

## L'ENFER DE JEAN BASILE : DÉTAIL OU DESSOUS DE L'HISTOIRE ?

## THE HELL OF JEAN BASILE: DETAIL OR UNDERBELLY OF HISTORY?

## EL INFIERNO DE JEAN BASILE: ¿DETALLE O FONDO DE LA HISTORIA?

Martin Hervé

Volume 46, Number 3 (138), Spring–Summer 2021

Nouveaux visages de la recherche

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1089198ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1089198ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

### ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Hervé, M. (2021). L'ENFER DE JEAN BASILE : DÉTAIL OU DESSOUS DE L'HISTOIRE ? *Voix et Images*, 46(3), 33–49. <https://doi.org/10.7202/1089198ar>

### Article abstract

*Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*, Jean Basile's posthumous novel, written a few years before his death, but never completed, intensifies some of the author's greatest ambitions. Indeed, Basile explores two fields of interest and speculation, namely homosexuality and the supernatural, by juxtaposing the imaginary biographies of four gay young men evolving within the still morally-corseted society of Montreal between 1957 and the end of the 1960s. More than a historical or social fresco of homosexuality, this text, originally titled *Opus 666*, turns out to be, above all, a matter of "damnation," thus inscribing itself onto an irrational background. Shamanism, alchemy, and demonism are some of the narrative, poetic and fantastical means used here to illustrate the at once exceptional and exclusive nature of homosexuality. For Basile, it is about calling upon a supernatural and suspect imaginary in order to signify an acknowledgement, if not even the origins, of a history (that of the diabolical, the heretical and the persecuted), for subjects who are themselves still too often hidden or suspected. In this sense, *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* becomes the site for a true *politics of the supernatural* which, by borrowing its logic, its devices and its symbols in a syncretic fashion from the discourses and imaginaries maintained in the margins of the epistemologies of Western modernity, enables the reinscription of homosexuality via the negative.

# L'ENFER DE JEAN BASILE : DÉTAIL OU DESSOUS DE L'HISTOIRE ?

+ + +

MARTIN HERVÉ

Université du Québec à Montréal

La réédition depuis 2014 de la « trilogie des Mongols », assortie de la publication de *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*, texte inédit, monumental et inachevé, nous invite à considérer l'étrange réception de l'œuvre littéraire de Jean Basile<sup>1</sup>. Étrange parce que Jean Basile Bezroudnoff, dit Jean Basile, né en France en 1932 d'un père russe et d'une mère française, arrivé au Québec à l'âge de vingt-huit ans et mort à Montréal à l'âge de soixante ans, reste surtout connu pour son travail de journaliste au *Devoir*, ainsi que pour son implication dans les mouvements de la contre-culture québécoise. Il a créé en 1970, aux côtés de Georges Khal et de Christian Allègre, la revue *Mainmise*, dont le sous-titre relève déjà d'un véritable programme éditorial : *Organe québécois du rock international, de la pensée magique et du gay savoir*. Le constat s'avère cependant différent pour Basile écrivain, puisque ses textes n'ont suscité que de rares commentaires de la part de la critique savante, tout comme ils ne semblent pas avoir été reçus comme un héritage potentiel par une majorité d'écrivains<sup>2</sup>. De son vivant déjà, Basile déplorait l'oubli relatif dans lequel

- 
- 1 La « trilogie des Mongols » est composée de *La jument des Mongols* (1964), *Le Grand Khan* (1967) et *Les voyages d'Irkoutsk* (1970). Elle sera éditée en France aux éditions Grasset, le dernier volume paraissant sous le titre *L'acide*.
  - 2 Si Basile est souvent mentionné dans les manuels et dictionnaires d'histoire littéraire, et bien qu'on retrouve son nom sous la plume de Pierre Nepveu (*L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1988, 243 p.), de Dominique Garand (*Accès d'origine ou pourquoi je lis encore Groulx, Basile, Ferron...*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Constantes », 2004, 450 p.) et de Gilles Marcotte (voir entre autres *La littérature est inutile. Exercices de lecture*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2009, 233 p.), il se fait par contre presque absent du domaine de la recherche scientifique, puisqu'on compte seulement deux articles « récents » qui lui sont (en partie) consacrés : Jean-François Chassay, « Montréal et les États-Unis : idéologie et interdiscursivité chez Jean Basile et Rêjean Ducharme », *Voix et Images*, vol. XVI, n° 3, printemps 1991, p. 503-513, et Simon Harel, « Les marges de la ville : identité et cosmopolitisme dans le roman montréalais », Gilles Marcotte (dir.), *Lire Montréal. Actes du colloque tenu le 21 octobre 1988 à l'Université de Montréal*, Montréal, Université de Montréal, Groupe de recherche Montréal imaginaire, 1989, p. 21-36. À ces articles, il faut ajouter trois travaux de recherche de deuxième cycle qui remontent, au mieux, à près de trente ans : Murielle Fifils, *Le Montréal romanesque de Jean Basile*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1994, 107 f. ; Jean-Bernard Jobin, *L'œuvre romanesque de Jean Basile*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1973, 150 f., et Denis Schneider, *Le rôle des arts visuels dans la Trilogie des Mongols de Jean Basile*, mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 1979, 188 f.

était tombée son œuvre littéraire. Au cours d'un entretien fictif accordé à la revue *Mœbius* en 1989, il va jusqu'à dire : « [M]on travail de journaliste et mes activités publiques au temps de *Mainmise* ont largement éclipsé mon travail d'écrivain. [...] J'en suis venu à croire que le métier que je fais le moins bien est celui d'écrivain<sup>3</sup>. »

Sur les raisons d'un tel oubli, Michel Biron a fourni récemment une autre piste d'élucidation, en prenant pour point de départ la « trilogie des Mongols », sans contester le plus gros succès public et critique de Basile. Car si celle-ci se compose de « trois des romans majeurs quoique méconnus de la Révolution tranquille », il n'en reste pas moins que pour les personnages désinvoltes et hédonistes de Basile, « [l]a question du Québec, si obsédante dans les années 1960, ne les intéresse pas, ce qui explique sans doute pourquoi cette trilogie n'a pas frappé l'imaginaire national comme l'ont fait les romans d'Aquin ou de Ducharme<sup>4</sup> ». Impossible, donc, de concevoir à l'époque une consécration esthétique qui n'en passe pas par un engagement nationaliste, et plus largement politique ? C'était là d'ailleurs, à peu de choses près, la conclusion que Basile tirait de l'équivoque entourant ses textes quant à leur apparente « légèreté », pour ne pas dire leur inconséquence : « En fait, mes romans paraissent légers quand on les compare avec ceux de mes collègues qui écrivent "sérieux" dans ces années où tout devait être teinté de pessimisme politique<sup>5</sup>. » Chez Basile romancier, l'histoire resterait trop souvent de l'ordre du détail. Tenus à distance des soubresauts politiques et du vent de changement social qui caractérisent la Révolution tranquille, ses textes n'auraient pas pu être intégrés dans le corpus canonique d'une histoire littéraire, alors entièrement braquée sur des enjeux idéologiques et politiques. C'est pourtant oublier, comme l'a rappelé Élisabeth Nardout-Lafarge, dans le sillage des travaux de Martine-Emmanuelle Lapointe, que « la soumission de la littérature à l'idéologie néonationaliste constitue davantage un effet de lecture, dû à la force d'un paradigme d'interprétation bientôt figé en orthodoxie critique, qu'une caractéristique des textes eux-mêmes<sup>6</sup> ». Si bien qu'on en est réduit à conjecturer, sans assurance de pouvoir jamais trancher, sur les raisons qui justifient que Basile se trouve encore cantonné dans les marges de l'histoire littéraire du Québec.

---

3 Raymond Martin, « Interview de Jean Basile », *Mœbius*, n° 39, hiver 1989, p. 19. Ce n'est toutefois pas l'avis de certains historiens de la littérature québécoise, qui vont souligner la place que tient Basile dans les années 1960, tant d'un point de vue commercial – il fait en effet partie des rares écrivains québécois bénéficiant d'un accueil enviable en France, aux côtés d'Anne Hébert, de Marie-Claire Blais, de Réjean Ducharme ou encore d'Hubert Aquin –, que d'un point de vue formel, puisque Basile est reconnu parmi les « écrivains qui vont bouleverser le langage romanesque », expérimentant dans un style tantôt élégant et ironique, tantôt souple et cru, les possibles ouverts dans le champ de la modernité littéraire. Voir Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010 [2007], p. 365 et p. 421.

4 Michel Biron, « Une grande œuvre ratée », *L'Inconvénient*, n° 68, printemps 2017, p. 45. C'était déjà le constat posé par Claude Robitaille lors d'un hommage rendu à Basile à l'occasion de sa mort, en 1992, dans les pages de *Québec français* : « Or, dans la trilogie du romancier, largement autobiographique, dont l'action se déroule durant les mêmes années troubles (1964-1970), le climat politique est absent. » Claude Robitaille, « Jean Basile et la révolution intérieure », *Québec français*, n° 86, été 1992, p. 98.

5 Raymond Martin, « Interview de Jean Basile », p. 21.

6 Élisabeth Nardout-Lafarge, « La valeur "modernité" en littérature québécoise : notes pour un bilan critique », Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Outremont, Lanctôt éditeur, 2004, p. 294-295.

## EXISTE-T-IL UN DESSOUS À L'ENFER ?

Il semble toutefois que la parution de *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* – fragment d'une œuvre rêvée titanesque de près de trois mille pages, dont la version publiée n'en compte finalement que la moitié; roman amorcé en 1983-1984, dans la foulée du retour de Basile à la littérature (après dix années où la contre-culture et le journalisme paraissent avoir occupé toute son attention), qui sera plusieurs fois repris avant d'être définitivement abandonné en 1987 – puisse nous indiquer une autre de ces raisons, qui touche encore au champ du politique, bien qu'il s'agisse cette fois plutôt de son envers ou de son enfer. *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* est une vaste fresque de la vie homosexuelle montréalaise, entre 1957 et la fin des années 1960, présentée à travers les biographies intercalées de quatre personnages, quatre «types» d'homosexuel, saisis dans la vingtaine: Julien Perrot, fils de la bonne bourgeoise outremontaise, parti faire ses classes intellectuelles et sexuelles à Paris, journaliste au *Devoir* et adepte des rencontres crapuleuses; Isabel Müller, originaire du Plateau Mont-Royal, commis le jour à la Banque Nationale et «homme de cuir» la nuit, appartenant à une société secrète régie par un érotisme cruel et codifié à l'extrême; Adolphe von Klein, vendeur de drogues cultivé et raffiné, qui est aussi un pédophile hanté par les images d'une Grèce antique pure et idéalisée; enfin Marcellin Gastineau, un peintre tourmenté né à Plessisville, éclopé et plutôt laid, noyant sa mélancolie et ses échecs tant créatifs que sexuels dans l'alcool et l'amertume. Tous évoluent autour du narrateur, un vieil esthète misanthrope et érudit répondant au nom de Jean Dupont, opiomane patenté reclus la plupart du temps dans son appartement du ghetto McGill, qui s'est donné pour mission de rapporter le destin de chacun de ses jeunes amis. Il s'avère pourtant que les biographies, rédigées au gré des souvenirs, des divagations et des jeux associatifs d'un narrateur obsédé par la perversion, l'immoralisme et l'occultisme, recèlent toutes une dimension diabolique, car le désir homosexuel, et l'issue tragique qu'il dessine pour les quatre héros du roman, tous morts «à l'approche de la quarantaine<sup>7</sup>», renvoient à une forme irrémédiable de damnation, qui, de l'aveu même de Dupont, est «au fond le sujet de ce livre» (*MD*, 179).

Pour toute raison donnée à l'abandon de son grand roman, Basile affirma que «[l]a force [lui] manqua<sup>8</sup>». À quoi tient cette impuissance à finir une œuvre dont l'ambition et la démesure ne font aucun doute? «Est-ce parce qu'il a pris conscience, comme l'avance Biron, que son projet était insensé que Jean Basile s'est arrêté en cours de route, "victime de la discontinuité absolue"<sup>9</sup>?» Est-ce à cause du scandale

---

7 Jean Basile, *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*, Anjou, Fides, 2016, p. 34. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MD* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

8 «Par bravade, je me suis lancé dans un trois mille pages. Ce devait être un immense roman, qui se terminerait, pensais-je, par une immense pièce de théâtre, le tout entrecoupé d'un immense journal et d'immenses intermèdes poétiques, comme l'apparition de Vénus sur le Saint-Laurent, en face de la maison de Gatien Lapointe qui en mourrait d'une crise cardiaque, etc. La force me manqua et je n'ai, pour l'instant, que mille trois cents pages, plus les annexes. Cela restera en fragments, je suppose.» Raymond Martin, «Interview de Jean Basile», p. 24.

9 Michel Biron, «Une grande œuvre ratée», p. 47.

qu'aurait pu provoquer cette peinture souvent obscène de l'homosexualité et de ses marges les plus troublantes, allant jusqu'aux ritualités sadomasochistes et, par un rapprochement encore courant à l'époque (il n'y a qu'à voir, en France, les réactions que suscitérent les positions de Tony Duvert, René Schérer et Guy Hocquenghem), à la pédophilie ? Doit-on penser plutôt, comme le suggère son préfacer Robert Lévesque, que devant « l'apocalypse » que fut, au moment de la rédaction du roman, l'épidémie du sida, Basile « s'arrêta, découragé, terrifié, aux portes de l'Enfer<sup>10</sup> » ? Les motifs qui purent le pousser à mettre un terme à ce vaste projet nous ramènent encore une fois à l'ordre des conjectures. Toujours est-il qu'on peut constater, avec *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*, combien gagnèrent en importance deux champs d'intérêt et de spéculation que Basile avait explorés, en dehors du registre littéraire, au cours de ces années 1970 qui furent marquées par son complet silence du point de vue romanesque et théâtral. Ces années correspondent en effet à une période de grandes découvertes sociales et d'expérimentations spirituelles pour celui qui se trouve alors à la barre de *Mainmise*, et qui est, par ailleurs, très engagé dans les milieux *beatniks* québécois, ainsi qu'en attestent ses essais de vulgarisation sur l'usage des stupéfiants ou sur les pratiques cryptoésotériques et sexuelles. Or, ces deux champs d'intérêt, Basile allait les mettre directement à l'épreuve dans les textes annonçant son retour à la littérature en 1983 : d'une part, avec *Le piano-trompette*, la magie, l'alchimie, le chamanisme et les influences spirituelles orientales ; d'autre part, avec *Iconostase pour Pier Paolo Pasolini*, l'homosexualité, les rapports entre érotisme et pouvoir, ainsi que les nouvelles configurations morales du monde – ce qui n'empêche pas, à l'occasion, l'un et l'autre de se confondre, comme au sein du *Piano-trompette*, ce roman qui, pour Basile, se tient « à la limite du crapuleux ésotérique », parce qu'une belle part y est notamment taillée à « la pédérasie mystique<sup>11</sup> ». *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* viendrait donc associer et amplifier ce qui se présentait alors, pour l'écrivain, comme une condition éminemment subjective et comme un nœud de réflexion et de fascination, fondant un horizon d'expérience et de rêverie où l'homosexualité et le surnaturel se trouvent être inséparables<sup>12</sup>. En son temps, Basile n'était

10 Robert Lévesque, « *Andante con moto* » [préface] (*MD*, 8). Un détail fourni par l'écrivain nous inviterait d'ailleurs à aller en ce sens, mais il faut pour cela se rappeler qu'après avoir renoncé à son « immense » projet, Basile entame l'écriture d'une dernière œuvre littéraire au titre testamentaire, *Adieu... je pars pour Viazma!*, qu'il décrit de la sorte : « un hommage à Tchekhov comme symptôme de l'acte créateur tuberculeux en ce tournant du siècle hanté par cette maladie, comme nous le sommes, aujourd'hui, par le sida » (Raymond Martin, « Interview de Jean Basile », p. 24-25). Tout se passe comme si, dans le présent tragique du sida, Basile n'avait pas réussi à mener à bien son propre travail sur l'acte créateur, envisagé non pas cette fois comme un « symptôme », mais comme une « damnation », c'est-à-dire comme un mal incurable et un drame sans retour – de même que la maladie ou le « cancer » des homosexuels, ainsi qu'était couramment désigné le sida, se présentait alors pour toute une communauté d'hommes (et pour ses contempteurs) comme une malédiction ou un châtiment surnaturel. Face à ce que recelait d'impossible cette entreprise, l'écrivain aurait peut-être décidé de se tourner vers le XIX<sup>e</sup> siècle dominé par une autre maladie, un mal ancien et romantique, source à la fois du génie de l'artiste et de sa mélancolie : la tuberculose. On verra d'ailleurs que la mélancolie est toujours en question dans le rapport qu'entretient Basile avec l'écriture.

11 Raymond Martin, « Interview de Jean Basile », p. 23.

12 C'est ce que confirme son acolyte Allègre, selon qui les livres d'Henry Corbin ont joué un rôle déterminant dans la formation intellectuelle de Basile, particulièrement en ce qui concerne son intérêt pour l'alchimie et l'hermétisme. Allègre ajoute d'ailleurs que cette fascination pour l'occulte put se marier chez Basile une

d'ailleurs pas le seul à chercher à interroger le devenir politique de l'homosexualité en repartant d'une construction culturelle et historique aussi bien réelle que fantasmée, au sein de laquelle le sodomite, le bougre ou l'inverti devenaient des figures de résistance séculaires d'un monde païen, archaïque et enchanté, cette réflexion étant bien sûr largement nourrie par la découverte des substances hallucinogènes, les utopies *new age* du désir et l'intérêt massif pour des formes de spiritualités alternatives. Qu'on songe à l'essai retentissant, aux États-Unis, d'Arthur Evans, *Witchcraft And The Gay Counterculture* (1978), ou, dans le registre romanesque, à William Burroughs qui, dans *The Soft Machine* (1968), aborde l'homosexualité comme une forme singulière d'invasion surnaturelle, ressaisie sous les termes d'une possession diabolique.

En cela, il est troublant de constater que l'intérêt marqué et nouveau de Basile pour la question sociale de l'homosexualité et les pratiques ésotériques, ce dont fait foi sa production littéraire du début des années 1980, coïncide avec son ostracisation progressive. Une coïncidence dont l'écrivain lui-même semble avoir eu conscience, au moment de rappeler combien son retour à la littérature – après l'«énorme effort» que lui demanda la rédaction du *Piano-trompette* et d'*Iconostase pour Pier Paolo Pasolini* – suscita incompréhension et désapprobation de la part de ses lecteurs et de ses soutiens habituels (à l'exception de son éditeur, Victor-Lévy Beaulieu, et de Gilles Marcotte). Loin d'être l'année du triomphe espéré, 1983 resta ainsi pour Basile l'année où il finit comme un «homme abattu, laissé à sa solitude<sup>13</sup>». Quoi qu'affirme pour sa part Basile, peut-on objectivement penser que c'est la place prise par les thèmes de l'homosexualité et de l'occultisme qui explique l'échec du *Piano-trompette* et d'*Iconostase pour Pier Paolo Pasolini*? Irait-on jusqu'à croire que, par un effet pervers et rétrospectif du processus de canonisation esthétique, ce «crapuleux ésotérique» et inverti aurait en partie condamné toute son œuvre à végéter dans les marges de l'histoire littéraire du Québec? Plus raisonnablement, doit-on croire que l'abandon de son *magnum opus* romanesque tienne à l'intuition de ce caractère doublement (et trop) sulfureux, homosexuel et surnaturel; autrement dit à la prédilection de Basile pour les enfers de la littérature – ce qui se tait ou se sait, mais qu'on écarte d'un revers de main ou qu'on minorise? Pour une large part, l'homosexualité et le surnaturel en tant que thèmes narratifs et paradigmes esthétiques sont en effet restés jusqu'à peu des «détails» de l'histoire littéraire, soit au nom d'un universalisme de la littérature neutralisant d'emblée toute forme d'écriture de la différence, soit parce qu'une fois reconnus et qualifiés comme tels, ces thèmes et paradigmes ont conduit invariablement les œuvres qui les portaient à être reléguées dans les bas-fonds d'une *paralittérature* au préfixe éloquent, considérée comme rien d'autre qu'une littérature de «genre» pour un lectorat marginal, captif et sans doute un peu soupçonneux<sup>14</sup>.

---

première fois à la question de l'homosexualité à travers un ouvrage collectif qu'il codirigea aux Éditions de l'Aurore, *Sortir* (1978), dans lequel il publia un essai inspiré par l'alchimie : «Fragments d'un précis pour une homosexualité archaïque». Christian Allègre, «Avant-propos» (*MD*, 18).

13 Raymond Martin, «Interview de Jean Basile», p. 24.

14 Au sujet du débat entre universalisme et communautarisme, essentialisme et différentialisme, voir l'article éclairant d'Éric Bordas : «Style gay?», *Littérature*, vol. III, n° 147, 2007, p. 115-116. Si, au nom de l'universalisme de la littérature, l'idée d'une «littérature gaie» ou d'une «écriture homosexuelle» semble pour certains n'avoir aucun sens – notamment pour des écrivains homosexuels aspirant à ne pas voir leurs

À cet égard, le changement de titre assumé par les éditeurs de l'œuvre posthume de Basile n'a donc rien pour nous étonner. Au titre établi de longue date par l'écrivain, *Opus 666*, ceux-ci ont en effet préféré *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*. Christian Allègre justifie ce choix en affirmant que «l'œuvre du Malin, du Diable, à laquelle ce titre, *Opus 666*, fait référence, même si elle est évoquée et donnée à craindre en plusieurs endroits, ne s'accomplit pas et ne devient pas une réalité littéraire à l'intérieure des quarante-trois chapitres (trente et un plus leurs suites) publiés ici<sup>15</sup>». «Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile» est en réalité la phrase sur laquelle s'amorce le texte de Basile, une phrase dont le rythme et la composition en huit mots font, selon Robert Lévesque, irrésistiblement penser à l'ouverture célèbre d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Renommer de la sorte le texte inachevé de Basile s'inscrit bien entendu dans une stratégie éditoriale visant à faire reconnaître sa pleine valeur esthétique, afin qu'il gagne ce qu'on estime être sa juste place au sein de l'histoire de la littérature québécoise; quand il ne s'agit pas, avec la référence proustienne (et à l'occasion mannienne), de hisser Basile au rang des écrivains illustres et homosexuels. Bien qu'un tel remaniement a forcément toute sa pertinence du point de vue de l'institution littéraire et de l'établissement de son canon, il a néanmoins pour inconvénient de rabattre le caractère diabolique d'un roman, sur lequel, de l'aveu même d'Allègre, Basile n'a jamais transigé. Or, loin d'être seulement un «détail» de l'histoire, voire une lubie douteuse de l'auteur, l'enfer se reconnaît dans *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* comme un motif majeur grâce auquel il me semble qu'on puisse ressaisir toute sa portée esthétique et politique, le thème narratif du surnaturel se montrant étroitement solidaire d'un système de valeurs sociales, morales et symboliques. Il faudrait donc plutôt y discerner à mon sens un dessous essentiel de l'œuvre («enfer», *inferus* en latin, soit ce qui «est dessous, au plus bas, inférieur»), parce que c'est au travers de l'enfer que la politique s'impose chez Basile, non comme un «détail», ainsi qu'on l'a trop souvent affirmé, mais bien plutôt comme une conception résolument singulière et expressive des rapports d'un sujet au monde social et à son propre univers intérieur, tous ces rapports ne semblant pouvoir être appréhendés qu'au moyen de forces invisibles et irrationnelles qui déjouent les logiques habituelles d'intellection: celles du mythe, du *fatum* et de la magie.

## UNE PERVERSION MYTHIQUE

On se doit d'insister sur la dimension diabolique de *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*, parce qu'au-delà de son titre refoulé, c'est l'ouverture même du roman qui se trouve placée sous son signe. Dupont y expose son projet d'écrire la biographie

---

œuvres marginalisées à la limite du canon littéraire –, le phénomène apparaît comparable pour cette autre *paralittérature* qui englobe le fantastique, l'ésotérique ou le surnaturel, cantonnée encore trop souvent (si l'on excepte l'âge d'or que furent le XIX<sup>e</sup> siècle et ses surges surréels ou parodiques de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle) à un genre spécifique, dédié à un cercle d'amateurs, qui ne peut dès lors prétendre à une pleine légitimation de sa «valeur» littéraire.

15 Christian Allègre, «Avant-propos» (*MD*, 20).



de ses quatre défunts amis, connus à plus de vingt ans de distance. À l'instar de Proust, il fait montre d'une prédilection pour les réflexions au lit et les dérives de la pensée, en particulier à la faveur de la nuit et de la drogue :

Parfois, je laisse ouverts les grands rideaux de velours vert. Je ne m'attarde pas aux ombres mystérieuses qui rôdent dans la pièce. Mon regard, par les vitres de la fenêtre, erre dans la grande cosmographie de la nuit. [...] Comme elles sont lointaines, et si romantiques, ces images de vieilles sorcières en oripeaux multicolores, rotant, bavant, jetant des sorts et se nourrissant de plantes délétères et de crapauds. Ou encore ces jeunes possédées dansant, les seins nus, les reins arqués, en chantant des péans sauvages à un maître qu'elles ne connaissaient que par leur imagination débridée. On peine à ne pas sourire en se remémorant cet attirail d'opéra, ces clairières nocturnes, entourées de chênes et de bouleaux, habitées de lutins, hantées d'animaux maléfiques qui grignotent des champignons vénéneux, au centre desquelles bout le célèbre chaudron sur un feu de cèdre. Et de même – ce n'est plus qu'une peinture de mauvais goût –, la présence obligatoire du bouc démoniaque, assis sur son rocher, les jambes velues écartées à loisir pour que l'on puisse voir, pendant entre ses cuisses maigres, la double bourse de ses testicules générateurs du monde inversé, avec sa barbiche ridicule de vieux bourgeois, ses cornes de cocus, ses pieds fourchus, ses yeux mi-clos sur un rêve fatigué de puissance et l'étoile de Belzébuth au-dessus du nez. (*MD*, 26-27)

Pour le lecteur, peut-être circonspect devant ces évocations de sabbat et de messe noire, il ne faudra attendre que quelques pages avant de découvrir qu'au milieu du mobilier de la chambre du narrateur, dont celui-ci dresse minutieusement la liste, entre une pipe d'ivoire à opium, le précieux « Bechstein », une boule de cristal, des livres d'astrologie orientale, trône « [s]a plus belle possession », un « tableau d'un maître flamand » (*MD*, 33) – Cranach ou Bosch, le récit varie plusieurs fois sur ce point – illustrant les célèbres tentations de saint Antoine. D'emblée, la scène infernale se présente donc comme la toile de fond du texte, puisque tout du long, elle s'impose comme un objet pour le regard du narrateur au travail. Arrière-plan visuel et surface de rêverie et d'imagination, l'enfer constitue en ce sens un axe privilégié de lecture, tant pour le lecteur du roman que pour celui dont l'exercice littéraire est aussi bien un exercice de remémoration que d'invention, si ce n'est même une véritable pratique herméneutique, en particulier lorsqu'il lui semble nécessaire de déchiffrer le sens profond, irrésistible et terrible que cache chacune des trajectoires de ses quatre amis. La démonstration en est donnée dès ces premières lignes, où derrière l'« attirail d'opéra » du démoniaque, derrière l'image usée du bouc infernal aux génitoires proéminents, se dévoile une figure duelle, à la fois tragique et comique. Tragique, parce qu'elle s'impose déjà comme la figure tutélaire d'un « monde inversé », interlope et majoritairement nocturne, peuplé d'invertis, c'est-à-dire d'hommes aimant d'autres hommes, nouveaux sbires de Satan prenant la relève des sorcières et des possédées hallucinées par Dupont. De la sorte, on pourrait dire que Basile vient s'inscrire au sein d'une permanence transhistorique (bien que souterraine) associant étroitement l'homosexualité et le surnaturel, telle qu'elle a d'abord été évoquée par Georges



Dumézil au sujet du dieu nordique Loki en 1948, avant d'être reprise et développée par Didier Eribon qui y fait se rejoindre, d'une part, des écrivains homosexuels fascinés par les sciences occultes, comme Marguerite Yourcenar, Marcel Jouhandeau et François Augiéras, et d'autre part – en élargissant l'horizon au « goût pour l'obscur et le secret<sup>16</sup> », les sociétés cachées et le dessous des choses –, ceux qui, comme Marcel Proust, Jean Genet et Michel Foucault, « ont eu partie liée avec l'audace, avec l'aventure, avec l'irrationnel<sup>17</sup> ». Tous ont en effet élevé la déraison au rang d'une passion pour les marges et les folies d'un savoir dominant, dont l'assise repose entièrement sur une rationalité normative et excluante, aussi bien dans les domaines épistémologique et discursif que dans le domaine sexuel. Cependant, la généalogie du diable chez Basile ne tire pas seulement vers un versant sombre et écrasant de l'histoire. Fidèle à la longue tradition janusienne du démoniaque, où dévoiler sa face d'horreur revient toujours à découvrir derrière celle-ci une face goguenarde ou ironique, le Satan rêvé par Dupont porte en lui sa propre négation : il apparaît dès le départ également comme une figure grotesque, à travers cette métaphore de « vieux bourgeois » essoufflé « sur un rêve fatigué de puissance ». Tout cela porte à croire que « l'étoile de Belzébuth » qui se lève sur le roman s'avérera toujours ambiguë, trompeuse, et que l'horizon d'interprétation qu'elle y dessine le sera tout autant. L'étoile satanique est donc aussi bien l'emblème d'un monde situé hors du monde et régi par d'autres lois qu'une réplique « de mauvais goût », le symbole éculé et plutôt pitoyable d'un patriarcat à bout de souffle, dont les quatre héros du roman dévoileront d'ailleurs bientôt les impasses, les échecs et les petites perversions.

Chez Isabel Müller, le goût des rites initiatiques et des liturgies sadiques le conduit à rencontrer un inquiétant garçon de Shawinigan, surnommé « l'homme-diable », notamment parce que « sa tante était une sorcière » (*MD*, 680), et qui fera connaître à ce petit employé de banque les mystères des invocations nocturnes et des grimoires légendaires comme *Le Grand Albert* et *Le Dragon rouge*. Pour celui qui a fait de la tyrannie de la loi la condition de sa jouissance, le diabolique ne s'apparente pas cependant à un objet de curiosité passager ; il désigne plutôt le sens dernier à donner à une vie obscurément aiguillée par le désir de son propre anéantissement, c'est-à-dire le désir d'« une damnation éternelle<sup>18</sup> ». En ce qui concerne Marcellin Gastineau, c'est lors d'un séjour à Provincetown que ce jeune boiteux ensorcelle,

16 Didier Eribon, *Hérésies. Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 2003, p. 27.

17 *Ibid.*, p. 30-31.

18 Après avoir appartenu brièvement à un club sadomasochiste, Müller fonde un ordre plus réglementé, la « Voûte Denis-Quevillon », du nom d'un jeune bourreau de Nouvelle-France, condamné pour un louche « crime de sodomie » (*MD*, 254) – personnage historique dont Basile a fait d'ailleurs le sujet de sa pièce *Joli tambour* en 1966. Contrairement à tous les autres « hommes de cuir » qui l'entourent, Müller apparaît au narrateur comme « un croisé de l'horreur prêt à enfourcher sa monture d'enfer au premier signe pour partir explorer l'Orient mystérieux, surchauffé, angoissé de ses désirs les plus cachés dont le plus fin, le mieux aiguisé, le plus vrai aussi était le désir de sa propre mort, une mort bien réelle, une mort de fait qui n'avait rien à voir avec un quelconque totem chic en passementerie cousu sur l'épaulette d'un blouson, que dis-je une mort : une damnation éternelle. Mais bien sûr, on ne saurait construire et maintenir en exercice un « club de pêche », selon l'expression outrée d'Isabel Müller, sur une volonté de damnation, car damnation ou salut, le choix n'est jamais qu'individuel » (*MD*, 613).

sans y prendre garde, un New-Yorkais du nom de Bruce Elliott, comme s'il « avait en somme puisé dans le magnétisme des quatre éléments qui l'entouraient [...] quelque chose de l'esprit de l'un de ces mousses, venus de nulle part, un peu maléfiques, un peu impertinents », si bien qu'on pourrait croire qu'il s'agissait « d'une "habitation" d'un corps banal par une âme qui errait et qui errerait toujours, à la recherche d'un amusement sur le Herring Cove de Cape Cod et cet amusement consistait précisément tout autant à donner cette apparence presque magique à Marcellin Gastineau, qu'à aveugler Bruce Elliott » (*MD*, 196). Après sa saison « magique » américaine, Gastineau, déçu, va se faire la promesse de ne plus aimer quiconque. Cette promesse, il la portera dorénavant à même sa boucle de ceinture, à l'instar de « ce que les anciens sorciers appelaient l'"aiguillette" qu'il [sic] nouaient, sous la forme d'une cordelette de lin, autour de la taille de leurs victimes pour les rendre impuissants » (*MD*, 310). Ce qui rappelle, évidemment, l'enfance de Gastineau au pensionnat, où il lui fallait se protéger des religieuses détestées, au point de ramasser tout ce qui pouvait tomber de sa personne, même ses restes de nourriture et ses rognures d'ongles, « comme s'il y avait quelque chose de réellement dangereux à laisser ses bribes de moi traîner dans le pensionnat honni. C'était là, vous en conviendrez, presque un geste de magie noire primitive » (*MD*, 77). Tout ceci pourrait simplement ressortir du registre de la métaphore, si on ne constatait pas que, derrière l'image, se dessine pour Gastineau le sentiment mystérieux mais tenace d'une dimension surnaturelle des événements, qui exige de sa part conjurations et obsessions. Depuis toujours, la « magie » pour Gastineau ne semble être en effet qu'un autre mot pour dire une menace au dehors ou une hantise vécue du dedans, face auxquelles se réaffirment les précaires limites d'un sujet toujours sur le point de s'évaporer. Il faudra alors au peintre se barricader, se replier toujours plus loin dans son impuissance constitutive, qui moulera aussi bien son univers social que sa pratique artistique et sa vie érotique. Entièrement tendu vers un fantasme de pureté, le désir des enfants prépubères nécessite, pour Adolphe von Klein, une ascèse rigoureuse. Les exercices physiques et spirituels auxquels il s'astreint s'apparentent ainsi à « "la voie humide" des alchimistes », une voie qui « a le mérite de la patience et de la mélancolie » (*MD*, 561) puisqu'elle implique la rétention du plaisir<sup>19</sup>. Tenant du gouvernement de soi et de la décantation morale, la sexualité relève chez Klein du domaine de l'impossible, sa réalisation étant renvoyée à un futur constamment hypothéqué ou reporté. On ne s'étonne donc pas que son attirance pour les jeunes garçons repose en grande partie sur leur absence de poils, autrement dit sur le mépris d'une pilosité qui finira *fatalement* par arriver, inscrivant l'amour dans une logique où le temps est toujours déjà compté. Dans la tradition antique que révère Klein, l'apparition de la pilosité signifie pour le pubère la perte de

19 Sur cette voie de la suspension du désir, cette « voie humide » et alchimique de l'amour, les autres héros du roman tracent d'ailleurs chacun une route originale – Perrot à travers un rapport unilatéral à la sodomie et Gastineau au moyen de son abstinence. Mais c'est Isabel Müller qui va peut-être le plus loin, en rédigeant dans une sorte de transe masturbatoire des « Patentes écrites avec du sperme », sorte de code sacré pour sa nouvelle société sadomasochiste, où il sera toujours question de retenir l'orgasme, de voir le sexe du partenaire sans pouvoir le toucher, de faire venir graduellement le plaisir, mais afin de mieux le contrecarrer *in fine*, etc. Si bien qu'on pourrait croire que la « voie humide », royale et rétentrice de l'alchimie est caractéristique pour Basile du désir homosexuel et participerait de son exception.

l'innocence, car derrière elle se profile déjà son devenir bestial, dont le « bouc », nous précise Dupont, offre l'image la plus saisissante. Or, par un jeu d'associations auquel le narrateur de Basile a habitué son lecteur, ce premier bouc attaque, cet « animal dionysiaque » (*MD*, 181) à travers lequel on retrouve le symbole de la tragédie, se dévoile bientôt sous un aspect satanique, à savoir l'aspect du « bouc de Mendès » si cher aux occultistes, « la représentation même et parfaite de tout ce qui est insupportable, puant dans le monde des adultes, si ténébreuse, si affolante pour certains qu'ils en perdent le sommeil et parfois la raison, si dégoûtante pour d'autres qui y décèlent sans doute, déjà, les premières manifestations vaporeuses du cadavre à venir » (*MD*, 481). C'est dire que toute tragédie, chez Basile, tout *fatum* qui transcende la raison intérieure ou la loi sociale, a inévitablement partie liée avec l'enfer. Mais c'est dire aussi que, tant pour Müller que pour Gastineau et Klein, les différentes expressions de l'homosexualité, d'où découleraient des configurations érotiques « typiques », s'inscrivent toutes, et malgré leurs spécificités, dans une aventure non pas affective, morale ou esthétique, mais pleinement métaphysique et extrasensible, dont les manifestations affectives, morales et esthétiques dévoilent progressivement le secret.

Il faut dire ici que la conception tripartite de l'*homo magicus* que porte *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* s'adosse à toute une anthropologie de l'homosexualité évoquée (sans jamais être développée en détail) par Basile au fil de son *Iconostase pour Pier Paolo Pasolini*. Avec ce court essai en forme de poème rhétorique, ressemblant par certains égards à un nouveau *Corydon*, il ne s'agit pas seulement de pointer ce qui lui apparaît comme les contradictions et les insupportables compromis des mouvements de libération sexuelle des années 1960-1980, mais bien plus largement de bâtir un projet d'intégration totale de l'homosexuel dans la société contemporaine, qui en passe par la reconnaissance pleine et entière de sa « perversion », à entendre non pas comme une déviation morale, une pathologie morbide ni même un narcissisme psychique et sexuel, mais comme une véritable forme de vie spirituelle ou mystique :

J'entends par cette expression ambiguë un érotisme qui, déjouant plus ou moins les plans de la psychologie, s'aventure sur le chemin du mythe. Mon premier travail fut de constituer un modèle nouveau, si possible viable et organique de l'homosexualité. Pourquoi l'homosexualité ? C'est le cas type de la déviance perverse, du moins dans notre société<sup>20</sup>.

Si le mot « pervers » est nettement préférable pour Basile à « homosexuel », c'est parce qu'il revient à signifier chaque fois son caractère d'exclusion – qui en implique un d'exception : « La normalité de l'homosexualité tient pour moi dans sa différence. La tolérer est hors de question. L'important est de l'intégrer. Je veux dire qu'il faut lui donner non pas un sens, mais un rôle<sup>21</sup>. » On comprend pourquoi une esthétique homosexuelle ou « perverse » ne pouvait chez Basile qu'adopter les traits du

20 Jean Basile, *Iconostase pour Pier Paolo Pasolini. Discours poétique sur les gays, le féminisme et les nouveaux mâles*, Montréal, VLB éditeur, 1983, p. 11.

21 *Ibid.*, p. 12.

chamanisme, de la sorcellerie diabolique ou du taoïsme alchimique, en somme de tout ce qui relève d'une voie «mythique», hors donc de tout déterminisme purement biologique, psychologique ou social, à rebours de toute causalité rationnelle. L'écrivain propose pour ce faire trois «rôles» distincts, trois modèles permettant de mettre en œuvre son projet d'intégration structurelle de l'homosexualité : «Le chamane. Le pédagogue. Le soldat. Voilà, selon nous, les domaines où peut s'illustrer l'homosexuel intégré, pour le profit de tous et selon des normes à établir pour le consensus social. Ce sont les *Trois élévations*<sup>22</sup>.» On aura bien entendu reconnu ici respectivement Marcellin Gastineau, Adolphe von Klein et Isabel Müller. Si le personnage de Julien Perrot manque à l'appel, sans doute la raison est à trouver dans l'autre «voie» que lui fait emprunter Basile, plus en rapport avec «la tolérance» qu'il critique vertement ; une «voie» qui mènera ce petit-bourgeois d'Outremont à avouer son homosexualité à ses parents, à se faire un temps activiste politique, pour finir par former un couple exclusif et relativement assumé avec le danseur Vincent Warren. Étant donné l'inachèvement du roman, impossible de savoir jusqu'où cette différence entre Perrot et les «*Trois élévations*» aurait pu conduire. Toujours est-il que *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* propose comme aucun autre des textes fictionnels de Basile une conception sociale de l'homosexualité (autant dans ses rapports au monde hétérosexuel que dans ses socialités et trajectoires singulières), qui engage une véritable politique du surnaturel. Par politique du surnaturel, je veux parler de cette manière qu'a, pour l'auteur du *Grand Khan*, l'homosexualité de toujours renvoyer à un au-delà inatteignable ne pouvant s'appréhender à partir des seuls cadres et outils fournis par un savoir construit sur un idéal de raison. Revendiquer le surnaturel, ce serait donc tenter, au moyen d'un imaginaire occulte et suspect, de fournir les signes d'une reconnaissance, si ce n'est même les prémices d'une histoire (celle des diaboliques, des possédés, des hérétiques et des persécutés), à des sujets eux-mêmes encore trop souvent occultés ou suspectés. En ce sens, par politique du surnaturel, il faut comprendre une politique qui, en empruntant de façon syncrétique sa logique, ses dispositifs et ses symboles au mythe, au récit du sabbat et à la tradition ésotérique ou chamanique, finalement à tous les discours et à tous les imaginaires tenus en marge des épistémologies de la modernité occidentale, permettrait d'y réinscrire, d'y intégrer par la négative, l'homosexualité. Et cela toujours en affirmant sa «différence» ou son caractère foncièrement irrécupérable, qui sont, chez l'écrivain, la condition *sine qua non* de son intégration. Le diabolisme de Basile apparaît donc autant comme la mémoire d'une histoire hérétique et abjecte de l'homosexualité que comme une manière de faire de l'hérésie et de l'abjection sa fonction sociale et symbolique au présent<sup>23</sup>. Plus largement, on pourrait dire qu'il en

22 *Ibid.*, p. 14.

23 Comme le suggère Kevin Lambert dans «Peut-on écrire l'histoire littéraire à rebours?» (*Spirale*, n° 261, été 2017, p. 72), il y aurait tout à fait lieu d'appliquer une lecture *queer* au roman de Basile, notamment en raison de la relecture homosexualisante que le narrateur entreprend lui-même de l'histoire et de la culture occidentales, mais aussi, ajouterais-je, étant donné que Basile a une manière tout à fait *queer* de se réapproprier l'injure et la honte d'un point de vue poétique et politique. Une seule réserve toutefois : *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* ne semble pas avoir pour objectif de dépasser ou d'annuler l'abjection – c'est même, on va le voir, tout le contraire.

va pour Basile d'une certaine philosophie de l'histoire, qui invite à prendre enfin *au sérieux* les marges, les impasses et les impensés d'un ordre rationnel, matérialiste et sexué, peut-être afin de mieux rappeler à ses zéloteurs que pas même eux ne sont soustraits à ce jeu des forces invisibles, autrement plus irrésistibles que celles que les sciences (largement positives) de l'homme ont balisées. Sur ce chapitre, sans doute est-ce le personnage de Müller qui nous fournit l'exemple le plus mordant, lorsque se découvre chez lui un certain penchant pour la superstition et l'astrologie : « Personne n'est libre. Quitte à choisir des maîtres, je préfère encore les astres aux hommes politiques. » (*MD*, 579)

Au-delà de son « attirail d'opéra » toujours un peu clinquant ou fumeux, on voit donc que l'enfer de Basile est une affaire des plus essentielles, car c'est depuis un tel enfer que peuvent s'inventer un véritable projet politique et une vision du monde auxquels s'articule d'ailleurs aussi une vision de la littérature :

Ma tâche, déjà assez ardue, est celle du biographe, je le répète, non celle du romancier habilité par la technique de son art à imaginer des situations diverses dans le but de les faire paraître vraies, qui sont vraies puisque ce qui est dit existe. [...] Quoi que l'on pense, le travail du biographe n'est pas de chercher le vrai, l'illusion des mots et des faits, mais de fouiller dans le Réel qui est toujours devenir en mouvement, je l'ai déjà dit, vers le Vide. Je ne puis dire si tout ce que je dis est vrai, mais je sais que je tente le Réel, ce que je vois, moi, ce que je sens au-delà de la façade et cela tout à fait subjectivement [...]. Au fond, romanciers et occultistes se ressemblent et il est un moyen facile de les débusquer dans leur retraite, c'est de leur demander de montrer leurs fesses et leurs bites, voilà qu'ils sortent leur crucifix, car ils ne savent pas que Dieu, dans le Réel de sa plénitude infinie, sans compter les regards moroses, tout à fait justifiables, qu'il jette sur la création, vit aussi par le stupre et l'ironie, sinon pourquoi existerais-je ? (*MD*, 263)

Défendre pareille vision, c'est pour le narrateur basilien assimiler l'écriture biographique à une pratique scripturaire qui « tente » le Réel, en tant que le biographe est celui qui cherche au-delà de la pure apparence et de la *mimêsis* non pas la « vérité » d'un fait, d'un trait ou d'un individu, mais ce qui fait droit à une représentation sensible, éminemment subjective, où son imaginaire a partie liée. C'est donc défendre une conception de l'écriture entièrement déterminée par un regard, ce « moi » qui se réclame toujours de la puissance de ses rêves et de son désir. Enfin, c'est essayer, à l'inverse des « romanciers et occultistes », tous ces fabricants de « vérités » qui, par la seule magie de leurs mots, parviennent à les faire « exister », de bâtir un projet littéraire s'affirmant dans un rapport tout à fait autre à la langue et au « Réel ». Car ce « Réel », le biographe n'estime réussir à le toucher que du moment où, d'un destin, il rapporte ce qui le fonde en sens et non pas en vérité, même s'il faut pour cela en passer par une lecture mythique ou mystificatrice, voire parfois par « le stupre et l'ironie ». Peut-être est-ce d'ailleurs à travers l'obscénité et la comédie que l'infléchissement tragique d'une existence peut être le plus subtilement ressaisi. De là donc ce que j'appellerai la mélancolie du biographe, parce que prétendre « fouiller le Réel » par le truchement des drogues, des puissances occultes

ou du fantasme, ce n'est jamais que s'attarder à ce qui dérive fatalement vers le «Vide». C'est retenir encore un peu ce qu'on sait déjà gagné par l'ombre de la ruine et de la perte. C'est faire du deuil une manière d'écrire, c'est écrire *avec* et non pas *contre* le «Vide» – ce qui n'a rien pour nous étonner, quand on se souvient que, pour Basile, écrivain «est un métier mélancolique<sup>24</sup>». En cela, on peut dire que cohabitent chez Basile une vision enchantée et une vision mélancolique de la vie et de la littérature, comme si enchanter la vie par les moyens du langage, jusqu'à lui prêter les caractères d'une aventure magique, ne pouvait hélas faire oublier la certitude que le fond proprement obscène de cette vie, sa réelle gravité comique, tient à ce qu'elle s'apparente de tout temps à une course perdue contre le néant. Aussi, l'enfer de Jean Basile, loin d'être un «détail de l'histoire», tend peut-être finalement à l'intégrer de la manière la plus significative qui soit au sein d'une mouvance de la modernité littéraire du Québec qui, de Anne Hébert à Hubert Aquin, Jacques Ferron et Victor-Lévy Beaulieu, se reconnaît par son entreprise mélancolique de «réenchantement» du monde et de l'écriture, les pouvoirs de la parole n'y étant célébrés que pour être, dans le même temps, exposés dans leur nullité foncière, au moyen de la parodie ou de l'ironie<sup>25</sup>.

## LE SAINT EN ORDURE

À quoi tient, dans *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*, l'érotisation du déchet et l'imaginaire excrémental de l'homosexualité? Est-ce là marque du tragique ou masque du comique? Voilà en tout cas que se trouve contrecarrée toute assimilation un peu trop rapide de l'entreprise romanesque de Basile à une tentative d'idéalisation ou de valorisation de l'homosexualité. Nulle trace d'un héroïsme de l'inverti chez lui, si ce n'est peut-être sous la forme d'un héroïsme de l'abject, profondément comique car inversé. En ces matières, il ne fait aucun doute que le personnage de Marcellin Gastineau est celui que Basile pousse le plus loin. Entre l'adolescent ramassant scrupuleusement ses rebuts au pensionnat des Sœurs de la Charité et l'adulte

24 Raymond Martin, «Interview de Jean Basile», p. 26.

25 À noter que le «mousse maléfique» possédant Marcellin Gastineau à Provincetown est sans doute une référence au marin danseur, un peu sorcier, un peu esprit de l'air, séduisant la jeune Dominique dans la nouvelle «L'ange de Dominique» d'Hébert, publiée dans *Le torrent*. Ce mouvement de «réenchantement» de la littérature, qui cohabite avec une certaine forme de mélancolie ou de soupçon portant sur les limites de ses pouvoirs, mouvement qui semble s'amorcer au Québec autour des années 1960, mériterait assurément une étude transversale. Nul doute qu'une telle étude permettrait de nuancer une vision trop unilatéralement désenchantée de la modernité littéraire, tout comme elle inviterait à repenser les rapports de toute une génération d'écrivains avec le surnaturel et la transcendance, et plus particulièrement avec son héritage chrétien, un héritage que ces écrivains semblent moins abandonner que remettre en scène dans ses formes les plus transgressives et les plus satiriques. Voir à ce sujet notamment: Isabelle Miron, David Courtemanche et Marie Parent (dir.), *L'expérience américaine du corps. Sens et sacré en littérature québécoise moderne*, Montréal, UQAM/Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. «Figura», 2012, 138 p.; le dossier «La littérature québécoise et le sacré», sous la direction de Marie-Andrée Bergeron et Vincent Lambert, *Québec français*, n° 172, 2014, p. 28-56; le dossier «Destins de l'héritage catholique», sous la direction d'Anne-Élaine Cliche et Céline Philippe, *Voix et Images*, vol. XLI, n° 3, printemps-été 2016, p. 7-159.

débarqué dans un sauna miteux du New York *gay*, ne pouvant s'empêcher d'uriner et de déféquer de joie devant le spectacle de tous les beaux corps d'hommes qui s'y exhibent, peu de différence en vérité. Il s'agit toujours pour Gastineau d'une expérience liminaire de purification, tout comme autrefois à Provincetown l'océan lui accorda la grâce de ses eaux afin de l'ouvrir à l'amour. C'est ainsi toute son existence qui semble avoir conduit le jeune homme de Plessisville vers cette nuit new-yorkaise, vécue à l'image d'un sacre de l'abject. Il y apprend d'ailleurs que sa laideur et sa difformité le condamnent à occuper le dernier échelon du canon esthétique homosexuel de son époque. Révélé à sa pure condition de déchet parmi les déchets, Gastineau tire de son escapade américaine une « théorie de l'embryon, l'être semi-formé, entre le poulpe et l'astérie » (*MD*, 235), d'où découle très vite une théorie générale de la beauté, à savoir une conception de l'art comme « merde », dont les modèles sont à trouver parmi les culs exhibitionnistes de Bosch. Il y a chez Basile une aspiration à esthétiser l'horreur et à fonder un nouveau « romantisme noir » – romantisme de chiottes et de ruelles douteuses – dont l'inverti aurait seul le secret. On ne s'étonne donc pas que même le plus policé de ses personnages, Julien Perrot, s'y complaise à l'occasion. Les cabinets du YMCA se transforment pour lui en un « opéra fabuleux » (*MD*, 461) et rimbaldien de la drague, où il jouit et consigne d'un même mouvement un poème sur du papier hygiénique. Son père, à qui il montre ses vers, les dénigrera pour son plus grand plaisir : « Au fond, tu écris des ordures. » (*MD*, 466) Véritables hétérotopies homosexuelles, les toilettes publiques sont chez Basile des lieux de désir moins en raison de leurs conditions matérielles, renvoyant à la promiscuité des rapports entre hommes, que parce qu'elles sont des espaces symboliques de l'infâme, où la saleté retrouve une part de visibilité, ailleurs hautement refoulée. Entre Perrot et les lieux qu'il traverse se noue ainsi une forme de relation spéculaire où ce qui se trouve projeté sur la scène du monde ne s'avère, en définitive, que le reflet de la marque d'infamie que le journaliste sait inscrite au plus intime de sa vie intérieure. Et ce qui est vrai pour les espaces physiques l'est également pour les corps amoureux – ceux des rustres et des voyous « auxquels, de quelque façon, il [Perrot] s'identifiait ou, plutôt, identifiait non lui, mais son soi sexuel, de telle sorte qu'il [...] serait facile de conclure que par ce soi sexuel s'identifiant à des inférieurs, c'est lui en fait qu'il rabaisait, qu'il méprisait à cause précisément de ce désir » (*MD*, 457) – et pour le langage de la séduction dont on use avec eux, car « dans le domaine du charme, il y a une étroite corrélation entre faire le mal et parler mal » (*MD*, 503). À travers le déchet et l'ordure, dans l'image de la merde comme dans celle du paria, ce n'est jamais que lui-même que l'homosexuel basilien retrouve. Par l'opération de la métaphore, l'érotique et le politique se trouvent noués inextricablement. La « damnation » des héros de *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*, cette « perversion mythique » à laquelle renvoie leur subjectivité homosexuelle, traduite historiquement sous les espèces du mépris et du rejet social, ne pouvait donc trouver que dans la jouissance de l'ordure son expression la plus signifiante.

Or le déchet se découvre également chez Basile à la racine d'un certain abord mélancolique de l'écriture. N'est-ce pas ce que le narrateur de son roman laisse entendre, au moment où il s'adresse à lui-même comme celui qui, à l'instar de l'artiste, use des matières sales et des rebuts de l'existence, afin de faire jaillir la



substantifique moelle du « Réel » ? « Toi qui te nourris de nature en putréfaction qui ainsi révèle ses esprits alcaloïdes, ses sels mystérieux qui sont, littéralement, le chant des choses en évolution. » (MD, 574) Car c'est bien en fouillant ses souvenirs, en remuant une mémoire où surnagent les corps morts de ses quatre amis, que Dupont peut se mettre à l'ouvrage. Non pas seulement pour dresser un tombeau, ou se faire le légataire de leur histoire, mais aussi dans le but de rappeler comment la mort a toujours eu chez eux les dimensions d'un destin ou, pour paraphraser Basile, d'un « mythe ». La mort n'est en effet que l'aboutissement logique (et tragique) d'une existence depuis toujours condamnée, d'une part parce qu'elle est *comme damnée*, d'autre part parce c'est toujours à partir d'un deuil inaugural que le texte s'écrit. Tant et si bien d'ailleurs qu'on pourrait affirmer que la passion de l'ordure est, pour les héros du roman, certes une passion mimétique où le déchet matériel renvoie à une condition sociale et symbolique, mais plus étroitement encore, elle est une passion de la décomposition. Une passion pour une mort en devenir qu'on peut définir à la fois comme la cause et l'effet, sachant que les quatre héros sont promis dès les premières lignes du texte à la putréfaction, ce que les rebuts et la pourriture incorporés à leurs modes de jouissance ne cessent de réinscrire à l'horizon. À la confluence de la vision politique et de la théorie esthétique, de l'objet érotique et du programme poétique, le déchet selon Basile finit même par acquérir une dimension métaphysique. Pour s'en convaincre, il faut se reporter à la mystérieuse théorie de l'exception que Dupont oppose à l'élitisme traditionnel de la logeuse de Müller :

D'ailleurs, à la différence de Leni Schultz qui croyait fermement à l'existence d'une élite, à des êtres-mieux par rapport à la moyenne sociale, donc à des êtres qui montraient vers l'idéal, quel qu'il fût, ma conception dès cette époque était que les personnes exceptionnelles, loin d'être une « élite », étaient des déchets, qu'ils tombaient et que la société, loin de les admirer, loin de les louer, loin de les aimer, les rejetait avec horreur. Les anges sont les étrons du monde. (MD, 589)

Mystérieuse théorie en effet, où l'exception s'apparente à une négativité irrémédiable dont la fonction ne peut être qu'aporétique. Sans doute Basile retrouve ici sa « fascination pour la sainteté impossible<sup>26</sup> », dont il avait déjà fait le fond secret de son roman *Le Grand Khan*, quinze ans auparavant. Car qu'est-ce qu'un saint, si ce n'est celui qui assume une position de déchet en accueillant le scandale et l'opprobre ? Qu'est-ce qu'un saint pour Basile, sinon un ange excrémental, un homosexuel désigné comme un « étron », et qui a fait de l'étron le sens d'une vie à bâtir ? Un saint, comme le dit Jacques Lacan, « ça décharite<sup>27</sup> ». Le saint accepte l'horreur que sa présence tend à révéler et prend sur lui la souillure. Rebut de l'histoire, le saint est celui qui « éprouve l'inhumain dans l'homme<sup>28</sup> ». Cet inhumain, il le reconnaît et le fait sien

26 Raymond Martin, « Interview de Jean Basile », p. 22.

27 « Un saint, pour me faire comprendre, ne fait pas la charité. Plutôt se met-il à faire le déchet : il décharite. » Jacques Lacan, « Télévision » (1974), *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 2001, p. 519.

28 Philippe Lacoue-Labarthe, *Pasolini, une improvisation. (D'une sainteté)*, Bordeaux, William Blake & Co., coll. « La pharmacie de Platon », 1995, p. 14.

au nom de tous, pour finir par le soutenir en son nom seul, permettant alors à une institution ou à un corps social de se constituer à partir de son propre refoulement. On comprend alors l'insistance du narrateur de Basile à rappeler l'insignifiance de ses personnages, comme s'il fallait qu'Isabel Müller, Julien Perrot, Marcellin Gastineau et Adolphe von Klein soient tous des individus sans « rien d'exceptionnel, de remarquable » (*MD*, 34), autrement dit de simples « détails » de la grande histoire, pour leur assurer une exceptionnalité par le biais de cette voie négative. On comprend aussi pourquoi l'homosexualité devait rester ici « différente » et intolérable, marquée du sceau de sa malédiction, étant donné qu'une condition avilissante, un statut inférieur ou immonde, lui permettait de gagner une « sainteté » en effet « impossible ». Cette fonction sociale et symbolique inédite de l'homosexualité, à laquelle Basile avait longuement rêvé, ne semblait pouvoir se payer que de ce tarif exorbitant.

Telle est en définitive la paradoxale « valeur » qu'accorde *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile* à l'homosexualité. Cathédrale baroque, bancale car pour toujours en chantier, le roman de Basile articule à son arrière-plan métaphysique (la damnation) une politique du surnaturel où il s'agit finalement de faire advenir la « pédéastie mystique » à une place inédite, en la cherchant non pas dans les hauteurs d'un ciel hypothétique, mais dans le fond fétide du caniveau, là où des siècles de stigmatisation et de persécution l'ont rivée. C'est uniquement dans la fosse que l'ordure peut dévoiler son odeur de sainteté, même si cela suppose encore horreur, dégoût et mépris. Là encore, cette forme d'inversion des valeurs n'est pas qu'ironique, elle est en outre métaphysique, ce que Basile annonçait très clairement dans l'un des poèmes d'inspiration ésotérique composant son *Iconostase pour Pier Paolo Pasolini*: « ET CE QUI EST EN HAUT EST CE QUI EST EN BAS<sup>29</sup> » – formule qu'on retrouve dans la *Table d'émeraude* d'Hermès Trismégiste, un texte fameux pour les alchimistes et les herméneutes. Dans cette perspective, on peut donc affirmer que Basile s'inscrit à sa manière au sein d'un engagement esthétique et philosophique de la littérature moderne qui, de Marcel Jouhandeau à Jean Genet, Hervé Guibert, et bien entendu Pier Paolo Pasolini, pervertit, voire *invertit* l'ordre de la sainteté, afin de montrer combien l'abjection homosexuelle y révèle mieux qu'aucune autre sa véritable trajectoire négative. Pour tous ces écrivains, l'homosexualité n'est jamais affaire de rachat ou de rédemption, tout comme elle ne se limite pas au petit théâtre de la transgression. Tenue à distance de toute culpabilité, l'homosexualité impose chez eux, au contraire, l'assomption d'un caractère immonde (hors monde) en lequel se fonde sa « différence » essentielle, ainsi que sa véritable puissance fantasmatique et politique. De là le sens diabolique de sa grandeur, grandeur à laquelle a pu rêver toute une frange intellectuelle de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, de Lacan à Foucault, en passant par Roland Barthes, sans se montrer quitte parfois d'un certain romantisme

29 Cette formule est suivie d'un appel à créer un univers nouveau sous l'égide du diable: « Le voilà/Il surgit/ vidé de son essence fétide/le trou noir où s'engouffrent les générations à venir/LE PENTAGRAMME DE LA MERDE/Il vivait dans ce monde de ténèbres depuis/des myriades d'années et nul ne sut jamais/qu'il était là/HEIL SATAN/Il te faut maintenant reconstruire un monde. » (Jean Basile, *Iconostase pour Pier Paolo Pasolini*, p. 102.) Difficile de ne pas voir dans le monde infernal qu'annonce la voix du poème le monde excrémental et surnaturel de l'homosexualité inventé par Basile avec *Me déshabiller n'a jamais été une tâche facile*.

de la perversion. En ce qui concerne Basile, si tel est bien aussi pour lui le sens de sa grandeur, tel est néanmoins en même temps le sens de sa damnation, au point que le projet de son roman n'y survécut pas. La damnation, qui, rappelons-le, est « au fond le sujet de ce livre », ne renvoie alors peut-être pas au seul thème narratif, mais plus intimement encore au pressentiment qu'écrire méthodiquement sur une insignifiante et paradoxale exception ne pouvait ouvrir que sur l'abîme. À quelle issue pouvait en effet s'attendre l'écrivain « mélancolique », prétendant se mesurer à ce qui était, pour lui, la dernière, sublime et dérisoire incarnation de la sainteté ? Il ne pouvait en aller ici autrement que de « l'impossible ».