le peuple allemand : « *The Germans are still an abomination to me. I do not mourn for Cologne, albeit decimated for no useful military purpose. [...] No public event in recent years has thrilled me more than the hunting down of Adolph Eichmann. I am not touched by the Berlin Wall*⁶ ».

Fantasma de réparation, soif de vengeance, revanche historique s'avèrent ainsi indissociables de la conception richlerienne de l'engagement et contredisent la réputation de légèreté d'une œuvre que l'on associe trop souvent à la seule irrévérence d'un Duddy Kravitz⁷. Aussi, les références à la Révolution espagnole doivent-elles être replacées dans ce contexte singulier, car elles renvoient tout autant à une forme d'héroïsme passé, spectral, qu'au grand contexte qui a mené aux événements tragiques de la Seconde Guerre mondiale et par là même à la liquidation de l'idéal d'engagement que pouvaient incarner les révolutionnaires espagnols.

Pourquoi la Révolution espagnole ? Dans l'imaginaire richlerien, comme nous le verrons, elle constitue le dernier soubresaut d'une farouche opposition à la montée du fascisme européen. Alors que le Québec

✦ ✦ ✦

4. « Il faisait toujours cavalier seul et refusait de se taire lorsqu'il était question des compromis découlant des débats autour de la langue et des droits collectifs » [je traduis] (Joel YANOFSKY, *Mordecai & Me. An Appreciation of a Kind*, Calgary, Red Deer, 2003, p. 240).

5. Notons que Mordecai Richler n'avait que huit ans au début de la Deuxième Guerre mondiale.

6. « Les Allemands me sont toujours abominables. Je ne pleure pas Cologne, même si elle a été rasée pour des raisons non militaires. [...] Nul événement public des dernières années ne m'a transporté autant que la chasse d'Adolf Eichmann. Le mur de Berlin ne m'émeut guère » [je traduis] (Mordecai RICHEL, « The Holocaust and After », *Shovelling Trouble*, Toronto, McLelland and Stewart, 1972, p. 84).

7. Duddy Kravitz est le héros du roman picaresque *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* publié en 1959. Ce roman constitue le premier succès populaire de Richler.

francophone des années 1930⁸ n'aurait le plus souvent reçu du conflit espagnol que de lointains échos, filtrés par les autorités politiques et les journaux hostiles au républicanisme révolutionnaire, une partie de la communauté juive montréalaise serait demeurée traditionnellement attachée aux valeurs du socialisme et du communisme. Comme le rappelle Bernard Dansereau dans son article « La place des travailleurs juifs dans le mouvement ouvrier québécois », les organisations ouvrières et syndicales juives montréalaises étaient très politisées et intervenaient régulièrement dans l'espace public :

les militants juifs posaient aussi des questions sur l'organisation de la société. Ils s'affichaient ouvertement comme socialistes. Plusieurs d'entre eux ont milité dans le Poaley-Tsiyon (socialisme-sionisme) ou dans différents groupes socialistes et communistes (non sionistes)⁹.

Le seul député communiste de l'histoire politique canadienne, Fred Rose, fut d'ailleurs élu dans le quartier juif du Mile-End en 1943¹⁰.

Dans l'œuvre de Richler, les références au militantisme socialiste et à la Révolution espagnole renvoient donc logiquement à l'univers de l'enfance, dont l'auteur propose une cartographie très précise dans *The Street* : le quartier natal est en effet conçu comme « *a world made up of five streets, Clark, St. Urbain, Waverley, Esplanade and Jeanne-Mance, bounded by the Main on one side, and Park Avenue on the other*¹¹ ». Ce monde revêt la forme d'un territoire originel, ranime la mémoire collective de la communauté juive montréalaise et en révèle la singularité. Le caractère distinct de



8. Catherine Pomeyrols résume ainsi la situation : « Dans l'historiographie québécoise, le thème de la guerre d'Espagne occupe peu de place en tant que tel. Il est présent au sein de thématiques plus vastes comme l'histoire de la gauche, politique ou syndicale, des mesures prises contre elle, de ses principaux acteurs ou l'histoire de la presse. J'ai à plusieurs occasions signalé cet " angle mort historiographique " dans lequel se situe, entre autres, le thème de la guerre d'Espagne et cette remarque est confirmée par une thèse récente où l'auteure diagnostique un " rendez-vous raté avec la mémoire collective " » (Catherine POMEYROLS, « *Le Devoir* et la guerre d'Espagne : les usages de la référence française », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 58, n° 3, 2005, p. 348). La thèse citée par Catherine Pomeyrols est celle de Caroline Désy, publiée sous le titre *Si loin, si proche : la Guerre civile espagnole et le Québec des années trente*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2003.

9. Bernard DANSEREAU, « La place des travailleurs juifs dans le mouvement ouvrier québécois », dans Pierre ANCTIL, Ira ROBINSON et Gérard BOUCHARD (dir.), *Juifs et Canadiens français dans la société québécoise*, Sillery, Septentrion, 2000, p. 154.

10. Il en est d'ailleurs question dans *The Street* (p. 10) et *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* (p. 219). À la deuxième page du roman *Barney's Version*, Richler écrit : « *the heart of Montreal's old working-class Jewish quarter, where I was raised. A neighbourhood that had elected the only Communist (Fred Rose) ever to serve as a member of parliament* » (Mordecai RICHLER, *Barney's Version*, London, Vintage, 1997, p. 4). Je traduis : « le cœur de l'ancien quartier juif ouvrier où je fus élevé. Un quartier qui a élu le seul député communiste (Fred Rose) de l'histoire parlementaire canadienne ».

11. Mordecai RICHLER, *The Street*, Markham, Penguin Books, 1969, p. 10. Je traduis : « un monde composé de cinq rues, Clark, Saint-Urbain, Waverly, Esplanade et Jeanne-Mance, bordées par la Main d'un côté et par l'avenue du Parc de l'autre ».

cette mémoire est bien sûr exacerbé par les incontournables comparaisons avec les traditions francophone et anglophone de Montréal, si souvent commentées – et parfois très sévèrement – par la critique¹². Cependant, elle tient aussi pour une large part à l'élaboration d'un cadre de références spécifique, fondé sur des repères, des valeurs et des emblèmes communs.

À l'école primaire, écrit Richler dans *The Street*, « *they told us about El Campesino, how John Steinbeck wrote the truth, and read Sacco's speech to the court aloud to us*¹³ ». Ce passage témoigne de l'existence d'un arrière-monde relativement cohérent. Les références à trois figures, liées de près ou de loin à l'action révolutionnaire et aux idéaux de la gauche politique, font clairement ressortir les partis pris des professeurs, mais exhument également les amalgames idéologiques et conceptuels auxquels pouvaient se livrer les jeunes écoliers du Mile-End richlierien. El Campesino, alias Valentin Gonzales, premier commandant communiste pendant la guerre d'Espagne, John Steinbeck, écrivain reconnu pour ses grands romans sociaux, et Nicolas Sacco, anarchiste italien injustement condamné par le tribunal du Massachusetts dans les années 1920, sont, malgré leurs allégeances distinctes, les personnages d'un même récit historique. Mieux, dans l'imaginaire du jeune narrateur anonyme de *The Street* – délégué textuel de Richler, notons-le –, ils côtoient les héros et les marginaux du lieu de l'enfance :

*Among the wonders of St. Urbain, our St. Urbain, there was a man who ran for alderman on a one-plank platform [...]. There was a semi-pro whore, Cross-Eyed Yetta, and a gifted cripple, Pomerantz, who had had a poem published in transition before he shrivelled and died at the age of twenty-seven. There were two men who had served with the Mackenzie-Paps in the Spanish Civil War and a girl who had met Danny Kaye in the Catskills*¹⁴.

✦ ✦ ✦

12. Dans la nouvelle *The Street*, en effet, Richler compare les membres de sa communauté aux Canadiens français : « *[they] were our enemies, [but] not entirely unloved. Like us, they were poor and coarse with large families and spoke English badly* » (Mordecai RICHLER, *The Street*, op. cit., p. 55), ajoutant plus loin : « *Actually, it was only the WASPS who were truly hated and feared* » (Mordecai RICHLER, *The Street*, op. cit., p. 57). « Ils étaient nos ennemis, mais pas tout à fait haïs. Comme nous, ils étaient pauvres et grossiers, avaient des familles nombreuses et parlaient mal anglais », « En fait, seuls les WASPS étaient vraiment détestés et craints » [je traduis].

13. Mordecai RICHLER, *The Street*, op. cit., p. 4. Je traduis : « ils nous ont parlé de *El Campesino*, nous ont dit comment John Steinbeck avait écrit la vérité, et lu à haute voix le discours que Sacco a livré à la Cour ».

14. Mordecai RICHLER, *The Street*, op. cit., p. 23. « Parmi les merveilles de la rue Saint-Urbain, notre Saint-Urbain, un homme s'était présenté comme échevin en misant sur une seule idée électorale [...]. On trouvait aussi une prostituée semi-professionnelle, Yetta la bigleuse, et un estropié très doué qui eut un poème publié avant de mourir à l'âge de 27 ans. Deux hommes avaient fait partie du régiment Mackenzie-Papineau durant la Guerre civile espagnole, et une fille avait rencontré Danny Kaye dans les Catskills » [je traduis].

Nulle hiérarchie n'est établie entre ces différents « *wonders* », dont le mot anglais rend bien la double nature. À la fois « miracle » et « exception », le « *wonder* » est aussi ce qui excite la curiosité. Au même titre que les marginaux, les estropiés et les martyres, les deux hommes qui ont servi dans le bataillon Mackenzie-Papineau, regroupant les volontaires canadiens recrutés par les Brigades internationales, deviennent des figures exceptionnelles. Ils ouvrent une brèche dans l'univers homogène de la rue Saint-Urbain, permettent une traversée des frontières et, surtout, une participation indirecte aux grands événements de l'histoire monumentale.

Dans leurs jeux, les enfants de *The Street* raniment même la mémoire des conflits qui ont déchiré l'Europe :

During the worst of the winter we built a chain of snow fortresses on St. Urbain and battled, one side against another, shouting, "Guadalcanal! Schweinhund! Take that, you yellow devil!" With regular hockey sticks and pieces of coal and copies of Maclean's for shin-pads we played right out on the streets¹⁵.

Les invectives échangées par les enfants mêlent allègrement les références et dévoilent une sorte de manichéisme inconscient. On s'oppose en effet aux cruels « *schweinhund* », littéralement « porcs-chiens » en allemand, représentants du mal à abattre. Selon une analogie souvent reconduite, le duel sportif est associé à la guerre et permet de rejouer le sort du monde occidental. Ces jeux, légers et ludiques en apparence, témoignent également chez Richler de la situation décalée, à la fois géographiquement et temporellement, de ceux qui ont vécu en marge des tragédies de l'Histoire. Dans « *Paper Lion* », article de 1968 republié dans *Dispatches from a Sporting Life* en 2002, Richler évoque de nouveau l'analogie entre le sport et la guerre, mais pour mieux insister cette fois sur la culpabilité de l'écrivain nord-américain n'ayant pu prendre part aux combats de la Deuxième Guerre, qui en a été épargné malgré lui. Consacré à l'ouvrage *Paper Lion* de George Plimpton, « *first-rate writing about sports*¹⁶ » et aux mérites distincts de plusieurs sports, le texte se termine sur une conclusion fort sérieuse, laquelle rompt avec le ludisme et le caractère quasi trivial des remarques qui la précèdent :

✦ ✦ ✦

15. Mordecai RICHLER, *The Street*, *op. cit.*, p. 29, « Au plus fort de l'hiver, nous construisions avec la neige une chaîne de forteresses sur Saint-Urbain et nous nous affrontions, un groupe contre l'autre, hurlant "Guadalcanal! Schweinhund! Prends, diable jaune!" Avec des bâtons de hockey, des morceaux de charbon et des numéros du *Maclean's* en guise de jambières, nous jouions au milieu des rues » [je traduis].

16. Mordecai RICHLER, « *Paper Lion* », *Dispatches from a Sporting Life*, Guilford, The Lyons Press, 2002, p. 166. Je traduis : « écrivain de premier rang se consacrant aux sports ».

*An earlier generation of American writers had to test themselves not against Bart Starr or Archie Moore but the Spanish Civil War and the Moscow trials. In Europe, Isaac Babel, looking for a change, rode with the Red Cavalry. George Orwell went to Wigan Pier and then Catalonia. Arthur Koestler came out of Spain with his Spanish Testament. This is not meant to be an attack on Plimpton, but all of us, Plimpton's generation and mine. One day, I fear, we will be put down as a trivial, peripheral bunch. Crazy about bad old movies, nostalgic for comic books. Our gods don't fail. At worst, they grow infirm. They suffer pinched nerves, like Paul Hornung. Or arthritic arms, like Sandy Koufax*¹⁷.

Pour le lecteur à qui l'œuvre est familière, ce passage s'avère très révélateur. Il exhume non seulement plusieurs obsessions richleriennes, mais il parvient aussi à mettre en perspective le fameux sentiment de culpabilité partagé par de nombreux personnages romanesques, qu'il s'agisse de Noah Adler, de Jake Hersh, de Joshua Shapiro ou de Barney Panofsky¹⁸. Pour le héros richlierien, l'Europe est une terre historique, un lieu chargé de sens et de symboles qui s'oppose bien sûr en tous points au désert culturel canadien¹⁹ ou nord-américain. Cette opposition binaire n'est pas neuve et rappelle même obliquement les mythes fondateurs des États-Unis. Comme le rappelle Élise Marienstras dans *Nous, le peuple*, le Nouveau Monde est « semblable à nul autre parce que né du néant, sur une table rase²⁰ ». Si dans l'imaginaire nord-américain, ce caractère vierge du Nouveau Monde est considéré comme une forme de pureté autorisant les sains recommence-



17. *Ibidem*. « La génération d'écrivains américains qui nous avait précédés a dû se mesurer non pas à Bart Starr ou à Archie Moore, mais à la Guerre civile espagnole et aux procès de Moscou. En Europe, Isaac Babel, par goût de l'aventure, a été de la Cavalerie rouge. George Orwell est allé à Wigan Pier et ensuite en Catalogne. Arthur Koestler est sorti d'Espagne avec son *Testament espagnol*. Je ne vise pas seulement Plimpton, mais nous tous, ceux de ma génération et de celle de Plimpton. Un jour, j'en ai bien peur, nous serons considérés comme une bande triviale, voire périphérique. Fous des vieux films, nostalgiques des bandes-dessinées. Nos dieux n'échouent pas. À la rigueur, ils deviennent infirmes. Ils souffrent des nerfs, comme Paul Hornung. Ou de bras arthritiques, comme Sandy Koufax » [Je traduis].

18. Ces personnages sont respectivement mis en scène dans *Son of a Smaller Hero*, Toronto, McLelland and Stewart, 1989 [1955] ; *St. Urbain's Horseman*, Toronto, McLelland and Stewart, 1989 [1971] ; *Joshua Then and Now*, Toronto, McLelland and Stewart, 1980 et *Barney's Version*, Londres, Random House, 1997.

19. Pour Jake Hersh, personnage central de *St. Urbain's Horseman*, la rue Saint-Urbain demeure un repère, un lieu de mémoire, mais elle ramène aussi et surtout à une sorte de médiocrité collective qu'il ne cesse de critiquer. Elle apparaît tel l'emblème d'une culture pauvre, sans tradition ni monument : « *Earlier, in Montreal, Jake had earnestly assured his troubled relatives that their city was a cultural desert, a colonial pimple, and he was off to nourish himself at the imperial fountainhead* », « [a]shamed of his parents' Yiddish accent » (Mordecai RICHLER, *St. Urbain's Horseman*, *op. cit.*, p. 6). « Plus tôt, à Montréal, Jake avait sincèrement affirmé à son entourage que leur ville était un désert culturel, une excroissance coloniale, et qu'il partait pour s'abreuver à la source impériale », « honteux de l'accent yiddish de ses parents » [Je traduis].

20. ÉLISE MARIENSTRAS, *Nous, le peuple. Les origines du nationalisme américain*, Paris, Gallimard, 1988, p. 25.

ments, il est conçu fort négativement par les héros richleriens qui souhaitent le plus souvent faire oublier leurs origines honteuses, car il s'agit bien d'expié la honte et la culpabilité chez Richler. En Europe, l'engagement et l'action révolutionnaire ont pu emprunter la forme de participations directes au sort du monde ; l'Américain, quant à lui, n'a eu droit qu'aux compétitions sportives pour mettre à l'épreuve sa virilité. L'écrivain américain, à l'exception peut-être d'un Ernest Hemingway fréquemment cité en exemple par Richler, est donc contraint à vivre l'Histoire par procuration de manière « triviale » et « périphérique », pour reprendre les mots de l'auteur. S'esquisse dès lors un réseau d'oppositions binaires entre l'Histoire et la fiction, entre le sérieux et le trivial, entre la justice et l'impunité.

À l'instar de Richler, à qui ils empruntent plusieurs traits, Noah, Jake, Joshua et Barney ont quitté leur pays natal au début de l'âge adulte dans le but avoué de rejoindre ceux qui, croyaient-ils, risquaient de leur ressembler : « *others, many more, who read and thought and felt as [they] did*²¹ ». Lire, penser et ressentir à l'unisson, trouver ailleurs des interlocuteurs qui parleront le même langage que soi, voilà une vision bien romantique de l'exil, vision qui sera cependant remise en cause au fil de l'œuvre richlierien. Les représentations du *swinging london* et de la bohème parisienne semblent en effet transmettre une curieuse leçon, laquelle suggère que l'on revient toujours chez soi, que l'on cherche toujours le même dans l'autre, que l'on n'arrive que très rarement à oublier ses appartenances et ses filiations. Selon cette logique, l'ailleurs ramène à l'ici, et permet au sujet de renouer, ne serait-ce que par défaut, avec ses origines. Comme l'écrit Reinhold Kreimer, « *Richler came to Spain hoping to encounter the fascists and communists of the Spanish Civil War, but instead ran into the remnants of German Nazism and discovered that he was a Jew*²² ». Ce parcours biographique est repris dans *St. Urbain's Horseman*. Jake Hersh, lui aussi né sur la rue Saint-Urbain, arrive à Londres « *with his bleeding colonial heart, charged as he was with war guilt, [...] ask[ing] everyone about the blitz. "How you must have suffered..."*²³ ». « Comme vous devez avoir souffert », cette simple phrase permet de cerner en



21. Mordecai RICHLER, *St. Urbain's Horseman*, *op. cit.*, p. 112. Je traduis : « d'autres, sans doute très nombreux, qui lisaient, pensaient et ressentait comme eux ».

22. Reinhold KRAMER, *Leaving St Urbain*, Montréal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2008, p. 79. « Richler vint en Espagne, espérant rencontrer les fascistes et les communistes de la Guerre civile espagnole, mais il se buta plutôt aux vestiges du nazisme allemand et prit ainsi conscience de sa judéité » [je traduis].

23. Mordecai RICHLER, *op. cit.*, p. 28. Je traduis : « avec son cœur de colonisé tout saignant, pénétré de la culpabilité de celui qui avait échappé à la guerre, [...] interrogeant tout le monde au sujet du blitz. "Comme vous avez dû souffrir"... ».

partie le malaise de personnages qui, faute d'avoir vu et vécu les traumatismes de la guerre, endossent de manière radicale la douleur afin d'expier leur propre fortune. Selon Rachel Feldhay Brenner, auteure de l'ouvrage *Assimilation and Assertion. The Response to the Holocaust in Mordecai Richler's Writing*, les héros de Richler se retrouvent impuissants et inadéquats devant les horreurs passées, hésitent entre le fantasme de venger les leurs – d'ailleurs projeté sur des figures idéalisées, avatars du Golem tel le Cavalier de la rue Saint-Urbain²⁴ et, à certains égards, Solomon Gursky – tout en souhaitant être intégrés à la société traditionnelle européenne²⁵.

Or le spectre de la Révolution espagnole joue un rôle fondamental dans cette logique de la revanche historique. C'est sans doute *Joshua Then and Now* qui en témoigne le plus éloquemment. Joshua est lui aussi obsédé par la Révolution espagnole, consacre même son ouvrage *The Volunteers* à cette période troublée de l'histoire européenne. Il transfère ses fantasmes de revanche historique sur le Dr Dr Mueller rencontré naguère à Ibiza. Sans doute fasciste et antisémite, ce « vilain » Allemand incarne tout ce que Joshua exècre, soit l'arrogance, l'assurance, la désinvolture. Or, morale richlerienne oblige, le vilain n'est qu'un simple écrivain, l'auteur de westerns Gus McCabe. C'est dire que la fiction avait inféodé le réel, aveuglant Joshua qui, des années après la Révolution espagnole, croyait pouvoir prendre part à l'Histoire, se faire le héros d'un roman inachevé. Le manichéisme de l'enfance ne tient plus, et le dur retour au réel renvoie la Révolution espagnole dans le passé collectif occidental, lui retire son actualité.

L'ironie de *Joshua Then and Now*, et de nombreux autres romans richleriens, voile à peine le pessimisme de l'auteur qui, au fil de son œuvre, renonce progressivement aux idéaux de l'enfance. Richler porte en effet sur les personnages et les événements qu'il décrit un regard inquiet qui le conduit à interroger les hiérarchies et les lieux communs, et surtout à faire le procès de toute forme de prétention, qu'il s'agisse de la prétention de l'artiste, de celle du jeune provincial attiré par la métropole ou du révolutionnaire de papier. En découle une conscience aiguë de la fragilité des choses. Dans

✦ ✦ ✦

24. Dans *St. Urbain's Horseman*, Jake Hersh idéalise son cousin Joey, l'insaisissable Cavalier de la rue Saint-Urbain qui a disparu sans laisser de traces. Comme le remarque le critique Norman Ravvin, le Cavalier incarne littéralement – tel le Golem – le désir de réparation, voire de revanche historique, exprimé haut et fort par Richler dans certains de ses essais. Joey aurait, entre autres exploits, joint les Brigades internationales lors de la guerre civile espagnole (Norman Ravvin dans son ouvrage *A House of Words. Jewish Writing, Identity, and Memory* (Norman RAVVIN, *A House of Words. Jewish Writing, Identity, and Memory* Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 1997).

25. Rachel Feldhay BRENNER, *Assimilation and Assertion. The Response to the Holocaust in Mordecai Richler's Writing*, New York, Peter Lang, 1989.

Joshua Then and Now, Richler montre bien que la Révolution espagnole n'était finalement qu'une étape dans un cheminement existentiel, une obsession volontairement entretenue par un homme en mal d'héroïsme : « *Damn. Making Ibiza his base, [Joshua] had come to Spain to look at battlefields, talk to survivors, learn what he could about the Spanish Civil War. Instead, he was discovering that he was Jewish. Something anybody could have told him*²⁶ ». Encore une fois, l'ailleurs ramène à l'ici ; l'autre, au même. Il ne s'agit pas de cultiver son jardin, comme le soutenait le Candide de Voltaire, mais bien de se détacher d'une conception trop binaire de l'Histoire, d'en accepter les hasards et les fuites, et d'en retirer les leçons, aussi narcissiques et individualistes soient-elles.

HUBERT AQUIN :

LE « PRINTEMPS MORT » DE LA RÉVOLUTION

Traiter du motif de la révolution chez Hubert Aquin constitue, semble-t-il, un passage obligé pour la critique. Parmi les nombreux ouvrages consacrés à l'œuvre aquinienne, plusieurs portent en effet sur la question de l'engagement politique de l'auteur, des lectures marxisantes des années 1960 aux réflexions sur l'Histoire et le Sujet-Nation proposées plus tardivement²⁷. Un Léandre Bergeron, dont les allégeances politiques sont bien connues, a même reproché à Aquin de desservir le projet de libération du peuple québécois en mettant en scène dans *Prochain épisode* un « cowboy révolutionnaire », « obsédé par son moi, par l'image qu'il a de lui-même²⁸ ». Pire, le narrateur-espion du premier roman d'Aquin passerait littéralement à côté de la révolution :

Est-ce qu'il parle de la libération du peuple québécois ? Jamais. Est-ce qu'il parle de l'exploitation que subit la classe opprimée au Québec ? Jamais. Où développe-t-il une analyse de la situation québécoise et de la nécessité de la révolution ? Nulle part. Où nous parle-t-il de la politisation et de la prise de conscience des travailleurs québécois ? Nulle part. Mais il nous parle de lui, et seulement de lui d'ailleurs.

✦ ✦ ✦

26. Mordecai RICHLER, *Joshua Then...*, *op. cit.*, p. 246. « Merde. Transformant Ibiza en camp militaire, [Joshua] était venu en Espagne pour voir les champs de bataille, parler aux survivants, en apprendre davantage sur la Guerre civile espagnole. Au lieu de cela, il découvrirait qu'il était juif. Ce que le premier venu aurait pu lui apprendre » [je traduis].

27. Voir notamment Jacques CARDINAL, *Le roman de l'histoire. Politique et transmission du nom dans Prochain épisode et Trou de mémoire de Hubert Aquin*, Montréal, Balzac, « L'Univers des discours », 1993 ; Jean-Christian PLEAU, *La révolution québécoise. Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années 1960*, Montréal, Fides, 2002 et Anthony SORON, *Hubert Aquin ou la révolte impossible*, Paris, L'Harmattan, 2001.

28. Léandre BERGERON, « *Prochain épisode* et la révolution », *Voix et Images du pays*, vol. 6, 1973, p. 124.

Nous le suivons dans sa danse-hésitation entre son insécurité profonde et son identification à l'image-mythe rassurante, au « révolutionnaire » *tough* et violent²⁹.

Une telle lecture du roman peut sans doute faire sourire. Dans son analyse de *Prochain épisode*, Léandre Bergeron semble avoir oublié un détail d'une importance capitale : l'œuvre d'Aquin n'était ni un manifeste ni un essai, mais bien un roman, une fiction à laquelle on ne saurait demander de représenter la situation historique des travailleurs opprimés québécois. En outre, c'était mal connaître les partis pris littéraires d'Aquin que de conférer ainsi une portée aussi socialement engagée à son œuvre.

Dans « Littérature et aliénation » notamment, paru en 1968, Aquin distingue de manière franche l'engagement politique, voire l'action révolutionnaire, et la littérature qui ne doit nullement répondre à un programme nationaliste ou défendre une thèse :

Quant aux écrivains des peuples aliénés, ils peuvent honnir l'aliénation dont leurs frères sont l'objet. Mais ils se privent d'un statut de liberté, en tant qu'artistes, s'ils se limitent à n'être que des porte-parole de cette aliénation collective. Et, dans ce cas, leur production littéraire se dégrade, s'appauvrit, se détériore. Ils écrivent, sans le savoir, des romans nationalistes – tout comme à une autre époque, on faisait des romans régionalistes. Ces romans, on ne s'en sort pas, sont des romans à thèse : ils empruntent leur forme aux traditions les plus écoulées du genre fictif³⁰.

Certes, Aquin avait prôné l'engagement dans ses essais « La fatigue culturelle du Canada français » (1962), « Profession : écrivain » (1963) et « L'art de la défaite. *Considérations stylistiques* » (1965), écrits pendant ses années de militantisme actif au sein du RIN. Si ces textes défendent l'inevitable politisation de l'écrivain dominé, ils n'en préservent pas moins l'autonomie, voire la singularité, du discours littéraire³¹. Dans « Profession : écrivain », Aquin renonce vigoureusement à l'écriture, la refuse, faute de

✦ ✦ ✦

29. *Ibid.*, p. 125.

30. Hubert AQUIN, « Littérature et aliénation », *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*, édition critique établie par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 256.

31. Voir à ce sujet l'excellent article de Jean-François HAMEL, « Hubert Aquin et la perspective des singes », *Contre-jour. Cahiers littéraires*, n° 8, hiver 2005-2006, p. 103-118. L'auteur y montre clairement que « la contradiction n'est qu'apparente entre ces énoncés qui supposent à la fois la nécessité du politique et la nécessité du littéraire en désignant cependant leur impossible réconciliation. Cette disjonction, que l'on trouve aussi bien dans *Prochain épisode* que dans *Trou de mémoire*, fait de l'esthétique et du politique, comme l'écrivait Walter Benjamin à propos de Baudelaire, les "fragments disjoints d'une véritable expérience historique" » (p. 105).

pouvoir se libérer de la domination qu'il subit. Nulle part cependant il ne prétend vouloir transformer l'œuvre littéraire en pamphlet ou en emblème. Bien au contraire, c'est au prix du sacrifice de la littérature qu'il choisit d'« habite[r] son pays³² ». La nuance est importante, car, comme le rappelle Jean-François Hamel dans « Hubert Aquin et la perspective des singes », Aquin ne cesse de réactualiser « la disjonction entre esthétique et politique³³ », en se situant au cœur d'une impasse dont il ne parvient pas à s'extirper. En ce sens, Léandre Bergeron avait vu juste : jamais Aquin n'arrive à être uniquement politique, jamais il n'accepte de soumettre ses œuvres à des credo et à des diktats qui leur seraient extérieurs. Ses personnages, à l'instar de ceux de Mordecai Richler, parlent en leur nom propre ; ils sont peut-être obsédés par leur image, mais de manière résolument lucide et critique.

Ces remarques préliminaires faites, je me hasarderai à esquisser une comparaison entre les œuvres de Richler et d'Aquin. Si le premier a fait de la Révolution espagnole un idéal passé, l'emblème d'une Histoire à laquelle il n'a pu participer, le second a conféré un caractère utopique à la Révolution québécoise, projet incertain, voire improbable. Frappée d'irréalité chez les deux auteurs, la révolution est ce qui n'a pas eu lieu, ce qui n'aura pas lieu. Elle subsiste dans leur imaginaire à la manière d'un fantôme, d'un rêve impossible. Dans ce dispositif particulier, l'Europe joue un rôle structurant. Nous avons vu chez Richler qu'elle s'opposait au désert culturel canadien, qu'elle se présentait même comme le lieu riche et fructueux de l'Histoire monumentale. À quelques détails près, cette opposition est aussi élaborée par Aquin dans son œuvre, plus particulièrement dans *Prochain épisode*³⁴ et dans *Trou de mémoire*³⁵. Il serait par trop fastidieux d'en proposer ici une étude minutieuse. Pour les besoins de l'analyse, je ne commenterai que deux scènes qui révèlent la fascination quasi morbide qu'exercent les lieux européens sur les personnages aquiniens.

La première scène, tirée de *Prochain épisode*, a déjà été abondamment commentée par la critique³⁶. Interrompant sa quête, le narrateur du



32. Hubert AQUIN, « Profession : écrivain », *Point de fuite*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1971, p. 59.

33. Jean-François HAMEL, « Hubert Aquin et la perspective des singes », *op. cit.*, p. 112.

34. Hubert AQUIN, *Prochain épisode*, édition critique établie par Jacques Allard, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995.

35. Hubert AQUIN, *Trou de mémoire*, édition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1968].

36. Pour une analyse plus approfondie de cette scène ainsi que des lectures critiques qui lui ont été consacrées, voir mon ouvrage : *Emblèmes d'une littérature* : Le libraire, *Prochain épisode* et *L'avalée des avalés*, Montréal, Fides, 2008.

roman se retrouve dans le château de son ennemi H. de Heutz. Le luxe et la splendeur du lieu l'impressionnent au point de le paralyser : « H. de Heutz vit dans un univers second qui ne m'a jamais été accessible, tandis que je poursuis mon exil chaotique dans des hôtels que je n'habite jamais³⁷ ». Les hôtels impersonnels, lieux provisoires et sans âme, s'opposent au château dans lequel s'accumulent des ornements, des caractéristiques décoratives, des signes distinctifs d'une indéniable rareté : un buffet à deux corps Louis XIII, remarquable selon le narrateur³⁸ ; une armoire italienne qualifiée de chef-d'œuvre³⁹, une commode laquée, un « livre relié en peau de chagrin : *Histoire de Jules César. Guerre civile par le colonel Stoffel* » datant de 1876⁴⁰ ; « une reproduction gravée, très rare, de *la Mort du Général Wolfe*⁴¹ par Benjamin West⁴² ». Dans le château, espace européen par excellence, le temps s'arrête, l'histoire se fige et devient même un texte composite, pictural, décoratif et littéraire à la fois. La deuxième scène provient de *Trou de mémoire*. À l'ombre d'un autre château, le Buckingham Palace, le révolutionnaire P. X. Magnant et son amante Joan se livrent « à une caresse voilée⁴³ ». Londres, la ville qui accueille leurs ébats, est qualifiée de « brumeuse et [d']immortelle⁴⁴ » ; le château, qui « peut se comparer avantageusement à notre musée de cire⁴⁵ », confronte les amants dans « sa toute-puissance crénelée⁴⁶ ». Aussi la caresse des amants a-t-elle tout de la « subversion la plus basse⁴⁷ », sorte de révolte muette menée contre le pouvoir impérial : « Jamais par la suite, [...] Joan et moi n'avons éprouvé une telle fulguration alors que nous étions au milieu de la nuit, accrochés à cette grille plantée là, sous le règne de Victoria (couronnée en 1837, l'hostie!)⁴⁸ ».

Dans les deux scènes, les lieux se définissent par leur splendeur, sont des « univers second[s] », et s'opposent par là même à la précarité et à l'irréalité de la culture d'origine des narrateurs, associée à l'hôtel de passage et au musée de cire. Le château paralyse le révolutionnaire ou le pousse au sacri-

✦ ✦ ✦

37. Hubert AQUIN, *Prochain épisode*, op.cit., p. 122.

38. *Ibid.*, p. 117.

39. *Ibid.*, p. 119.

40. *Ibid.*, p. 121.

41. Laurie Ricou a consacré à cette gravure l'article « Never Cry Wolfe : Benjamin West's *The Death of Wolfe* in *Prochain épisode* and *The Diviners* », *Essays on Canadian Writing*, n° 20, hiver 1980-1981, p. 171-185.

42. Hubert AQUIN, *Prochain épisode*, op.cit., p. 122.

43. Hubert AQUIN, *Trou de mémoire*, op.cit., p. 67.

44. *Ibid.*, p. 65.

45. *Ibid.*, p. 66.

46. *Ibid.*, p. 67.

47. *Ibid.*, p. 66.

48. *Ibid.*, p. 67-68.

lège symbolique, ce qui renvoie obliquement à son impuissance et à son statut de dominé. Les multiples références à l'utopique Révolution du Québec qui abondent dans l'œuvre aquinienne renvoient toutes ou presque à cet état des lieux : elles témoignent de « l'épopée déréalisante [...] d'un peuple sans histoire⁴⁹ », rappellent la condition du dominé qui « à défaut de réalités, surproduit des symboles⁵⁰ », font signe vers la minorisation d'une nation n'arrivant à se définir que par la négative. Dans ses essais comme dans ses romans, Aquin oppose en effet à plusieurs reprises la compétence discursive et la supériorité historique et culturelle des cultures dominantes – laquelle est d'ailleurs clairement manifestée dans les scènes des châteaux – à l'échec narratif que constitue l'histoire québécoise.

Dans son essai « La fatigue culturelle du Canada français », Aquin précise que « le Canada français détiendrait un rôle, le premier à l'occasion, dans une histoire dont il ne serait jamais l'auteur⁵¹ ». Cette idée est approfondie dans « L'art de la défaite. *Considérations stylistiques*⁵² ». L'auteur y revisite les Rébellions de 1837-1838, l'un de ses sujets de prédilection, afin de montrer comment les Patriotes ont fomenté leur propre défaite⁵³. Trop étonnés de leur victoire à Saint-Denis, « une réussite révolutionnaire qui frise la perfection⁵⁴ », ils auraient ensuite rompu avec le style de la guérilla⁵⁵ pour adopter les règles militaires de leurs ennemis :

Ils étaient sûrs de mourir glorieusement sous le tir des vrais soldats ; voilà qu'ils triomphent et ils ne savent plus quoi faire, surpris par l'inraisemblable, paralysés par une victoire nullement prophétisée ; ils sont muets de terreur, car la logique désormais veut qu'ils continuent la guerre. [...] La troupe victorieuse de Saint-Denis n'a pas profité de sa victoire parce qu'elle préparait [...] sa défaite et son anéantissement. [...]

Puis c'est la bataille de Saint-Charles : les vainqueurs de Saint-Denis, déphasés, se conforment secrètement aux canons inviolables de la

✦ ✦ ✦

49. Hubert AQUIN, *Prochain épisode*, *op.cit.*, p. 90.

50. Hubert AQUIN, « Profession : écrivain », *op. cit.*, p. 52.

51. Hubert AQUIN, « La fatigue culturelle du Canada français », dans *Mélanges littéraires II*, *op. cit.*, p. 96.

52. Hubert AQUIN, « L'art de la défaite », dans *Mélanges littéraires II*, *op. cit.*, p. 131-144.

53. « Fomenté sa propre défaite », c'est aussi ce qui se produit dans *Prochain épisode* alors qu'étonné par sa première victoire contre H. de Heutz, le narrateur relâche son attention et se laisse distraire ensuite par le jeu de son ennemi. Plus tard, lorsqu'il attend H. de Heutz dans le château, il considérera avoir commis une erreur : « J'ai perdu le fil de mon histoire, et me voici rendu au milieu d'un chapitre que je ne sais plus comment finir » (Hubert AQUIN, *Prochain épisode*, *op.cit.*, p. 136). Encore une fois, ce sont les compétences narratives qui ont fait défaut.

54. Hubert AQUIN, « L'art de la défaite », *op. cit.*, p. 139.

55. À ce propos, Aquin écrit : « j'ai appris [...] que des paysans espagnols, moins instruits et moins bien armés que les Patriotes, ont fait reculer la Grande Armée de Napoléon, en pratiquant une petite guerre que l'on appelle depuis la guérilla » (*Ibid.*, p. 132).

guerre lasse. [...] En bons colonisés, les Patriotes jouent à l'intérieur des lignes blanches et se comportent avec une politesse de désespérés, en parfaits gentlemen⁵⁶.

Or cette analyse stylistique des Rébellions de 1837-1838 est d'une importance capitale dans la pensée d'Hubert Aquin dans la mesure où elle illustre – véritable exemplum – ses théories sur la révolution développées en d'autres lieux. Car la révolution consiste, selon Aquin, à « sortir du dialogue dominé-dominateur⁵⁷ », à adopter des règles autres, à surprendre son adversaire en parlant un langage qui lui serait parfaitement étranger. Dans « Profession : écrivain », c'est à la figure d'Hamlet – présente aussi dans *Neige noire* – qu'il associe le jeu du révolutionnaire :

Comme Hamlet qui imaginait l'amant de Gertrude derrière toutes les tentures, le révolutionnaire choisit d'être taxé de folie par le sweet prince du royaume pourri. Le révolutionnaire rompt avec la cohérence de la domination et s'engage inconsidérément dans un monologue interrompu à chaque parole, nourri autant d'hésitations qu'il comporte de distance avec la raison dominante⁵⁸.

Or les Patriotes n'ont pu adopter une telle stratégie. Par là même, ils n'ont pas su échapper au récit écrit d'avance, à l'histoire que leur imposait le dominateur⁵⁹.

Dans les deux premiers romans d'Aquin, les spectres des Patriotes reviennent inlassablement rappeler aux narrateurs l'échec de leurs projets révolutionnaires. Le narrateur de *Prochain épisode* se projette dans le destin de ses « frères morts⁶⁰ » à Saint-Eustache, « personnages improbables⁶¹ » d'un récit inachevé. Dans *Trou de mémoire*, P. X. Magnant évoque « la grande comédie musicale qui tient l'affiche depuis 1837 à guichets fermés⁶² », se dit « défait comme l'armée de Robert Nelson⁶³ ». L'Anglaise Joan va jusqu'à lui

+ + +

56. *Ibid.*, p. 135-136.

57. Hubert Aquin, « Profession : écrivain », dans *Point de fuite*, *op. cit.*, p. 53.

58. *Ibidem*.

59. Comme le note Anthony Purdy : « Aquin semble insister sur le caractère littéraire et textuel des événements de Saint-Denis. La défaite des Patriotes de 1837 serait donc avant tout un échec *narratif* : si leur victoire ne s'est pas produite, c'est qu'il n'ont pas su raconter une histoire invraisemblable, qui n'était pas prévue dans les règles du genre » (Anthony PURDY, « De "L'art de la défaite" à *Prochain épisode* : un récit unique ? », *Voix et Images*, vol. 10, n° 3, 1985, p. 114).

60. Hubert AQUIN, *Trou de mémoire*, *op.cit.*, p. 75. Les Patriotes sont presque toujours désignés ainsi. Ils sont les « frères morts » (p. 75), les « frères inconnus » (p. 92) ou « les frères anciens » (p. 132), ce qui fait clairement ressortir le procès d'identification du narrateur aux Patriotes de 1837-1838.

61. *Ibid.*, p. 92.

62. *Ibid.*, p. 40.

63. *Ibid.*, p. 77.

lancer, ironique : « ta fameuse neige canadienne-française à mort, tu la laisseras aux patriotes, ça leur servira de linceul...⁶⁴ ». Le caractère oxymorique de ce passage n'est guère fortuit : la blancheur de la neige rappelle à fois la virginité d'une histoire collective soumise à la logique du perpétuel recommencement, aux bégaiements de l'enfance, et la pâleur morbide du linceul, voire l'échec déjà inscrit dans toute tentative de libération. Rien d'étonnant alors à ce que des métaphores similaires accompagnent les références à la révolution dans le journal de P. X. Magnant. Si la révolution est d'abord associée à « un immense et inaudible cri, cri funèbre et inédit proféré par une nation⁶⁵ », elle emprunte ensuite les contours de « [l']oraison funèbre, chant aphone et funéraire⁶⁶ ». Le cri du nouveau-né se transforme en chant funèbre ; le début et la fin se confondent ; l'histoire, son cours et sa durée sont abolis. Comme l'écrivait Jean-François Hamel au sujet de *Prochain épisode*, le roman « joue [...] sur les deux acceptions du terme *révolution* : à la fois cycle, retour, comme à propos des astres, et rupture, fracture, renversement d'un ordre établi. Ce qui revient hanter la mémoire du narrateur, c'est ce qui n'a pas de mémoire et qui pourtant ne cesse de faire retour⁶⁷ ».

D'UNE RÉVOLUTION L'AUTRE

Symbole équivoque, la révolution conjugue autant chez Richler que chez Aquin des traits contradictoires : promesse d'une libération, espoir en un avenir meilleur, elle est aussi ce qui témoigne de la fin des illusions et de l'échec de l'engagement. Pour Richler, la Révolution espagnole est à jamais liée aux espoirs déçus de la gauche républicaine, incarnation d'un idéal internationaliste et égalitaire. La guerre qui devait libérer l'Espagne de la menace fasciste a mené au contraire à la dictature franquiste. Aquin, quant à lui, projette sur la révolution future, sur le prochain épisode, les échecs du passé. Lieu de mémoire problématique s'il en est, les Rébellions de 1837-1838 constituent l'un des récits – entendus au sens de trame narrative et historique à la fois – qui structurent la pensée et l'œuvre romanesque d'Aquin. En découle, chez les deux auteurs, une conception commune de l'héroïsme romanesque. Leurs personnages semblent hantés par la perte des idéaux du

✦ ✦ ✦

64. *Ibid.*, p. 99.

65. *Ibid.*, p. 60. Au sujet de la comparaison entre la révolution et le cri chez Aquin, voir Brigitte FAIVRE-DUBOZ, « Révolution. Retour critique sur un paradigme aquinien », dans Ginette MICHARD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2004, p. 220-232.

66. Hubert AQUIN, *Trou de mémoire*, *op.cit.*, p. 108.

67. Jean-François HAMEL, « De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode* », *Voix et images*, vol. 25, n° 3 (75), printemps 2000, p. 549.

passé et renoncent, chacun à sa manière, aux grands combats épiques auxquels ils avaient tant rêvé. Cette disparition de l'héroïsme traditionnel constituerait même, selon Isabelle Daunais, un lieu commun du roman moderne occidental :

Lorsque les héros cessent d'être les héritiers des figures transcendantes de jadis pour devenir le jeune loup, l'habile commerçant, le criminel, l'avare ou l'intrigant d'aujourd'hui, alors le jeu des illusions cède le pas à un autre jeu : celui, à la fois banal et terrible, des ambitions, des mensonges et des luttes à mort qu'engendre le fait de vivre dans la société et la réalité⁶⁸.

C'est dans ce monde, banal et dépourvu de grandeur, que sont projetés les héros de Richler et d'Aquin. Ainsi en va-t-il de leurs révolutions qui s'effritent au contact de la réalité.

Les révolutions de Richler et d'Aquin s'inscrivent également dans un contexte culturel similaire ; mieux, elles font signe vers une conception commune des rapports entre l'Europe et l'Amérique. Dominé culturellement, lieu d'une amnésie historique et collective, que figurent le « désert culturel » richlerien et la neige canadienne-française aquinienne, le Canada s'oppose radicalement à l'Europe et à son trop-plein de traditions et de signes, univers second inaccessible et fascinant à la fois. Chez les deux auteurs, la révolution est donc étroitement liée à l'idée d'un événement qui aurait été – dans le contexte espagnol – et aurait pu être – dans le contexte québécois – un avènement, le symbole d'un possible recommencement, voire d'un ressourcement. Il va sans dire que de nombreuses différences, stylistiques, formelles et idéologiques, s'imposent entre les œuvres de Richler et d'Aquin. Leurs œuvres littéraires, néanmoins, livrent un imaginaire commun de la révolution qui dépasse largement le seul contexte littéraire pour embrasser un ensemble de références culturelles et historiques empruntées à différents horizons. Explosion des formes connues, bouleversement radical d'un ordre jugé aliénant, certes, la révolution est également le lieu de la solidarité collective, ultime sursaut, dernier cri d'une humanité bafouée. En cela, elle serait – peut-être paradoxalement d'ailleurs – le signe d'une nostalgie pour les grands récits politiques de la modernité, marqués comme le note Jacques Rancière dans *Aux bords du politique* par l'usage de la promesse et la présence d'une

✦ ✦ ✦

68. Isabelle DAUNAIS, *Les grandes disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008, p. 29.

« communauté des égaux », soit « une certaine configuration de l'être ensemble sans laquelle la pensée et l'action se trouvent dépourvues de cette vertu de générosité qui sépare la chose politique de la simple gestion affairiste⁶⁹ ». Au même titre que les révolutions d'Aquin et de Richler, cette représentation de la politique et de la vie communautaires s'avère utopique. Hantée par les spectres de la parole perdue, de la perte et de l'impossible avènement, elle ne semble plus avoir de lieu propre.

✦ ✦ ✦

69. Jacques RANCIÈRE, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2007 [1998], p. 130.