

Oeuvre alchimique et oeuvre littéraire dans *L'antiphonaire* d'Hubert Aquin

Christian Milat

Volume 25, Number 2 (74), Winter 2000

Le champ littéraire de la jeunesse au carrefour de la recherche universitaire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201483ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201483ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Milat, C. (2000). Oeuvre alchimique et oeuvre littéraire dans *L'antiphonaire* d'Hubert Aquin. *Voix et Images*, 25(2), 315–327. <https://doi.org/10.7202/201483ar>

Article abstract

L'antiphonaire mobilizes in the weaving of its diegetic content numerous forms of non-literary knowledge. Through an epistemocritical approach, this article studies one of them: the alchemical knowledge. Not only does it spot the principal hermetic references in the novel, but it also analyses how the borrowing of theories from alchemical philosophy influences Aquin's diegesis and writing. It shows primarily how the novel's epigraph, taken from an alchemical treatise attributed to Mary the Copt, structures the whole network of characters who, far from being distinct individuals, appear as the various metamorphoses of a unique entity divided between the poles of the conscious and of the unconscious. In that case, *L'antiphonaire* represents the attempt to reunite both of these elements through a process in which the literary work coincides with the Great Work.

Œuvre alchimique et œuvre littéraire dans *L'antiphonaire* d'Hubert Aquin

Christian Milat, Université d'Ottawa

L'antiphonaire intègre dans la trame de son contenu diégétique une multitude de références à plusieurs savoirs non littéraires. Cet article porte sur l'un d'entre eux, le savoir alchimique, et ce, dans une perspective épistémocritique. Il s'agira non seulement de repérer les principales occurrences hermétiques de ce savoir dans le roman, mais également d'analyser la façon dont les emprunts théoriques faits à la philosophie alchimique influent sur la diégèse et l'écriture aquiniennes. Nous démontrerons comment l'épigraphe, tirée d'un traité d'alchimie attribué à Marie la Copte, structure l'ensemble du système des personnages, lesquels, loin de correspondre à des individualités distinctes, apparaissent au contraire comme les différents avatars d'une entité unique, partagée entre les deux pôles de la conscience et de l'inconscient. L'antiphonaire consisterait ainsi en une tentative de réunir ces deux composantes dans une démarche où l'œuvre littéraire coïncide avec le Grand Œuvre.

[C]'est moi l'amoureux — et la femme n'est pas une inconnue : toutes les nuits, je la retrouve [...].

Hubert Aquin, *L'antiphonaire*¹

L'œuvre d'Hubert Aquin regorge de références faites à de nombreux savoirs non littéraires. Étalant d'amples connaissances, notamment en philosophie, en théologie et en médecine, *L'antiphonaire* ne fait pas exception ; au contraire, comme le signale la narratrice, il pourrait même « agacer par son trop-plein de références » (A, 223). Au sein de ce véritable filon offert aux tenants de l'épistémocritique, la présente étude se borne à sonder la veine alchimique.

1. Hubert Aquin, « Projets de roman », dans *L'antiphonaire*, édition critique établie par Gilles Thérien, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise, 1993 [1969], p. 335-336. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle A, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Qualifiée de pseudo-science² par les épistémologues contemporains, l'alchimie est tenue par ses adeptes comme la « Haute Science³ », « la science [...] des causes⁴ », la « science véritable et positive⁵ » puisqu'elle seule procure la « Vérité éternelle, universelle et indivisible⁶ », à telle enseigne que, même si chaque alchimiste utilise des symboles qui lui sont propres, ce sont les mêmes principes théoriques qui figurent aussi bien dans les textes fondateurs du *Corpus Hermeticum* attribués à Hermès Trismégiste et écrits en Égypte au cours de l'époque hellénistique que dans les innombrables traités alchimiques qui les ont suivis : « Les Philosophes Hermétiques [...] sont tous d'accord entre eux : pas un ne contredit les principes de l'autre. Celui qui écrivait il y a trente ans parle comme celui qui vivait il y a deux mille ans⁷. »

La diversité des textes par lesquels s'est véhiculée la philosophie alchimique se retrouve dans l'éclectisme des lectures⁸ d'Hubert Aquin : aux œuvres d'écrivains inspirés par l'hermétisme se joignent les écrits rédigés par des alchimistes célèbres et les analyses proposées par des commentateurs reconnus. C'est ainsi que, sans mentionner les nombreux livres portant sur l'histoire de la philosophie, il est possible de relever les œuvres de Baudelaire, plusieurs ouvrages de Breton, notamment *Arcane 17* — dont le titre renvoie à la dix-septième lame du tarot et qui regorge de références faites à Antoine Fabre d'Olivet, à Emanuel Swedenborg, à Éliphas Lévi et à Louis-Claude de Saint-Martin —, plusieurs textes de Butor, les *Œuvres médicales* de Paracelse — alchimiste notoire du XVI^e siècle —, *Paracelse* de Walter Pagel⁹, *Les alchimistes* de Michel Caron et Serge Hutin, *L'alchimie* de ce dernier auteur, plusieurs ouvrages de Jung ainsi que *L'œuvre de Jung et la psychologie complexe* de Charles Baudouin, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* de Gilbert Durand et *La crise du monde moderne* de René Guénon, cette énumération étant loin d'être exhaustive.

Cette culture hermétique se manifeste au travers des multiples motifs qui, explicitement empruntés à l'alchimie, sont intégrés par Hubert Aquin

-
2. Voir Allen G. Debus, « The Pseudo-Sciences and the History of Science », *University of Chicago Library Society Bulletin*, n° 3, 1978, p. 9-20.
 3. René Alleau, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, Paris, Minuit, 1953, p. 149.
 4. Fulcanelli, *Les demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du Grand Œuvre*, t. 1, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965 [1930], p. 79.
 5. *Id.*, *Le mystère des cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du Grand Œuvre*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964 [1926], p. 223.
 6. Eugène Canselier, préface à Fulcanelli, *Le mystère des cathédrales*, p. 16.
 7. Dom Antoine-Joseph Pernety, *Les fables égyptiennes et grecques*, t. I, Paris, La Table d'Émeraude, 1991 [1786], p. 11.
 8. Voir Guylaine Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 135, 303, 306, 307, 315, 317 et 318.
 9. Voir l'introduction de Gilles Thérien (*A*, xxviii).

dans la trame du contenu diégétique. Ainsi, l'épigraphe de *L'antiphonaire* est tirée d'un traité d'alchimie attribué à Marie la Copte et en partie reproduit dans un autre traité, intitulé *Artis Auriferæ* et publié en 1593¹⁰ : «L'un devient deux, le deux devient trois, et le trois retrouve l'unité dans le quatre.» (A, 3) Le roman compte parmi ses principaux personnages un auteur «hispanique» (A, 121) — c'est-à-dire adepte de l'hermétisme —, qui est aussi un «disciple de Paracelse» (A, 16, 19 et 22). Un autre alchimiste célèbre est cité, «Arnauld de Villeneuve» (A, 154), qui vécut dans la seconde moitié du XIII^e siècle¹¹, de même qu'est mentionné un traité d'alchimie majeur, «le *Theatrum chemicum*¹²» (A, 92). Parmi les «théories confuses des alchimistes» (A, 8, 28) que le roman développe figure entre autres le concept clef de l'art alchimique : la «*coincidentia oppositorum*» (A, 18).

Dans ce texte que l'on a décrit comme «le roman le plus opaque¹³» d'Hubert Aquin, ces emprunts faits à l'alchimie ne sont-ils que décoratifs, ne servent-ils qu'à donner une touche réaliste à la peinture de l'un des milieux sociaux décrits dans *L'antiphonaire*, celui qui est historiquement marqué par l'alchimie? L'hypothèse de travail de la présente étude est que le savoir alchimique joue au contraire, dans l'ensemble du texte, un rôle majeur. S'agissant notamment des personnages, qui, insérés dans «un récit brisé, incohérent¹⁴», se voient attribuer une identité et un rôle particulièrement difficiles à définir avec précision, il sera montré comment les références alchimiques éclairent le statut et le fonctionnement de chacun d'entre eux.

Les sujets d'une métamorphose

Le principe hermétique selon lequel l'état le plus élevé de l'être, celui de l'unité, est ordinairement dégradé sous la forme de deux composantes de polarité opposée hisse l'alchimie au rang d'une philosophie, et notamment d'une métaphysique et d'une ontologie. Les alchimistes appliquant à l'homme, «appelé *microcosme* [...] parce qu'il offre en abrégé toutes les parties de l'univers¹⁵», les lois du macrocosme, l'être humain,

10. Sur le traité de Marie la Copte, dite aussi Marie la Prophétesse ou Marie la Juive, voir Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet/Chastel, 1970 [1944], p. 611-612 et 635.

11. Voir Jacques Sadoul, *Le trésor des alchimistes*, Paris, Éditions Publications Premières, 1970, p. 325.

12. Voir Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p. 615.

13. N. David Keypour, «Hubert Aquin : *L'antiphonaire*», *Présence francophone*, n° 6, printemps 1973, p. 120.

14. Albert Léonard, «Un romancier virtuose», Réal Ouellet (dir.), *Les critiques de notre temps et le Nouveau Roman*, Paris, Garnier Frères, 1972, p. 163.

15. Serge Hutin, *L'alchimie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 1966 [1951], p. 63.

lui aussi soumis à « la dualité propre à toute manifestation¹⁶ », se doit de reconstituer l'unité primordiale : « l'*opus* naît de l'*Un* et ramène à l'*Un* [...]»¹⁷, qui « se rapporte à la personne de l'"artiste"¹⁸ ». Les divers éléments de la symbolique alchimique n'étant donc « qu'un même hiéroglyphe recouvrant deux états physiques distincts d'une même matière¹⁹ », les multiples acteurs du Grand Œuvre présentés dans les traités ou sur les gravures hermétiques correspondent en fait à l'illustration des différents états atteints par un seul initié travaillant sur lui-même.

Les personnages de *L'antiphonaire* correspondent-ils à des individualités tout à fait autonomes et distinctes, ou bien personnifient-ils, comme le font les personnages des traités alchimiques, les différentes facettes d'un personnage unique ? Commençons par examiner Jules-César Beausang. Ce médecin ne se différencie pas de l'abbé Léonico Chigi, puisque celui-ci, « double » (A, 149) ou « réincarnation » (A, 150) de celui-là, se voit attribuer le patronyme de « Beausang-Chigi » (A, 148), de « Chigi-Beausang » (A, 167), de « Chigi (dit Beausang) » (A, 169) ou de « Chigi (alias Beausang [...]) » (A, 196), et est « en train de refaire et de recomposer » (A, 191) le manuscrit même de Beausang. Par ailleurs, nommé « Chigi-Zimara » (A, 207) et « Chigi (alias Jean-William [...]) » (A, 225), Chigi se confond également avec l'imprimeur de Chivasso et avec Jean-William Forestier. Or, ce personnage ne fait lui-même qu'un avec le docteur Franconi : tous deux se suicident dans un accident d'auto (A, 263 et 270). Bien plus, Jean-William peut aussi être assimilé à Robert Bernatchez : pareillement jaloux de Christine, dont le premier est le mari, mais dont le second passe pour l'être, l'un et l'autre obligeant leur même compagne à raconter le détail de sa vie intime et envisageant de la tuer. Enfin, Robert peut être rapproché du pharmacien violeur : bien que nommé L. J. Gordon, celui-ci n'en signe pas moins sa lettre « *Bob* ». À noter du reste que ce pharmacien partage des traits avec bien d'autres personnages. Ainsi, il donne à Christine une drogue hallucinogène qui la conduit au « septième ciel » (A, 75) tandis que le docteur Franconi administre, toujours à Christine, une drogue qui procure à la jeune femme des « hallucinations obscènes » (A, 259).

Si les personnages masculins de *L'antiphonaire* ne constituent que les multiples avatars d'un personnage unique, le même phénomène est-il observable chez les personnages féminins ? Examinons d'abord Christine. Celle-ci rapporte que Robert l'identifie à la compagne de Chigi : en avilissant Antonella, Robert rabaisse « tout ce qu'il y avait de femme en

16. Patrick Rivière, *L'alchimie, science et mystique*, Paris, De Vecchi, 1990, p. 36.

17. Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p. 377.

18. *Ibid.*, p. 332.

19. Fulcanelli, *Le mystère des cathédrales*, p. 164.

moi, tout mon passé, tous mes souvenirs que je lui avais racontés à Drummondville» (A, 176). D'ailleurs, Antonella est une «pauvre fille» (A, 180), de même que Christine est une «pauvre idiote» (A, 181) qui se lamente sur son sort: «Pauvre moi plus encore que pauvre Suzanne» (A, 129, 130). Ce faisant, Christine signale la nature des rapports ambigus qui l'unissent à Suzanne, l'épouse de Robert (A, 12), puisqu'on la nomme «madame Bernatchez» (A, 232). De surcroît, les deux femmes se partagent l'instance narrative, Christine faisant par exemple allusion dans son livre à des lieux — South San Francisco et San Matteo (A, 130) — qui ne sont connus que de Suzanne (A, 264). Enfin, associant cette fois Renata Belmissieri à ses plaintes — «pauvre moi, pauvre Christine, pauvre Renata, pauvre Christine» (A, 71) —, Christine se confond également avec la jeune fille, sa «lointaine sœur» (A, 66), à laquelle il arrive d'ailleurs de se saisir du «je» de l'instance narrative. Ainsi, à l'instar des personnages masculins, les personnages féminins du roman d'Aquin ne sont pas des individus véritablement distincts, mais plutôt les divers aspects d'un seul et unique personnage.

Or, les marques de ce procédé sont repérables non seulement chez les personnages masculins et féminins, mais entre ces deux types de personnages, la différenciation par le sexe n'étant rien moins que déterminante. En effet, l'épilepsie n'est pas sans relier Jean-William Forestier (A, 12) à Renata, puisque celle-ci souffre de la même maladie (A, 32), mais aussi à Christine, cette dernière étant «tentée de transformer [s]a pauvre vie en paralysie épileptique» (A, 28). De plus, alors qu'elle se retrouve déjà «dans la peau de Jules-César Beausang» (A, 19), Christine est impliquée de façon proleptique dans l'accident d'auto par lequel Jean-William s'enlève la vie, «près de Saint-Lazare» (A, 263), endroit tout près de Dorion-sud, où la jeune femme est la «pauvre victime affreuse [...] d'un accident d'automobile» (A, 129). En outre, Christine écrit sur le papier à ordonnance du docteur Franconi, établit un parallèle entre elle et Chigi — «j'ai semé le pauvre Chigi dans les dédales soyeux de la grande ville rhodanienne, un peu comme je continue, au second degré, de me semer moi-même» (A, 234) —, et, pendant son enfance, elle est allée une fois à Magog, tandis que Robert a fait «[l]a même chose [...] quand il avait 14 ou 15 ans» (A, 157). Il n'est point étonnant, dans ces conditions, que l'accord du participe passé soit omis lorsque Christine évoque le «pharmacien qui [l]'avait ensemencé²⁰» (A, 112): c'est que le sexe féminin de Christine n'est en aucune sorte fixé une fois pour toutes.

Loin d'être de *vrais* personnages, des personnages *réels*, autonomes, copies plus ou moins conformes d'êtres individualisés comme le roman conventionnel les représente habituellement, tous les personnages de

20. L'anomalie figure déjà dans la première édition de *L'antipbonaire*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1969, p. 102.

L'antiphonaire ne sont, selon la formule de Robert Mélançon, que «les avatars d'un seul et unique personnage²¹». Ce personnage-origine a fait l'objet de diverses interprétations; certains critiques y ont vu un individu intégré dans un processus de «réincarnation expiatoire²²», un écrivain confronté à «la nature intertextuelle de l'écriture²³», ou bien le peuple québécois «en quête de son identité²⁴».

Mais, réalisant la personnification symbolique des différentes composantes ou manifestations d'une seule et unique entité, les personnages du roman aquinien sont également constitués sur le même schéma que les acteurs de *Ars Magna*. Ainsi structurés, ils sont donc autorisés à épouser de surcroît la signification même de ceux-ci, surtout qu'ils s'inscrivent parfaitement dans l'univers métaphorique de l'alchimie. En effet, «*la matière est une*, dis[ent] les alchimistes, *mais elle peut prendre diverses formes*²⁵» — que les adeptes symbolisent notamment au travers de nombreux personnages —, en fonction de la prépondérance de l'une ou de l'autre de ses «deux propriétés contraires²⁶», lesquelles sont en particulier figurées par le Mercure, «le principe passif, féminin», et par le Soufre, «le principe actif, masculin²⁷». Pour Jung, derrière cette matière unique, mais protéiforme, il faut comprendre «la psyché» et ses «manifestations», les deux opposés représentant «l'inconscient» et la «conscience²⁸».

Force est de constater que *L'antiphonaire* est construit autour de deux axes, celui de la conscience et celui de l'inconscient. Cette bipolarité apparaît bien évidemment au travers des deux personnages, Jean-William et Renata, qui, atteints d'une maladie «aboliss[ant] la conscience» (A, 41), l'épilepsie, connaissent pendant leurs crises une «perte de conscience» (A, 11): ils tombent dans «l'inconscience» (A, 10, 12, 19, 66, 67, 104), précipités «au fond d'un gouffre comateux» (A, 9), dans le «coma» (A, 22), avant de «repr[endre] conscience» (A, 32, 68). Gilles Thérien mentionne très justement que *L'antiphonaire* s'inspire d'un type d'épilepsie qui établit un lien «entre une syncope engendrée à la suite d'un ralentissement des battements du cœur ou d'une chute brutale de la tension artérielle et les convulsions propres à un dérèglement cérébral²⁹». Les traits propres à ce type d'épilepsie, où sont intimement reliées «les convulsions

-
21. Robert Mélançon, «Le téléviseur vide ou comment lire *L'antiphonaire*», *Voix et Images*, vol. III, n° 2, décembre 1977, p. 248.
 22. Albert Chesneau, «Déchiffrons *L'antiphonaire*», *Voix et Images*, vol. I, n° 1, septembre 1975, p. 32.
 23. André Lamontagne, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 193.
 24. André Berthiaume, «Le roman», *Études françaises*, vol. VI, n° 4, novembre 1970, p. 503.
 25. Serge Hutin, *op. cit.*, p. 69.
 26. *Ibid.*, p. 71.
 27. *Ibid.*, p. 70.
 28. Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p. 62.
 29. Gilles Thérien, «Introduction» (A, xxiii).

du cerveau et les affections du cœur», correspondent tout à fait aux conceptions alchimiques, selon lesquelles la dégradation du principe actif, caractérisé par «son intellectualisme et son rationalisme³⁰», est provoquée par le désordre émotionnel enregistré par son opposé.

La même dualité entre l'inconscient et la conscience est présente chez Robert: «blessé au front» (A, 185), c'est-à-dire au siège de la conscience, par le mari de sa maîtresse, Robert «tomb[er] inconscient» (A, 185, 186, 261) et, en dépit des soins qui lui sont prodigués pour le ranimer, il reste dans le coma, comme mort, puis «commen[ce] à émerger du coma» (A, 231) pour y retomber (A, 232), avant de finalement «retrouver sa conscience» (A, 228), de «reprendr[e] conscience» (A, 261, 246).

Chez Zimara et Chigi, c'est l'orgasme qui conduit à l'inconscience: «repu de jouissance» (A, 65), l'imprimeur s'endort sur le corps de Renata (A, 66), tandis que l'abbé, à qui il arrive de s'évanouir, se retrouve, après l'amour, «presque sans connaissance» (A, 100). Quant à Antonella, c'est l'ivresse (A, 150, 170) qui la pousse à s'endormir.

L'alternance entre la conscience et l'inconscient est également perceptible chez Christine. Déjà «tentée de transformer [s]a pauvre vie en paralysie épileptique» (A, 28), «a[yan]t des absences» (A, 8), elle a du mal à «se tenir en état de veille» (A, 12): assoupie, elle s'endort d'épuisement ou sous l'effet de la chaleur du soleil; elle se réfugie dans le rêve, «préfér[ant] l'onirique au réel» (A, 21), puis finalement, le «demi-rêve reprena[n]t le dessus sur [l]a conscience» (A, 21), elle rentre dans «le rêve éveillé (ou du demi-sommeil)» (A, 20). «[P]erdue dans [s]es rêveries» (A, 48), Christine est en outre frappée par son mari, qui la laisse «presque sans connaissance» (A, 45). Le pharmacien lui donne «une drogue hallucinogène» (A, 75) qui la fait «tomb[er] dans un sommeil profond» (A, 76). De plus, après le meurtre de son violeur, grâce à des «capsules blanc et bleu» (A, 130) ou autres «barbituriques et hypnotiques» (A, 144), Christine trouve encore le sommeil. De même, après la tentative d'assassinat perpétrée contre Robert, le docteur Franconi donne à la jeune femme un «comprimé bleu ciel» (A, 232), un «comprimé [...] hypnotique» (A, 243) qui la fait sombrer dans une «brume hypnotique» (A, 245) dont elle émerge pour «reprendre conscience à nouveau» (A, 245).

Ainsi, les différents personnages de *L'antiphonaire* ne sont pas à proprement parler des personnages. Comme le font ceux des traités alchimiques, ils traduisent seulement la métamorphose d'une seule entité selon que celle-ci exprime l'un ou l'autre de ses opposés, à savoir sa composante consciente ou sa partie inconsciente. Et, dans le rôle de l'alchimiste, sans doute faut-il placer Hubert Aquin, dans la mesure où, ainsi qu'il l'a confié, l'écrivain, à l'instar des voix d'un antiphonaire, «n'a jamais chanté

30. Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p. 72.

que lui-même selon les modalités archaïques du chant et du contre-chant» (A, 330), tant il se sait «composé de diurne et de nocturne³¹».

La quête de l'unité

Trouvant dans l'alchimie l'essentiel de leur statut, les personnages de *L'antiphonaire* voient-ils leur fonctionnement obéir de surcroît à la dynamique qui structure le Grand Œuvre?

Dans l'alchimie, appelée également «art royal³²», l'unité primordiale, où la conscience et l'inconscient sont réunis d'une façon intime et parfaitement équilibrée, est notamment représentée sous les traits du «roi³³» ou par le sang, par le «Graal³⁴». Jules-César Beausang, fort de son prénom à connotation impériale et de son nom, correspond tout à fait à cette image de la totalité.

Au cours de la phase initiale de l'*opus*, l'Œuvre au Noir, la disjonction des deux opposés jusqu'alors confondus dans l'unité, est figurée par l'union qui, sous l'effet du désir, semble réunir les principes masculin et féminin³⁵ alors qu'en réalité, elle en consacre l'individualisation: le «Roi [...] meurt³⁶». Or, parti seul de Gand (A, 9), Beausang, au terme de son voyage, passe bien de l'unité à la dualité. En effet, il arrive à Chivasso en même temps que Renata et il y dîne avec Carlo Zimara. Autrement dit, le viol de Renata par l'imprimeur figure en fait l'union érotique d'un couple qui marque l'éclatement de l'unité consécutif à l'individualisation du principe féminin. C'est pourquoi Beausang, le «ventre noirci» (A, 64), est frappé par «la mort, cette soudaineté fracassante du noir absolu» (A, 64). C'est également la raison pour laquelle Zimara-Beausang est tué par une femme, en l'espèce son épouse, Antonella.

Avec celle-ci, le deux, composé de Zimara-Beausang et de Renata, devient donc trois, conformément à l'axiome de Marie la Copte. Cette progression s'effectue par dédoublement du principe féminin, Renata représentant la vierge, la «beauté virginale, ce regard doux et presque angélique» (A, 105), et Antonella personnifiant la «puissante suavité charnelle» (A, 105) de la femme qui «a connu l'amour physique» (A, 105). Aussi est-il normal que, devenue à son tour femme, Renata soit «exécutée» (A, 143) et remplacée par Antonella auprès de Chigi, par lequel le trois devient quatre et recouvre l'unité.

31. Françoise Maccabée Iqbal, *Hubert Aquin romancier*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1978, p. 205.

32. Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p. 544.

33. *Ibid.*, p. 390.

34. *Ibid.*, p. 246.

35. Voir par exemple la gravure du *Rosarium Philosophorum* reproduite et commentée par Jung, *Psychologie du transfert*, Paris, Albin Michel, 1980 [1946], p. 110-112.

36. Julius Evola, *Métaphysique du sexe*, Paris, Payot, 1968, p. 351.

De fait, lorsqu'il fait l'amour à Renata, la «putain» (A, 101) qui fait écho à la «prostituée de l'Œuvre³⁷», l'abbé devient un «“Fiancé” [...], un] mystique époux» (A, 99), «aurolé d'une beauté merveilleuse [...] [et] transporté [...] par un élan mystique désordonné» (A, 99). De même, les ébats érotiques d'Antonella et de Chigi sont dépeints comme ceux d'un couple qui «menait une existence paradisiaque : pour l'ancien abbé et la jeune veuve, cela ressemblait à la futilité bienfaisante de la vie d'Adam et Ève au Paradis terrestre...» (A, 170). Or, dans la symbolique alchimique, le Paradis figure l'état parfait d'unité primordiale auquel l'adepte doit s'efforcer de retrouver «l'accès³⁸».

Cette étape dans la réunification des contraires est marquée, dans l'alchimie, par une contamination exercée, «sous l'influence du feu³⁹», d'Éros, sur le principe masculin par son opposé, et elle aboutit, au terme de l'Œuvre au Noir, à la mort du mercure⁴⁰, c'est-à-dire du principe féminin. C'est précisément ce qui se passe dans *L'antiphonaire*. Antonella «intoxique» (A, 107) Chigi qui, décidé à «expier par la brûlure profane une autre brûlure» (A, 105), devient impuissant, «affecté d'une impuissance non pas accidentelle (ou provisoire), mais chronique» (A, 181). De plus, «alors que le Mont Blanc se noircissait» (A, 190), l'abbé tue sa compagne : le voilà qui a «perdu sa Sulamite» (A, 251), c'est-à-dire une femme qui, à l'instar des bohémiennes, tire sa beauté de «la pigmentation brune de [sa] peau» (A, 252).

À cet Œuvre au Noir qui se déroule dans le passé, autrement dit dans l'inconscient, s'ajoute et se mêle, dans le présent de la conscience cette fois, la même phase alchimique. Mais, semblablement à l'alchimie, où les deux opposés représentent «deux mondes correspondants mais inversés⁴¹», *L'antiphonaire* instaure une permutation des sexes. Ainsi, au premier trio, constitué, comme on l'a vu, d'un homme et de deux femmes, dont l'une est épileptique, renvoie un trio formé cette fois d'une femme, Christine, et de deux hommes, Jean-William, atteint d'épilepsie, et le pharmacien. Comme Renata, Christine est violée. Le violeur de Renata, l'imprimeur, est tué par sa femme, aidée, polysémie oblige, par l'organe de la féminité, une «matrice en plomb» (A, 67). En revanche, le violeur de Christine, le pharmacien, est assassiné par un homme, Jean-William, l'époux de la victime, armé d'un pistolet, c'est-à-dire de l'instrument de sa virilité, le pistolet étant «gros comme son pénis érigé sans pudeur» (A, 212).

Au cours de l'Œuvre au Noir, le «“fils des philosophes”, c'est-à-dire la Pierre⁴²», est conçu à la suite de l'union des deux opposés : «[L]a matrice

37. Fulcanelli, *Les demeures philosophales*, t. II, p. 219.

38. René Alleau, *op. cit.*, p. 132.

39. Fulcanelli, *Les demeures philosophales*, t. I, p. 294.

40. *Ibid.*, p. 293.

41. Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, p. 225.

42. *Id.*, *Psychologie du transfert*, p. 111.

mercurielle [...] reçoit la *teinture* ou semence du soufre, représentant le mâle [...]»⁴³. Pareillement, chez Aquin, le violeur «ensemenc[e] [Christine] de son ambroisie» (A, 112, 158), la grossesse de celle-ci étant à rapprocher de la grossesse «simulé[e]» (A, 33) de Renata. L'accouchement est prévu pour «le 25 décembre de cette année» (A, 174), conformément à «l'analogie entre l'*embryon alchimique* et le Christ⁴⁴».

C'est Robert Bernatchez, le double conscient de Jean-William, qui constitue le quatrième élément. Comme Chigi, Robert atteint momentanément, au cours de ses ébats avec Christine, un état qui le rapproche de l'unité : son visage, alors, «se ramène — artificiellement — au cercle, au triangle équilatéral, au carré ou au pentagramme» (A, 226), toutes figures qui, en alchimie, symbolisent la totalité recouverte, ainsi que le prescrit le *Theatrum chemicum* : «Fais de l'homme et de la femme un cercle rond, et extrais-en un carré, et du carré un triangle. Fais un cercle rond et tu auras la pierre philosophale⁴⁵.» Quant au pentagramme, il figure la «quintessence⁴⁶», symbole de l'accomplissement du Grand Œuvre. Il reste que les relations de Robert avec son opposé, personnifié par Christine, mais aussi par l'époux épileptique de celle-ci, ne peuvent que, là encore, lui faire quitter la sphère de la conscience. En effet, la narratrice, à l'image de la femme alchimique, qui, à l'instar de la bien-aimée du *Cantique des cantiques* «dit d'elle-même *Nigra sum sed formosa*⁴⁷», reprend une formule similaire : «Je suis noire mais belle (*nigra sed pulchra...*)» (A, 131). Robert n'est pas sans mesurer le danger qu'il encourt, lui qui affirme qu'«il vaut mieux ne pas jouer avec le feu» (A, 82) d'Éros. Il lui arrive de «broy[er] du noir» (A, 174) et, après l'agression, un «chef-d'œuvre de noirceur» (A, 241), qu'il subit de la part de Jean-William, lui-même un «gouffre de noirceur» (A, 79), Robert «se m[eurt] à faible allure» (A, 229) et va finalement, atteint d'«hémiplegie» (A, 249), devenir «une portion d'homme, un autre que lui-même, un homme amoindri» (A, 255), «impuissant pour le restant de ses jours» (A, 247), à l'instar de Chigi.

Dernier élément du quatuor initié par Jean-William, Robert est lui-même le premier élément d'un troisième quatuor, composé de Christine (dont il est l'amant), de Suzanne (dont il est l'époux), et, à nouveau, d'un violeur. La mort de celui-ci, le docteur Franconi, est due cette fois à une femme, puisque le médecin se suicide pour n'être pas resté, du fait de sa «noirceur» (A, 270), «fidèle à un amour «sacré»» (A, 270). De nouveau, le principe féminin se dédouble en Suzanne, «image créée de la femme»

43. Fulcanelli, *Les demeures philosophales*, t. I, p. 202.

44. Séverin Batfroi, *Alchimie et révélation chrétienne*, Paris, Guy Trédaniel/Éditions de la Maisnie, 1976, p. 51.

45. Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, p. 167.

46. Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de haute magie*, Paris, Bussière, 1988, p. 90.

47. Voir Fulcanelli, *Les demeures philosophales*, t. II, p. 219.

(A, 129), «incapable [...] de [...] satisfaire» (A, 90) son mari, et en Christine, qui, elle, en revanche, a connu «[a]mants, amis, grands coups de foudre, aventures» (A, 12), et qui «aime jouir» (A, 224). Cela étant, l'identité fondamentale entre les deux femmes est très clairement évoquée : toutes deux maîtresses du docteur Franconi, elles se partagent l'instance narrative. Ainsi, lorsque la narratrice, dans les bras du docteur Franconi, parle de «son mari [qui], non loin, était l'objet de “soins intensifs de réanimation”» (A, 217), il s'agit de Suzanne, l'épouse de Robert, mais, quand cette même narratrice se définit comme «l'épouse enceinte d'un inconnu» (A, 217), elle ne peut être que Christine, puisque c'est au viol du pharmacien que celle-ci doit sa grossesse.

Dans ce quatuor, c'est la femme qui, sous l'effet de «la flamme secrète et diffusive de l'amour» (A, 123), se rapproche de l'unité. Christine, dont le prénom est à mettre en rapport avec le «parallèle *lapis-Christus* (pierre philosophale-Christ)⁴⁸», possède une «sainte face» (A, 78). Au «motel de l'Étoile» (A, 157) — l'étoile est le symbole de la Pierre philosophale⁴⁹ —, Christine vit en compagnie de Robert «la plus belle étape de [s]a triste existence» (A, 166) : «[S]on symbole de chair tout flambant en moi... J'étais irisée par son feu.» (A, 160-161) Cette expérience est à rapprocher de celle que Christine/Suzanne connaît avec le docteur Franconi : «une jouissance frissonnante, inoubliable, parfaite» (A, 217). Manifestant le fait que «[l]e vrai chef-d'œuvre (*opus consummatum*) est celui qui dans les formes parfaites transpose toute la profondeur des “sciences quadrivales”» (A, 219), Christine devient alors une «femme tétragonale» (A, 224), semblable à «l'*homo quadratus* [...] composé en forme de tétragone parfait, cruciforme, carré dans son propre cercle géométrique» (A, 224), épousant par là une des structures figurant la Pierre philosophale :

La quadrature du cercle est un symbole de l'*opus alchemicum* (œuvre alchimique), en ce sens qu'elle décompose l'unité originelle chaotique pour la réduire aux quatre éléments, qu'elle recombine ensuite en une unité supérieure. L'unité est représentée par un cercle et les quatre éléments par un carré⁵⁰.

Il reste que le chef-d'œuvre de Christine est éphémère. Celle-ci réalise d'ailleurs que «la totalité (cette plénitude mystique [...])» (A, 234) lui échappe : «[J]e suis impliquée indéfiniment dans un processus de totalisation et [...] je n'atteindrai jamais à la totalité ou à la plénitude» (A, 234). C'est que le feu d'Éros aboutit finalement à la consommation du principe féminin : Christine est comme «brûlée vive» (A, 16, 18, 141). Ainsi, de même que l'Œuvre au Noir est une phase de «calcination, [d']incinération⁵¹», générant une «cendre noire⁵²», de même, dans *L'antiphonaire*,

48. Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, p. 49.

49. Voir Fulcanelli, *Les demeures philosophales*, t. II, p. 277.

50. Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, p. 163.

51. *Id.*, *Psychologie du transfert*, p. 53.

52. Fulcanelli, *Le mystère des cathédrales*, p. 199.

« tout noircit » (A, 225) et se métamorphose en un « tas de noirceur » (A, 226). En outre, de même que cette étape de l'œuvre alchimique est également qualifiée de « *putrefactio*⁵³ » et s'effectue au sein d'un « fleuve d'eau noire », de même Christine s'abîme dans une « mer sombre » (A, 220), « file dans une stratosphère liquéfiée, dans une mer morte et sans fond » (A, 229). Finalement, quand vient le temps de la « noirceur absolue » (A, 227), c'est bien l'atteinte de l'Œuvre au Noir que Christine évoque en confiant : « J'ai le sentiment soudain que mes labiales s'enfoncent dans un épithalame ombrageux dont les divers personnages (Jean-William, Robert, le docteur Franconi, moi enfin...) sont revêtus de costumes de nuit. » (A, 225)

Seule Suzanne échappe à la chute quasi générale dans l'inconscient. Ainsi, conformément à l'axiome de Marie la Copte, le troisième quatuor constitue un retour à l'unité, la fin du roman rejoignant le début : à Jules-César Beausang qui, « humilié par l'infidélité de sa femme » (A, 9), décide de quitter celle-ci, succède Suzanne, laquelle rejette « sans pitié » (A, 263 et 264) Robert, condamné par son épouse « à payer le salaire de son infidélité » (A, 263). Le changement de sexe marque la fin de l'Œuvre au Noir et l'apparition de l'Œuvre au Blanc, où le « tas de noirceur ressemblera peut-être à une agglomération d'étoiles scintillantes » (A, 226) : « investie de toutes les propriétés de la féminité » (A, 129) face à un mari « lamentable » (A, 264), Suzanne n'incarne-t-elle pas, et n'annonce-t-elle pas, le principe féminin tel qu'il se métamorphose dans l'*albedo*, la seconde phase alchimique, celle qui succède à l'Œuvre au Noir, et où « la Femme a le dessus sur l'Homme et le réduit à sa nature⁵⁴ » ?

*
**

Le savoir alchimique qu'Hubert Aquin intègre dans *L'antiphonaire* est loin d'être gratuit. Établissant un parallèle entre le Grand Œuvre et l'œuvre littéraire — « ce livre est composé en forme d'aura épileptique » (A, 15) —, il structure l'ensemble de la diégèse et lui donne un sens, comme il justifie aussi le recours à des procédés narratologiques qui, sans cette clé, ne laissent pas de déconcerter. C'est pourquoi, contrairement à ce qu'avance Gilles Thérien, selon lequel l'auteur « a brouillé toutes les pistes qui auraient pu permettre de saisir un quelconque dess(e)in [...] dans son roman⁵⁵ », il est sans doute permis de penser qu'Hubert Aquin y a attribué à l'alchimie la fonction que les adeptes de cet art assignent au fil d'Ariane.

53. Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, p. 368.

54. Julius Evola, *op. cit.*, p. 197.

55. Gilles Thérien, « Introduction » (A, xlv).

En effet, de même que l'alchimiste est peint dans les traités comme « celui qui marche », le « voyageur »⁵⁶, qui chemine dans « les méandres labyrinthiques »⁵⁷ d'un sentier qui « s'élève en spirale »⁵⁸, de même le lecteur de *L'antiphonaire*, apprenti alchimiste à l'instar de l'écrivain lui-même, est invité à calquer sa démarche sur le « voyageur pédestre » (A, 13) du roman, voyageur qui « marche indéfiniment » (A, 229) au travers des « dédales » (A, 18 et 234), des « multiples configurations labyrinthales » (A, 72), des « entrelacs tout en spirales et en labyrinthes mystifiants » (A, 123), des « méandres chargés de signification » (A, 20). Dans un roman qui est aussi un « récit autobiographique » (A, 49, 233) composé « en plusieurs fragments (ou tableaux) mal reliés les uns aux autres, disloqués, disjoints » (A, 233), le lecteur découvre alors, à la fois caché et révélé par les différents personnages, Hubert Aquin déchiré par « dimidiation » (A, 227) entre ses deux opposés intérieurs, entre sa conscience et son inconscient, tout entier occupé à un « travail d'exhumation et d'élucidation » (A, 155) qui l'obsède et dont *L'antiphonaire*, image de l'Œuvre au Noir, ne constitue que la toute première étape : « Personne ne s'apercevra que je vis mort : du moins je le souhaite, car je ne veux pas troubler les vrais vivants ! Je n'ai pas ce droit — et je n'en ai pas l'intention. Pour la première fois, je prends conscience de ma mort visible ! » (A, 339)

56. René Alleau, *op. cit.*, p. 60.

57. Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, p. 8.

58. *Ibid.*, p. 41.