

EXIL ET ÉCRITURE CHEZ HUBERT AQUIN ET VINTILĂ HORIA

La polysémie littéraire de l'exil permet de rapprocher les deux écrivains, Hubert Aquin et Vintilă Horia, dans un exercice comparatiste que la dissimilitude du détail biographique semble, à première vue, ne pas autoriser. En dépit des différences de génération (Vintilă Horia est né en 1915, Hubert Aquin en 1929) ou d'espace culturel, la comparaison pourrait prendre comme point de départ la manière dont ils transposent, dans leur parcours créateur, des mobiles existentiels ayant trait à une destinée collective. C'est d'ailleurs dans ce rapport entre l'appartenance et l'émergence de l'individualité artistique que se joue la signification de l'exil.

Un élément commun, qui se situerait au premier plan de l'analyse, mais dont je ne vais pas m'occuper dans le détail ici, serait la contribution des deux auteurs à la constitution de l'exil en tant que thème définitoire des littératures auxquelles ils appartiennent, dans le sens où ils se réclament d'une tradition assumée et réinterprétée. L'exil des Patriotes du côté québécois, l'exil de la génération de 1848 du côté roumain, deviennent, le long du passage de la récurrence au mythe, les événements porteurs d'une malédiction, mais aussi fondateurs d'une quête, et même les signes d'élection. Tout comme leurs ancêtres de 1848, les intellectuels empêchés de revenir en Roumanie après l'instauration du communisme ont vu leur exil comme provisoire et ont vécu, parfois tragiquement, la destruction de cette illusion. Quant au Québec, comme Pierre Nepveu le souligne,¹ on constate en pleine Révolution Tranquille la prolifération du thème, liée à la dénonciation de l'aliénation culturelle, à la réinterprétation de l'histoire et à la rhétorique de l'émancipation. L'analyse de l'identité nationale qui emprunte ses concepts à l'idéologie de la décolonisation (Hubert Aquin) et le questionnement sur l'appartenance culturelle dans une Europe déchirée par la guerre et ses conséquences géopolitiques (Vintilă Horia) donnent lieu à une forte crise identitaire, dans les deux cas, et à une vision de l'écriture qui prolonge et explicite les affres de l'exil intérieur/extérieur dans une quête de l'individualité artistique.

L'esprit religieux qui rend consubstantiels le salut et le vécu problématique de l'expérience terrestre, empruntent parfois la voie radicale de l'isolement monastique : celle du monachisme cénobitique (se faire étranger au monde) ou du monachisme érémitique (se faire étranger dans le monde) qui est à l'origine du sacrifice

¹ NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, collection Papiers collés, 1998. Chap. 3 « L'exil comme métaphore ».

autrement rédempteur de l'exil chez soi et de celui de l'éloignement géographique. D'un autre côté, ce que Paul Zumthor² disait du nomadisme, défini moins par le déplacement perpétuel que par un rapport problématique avec l'espace (y compris l'espace culturel), peut être extrapolé afin de rendre compte de l'expérience de l'exil et c'est dans cette clef qu'il faut lire le constat du « double exil de Crémazie ».³ Si l'exil ne se définit plus strictement en termes géographiques, c'est aussi parce que la sensibilité moderne lui a accordé le statut d'une donnée ontologiquement liée à l'individu, qui affecte non seulement les liens qu'il entretient avec le monde environnant, mais aussi le rapport à son être intime. Les crédos esthétiques modernes et postmodernes en font leur fondement, avec toutes les amplifications que peuvent déterminer des circonstances socio-politiques particulières. Si cet argument peut servir pour légitimer n'importe quel essai comparatif, il est renforcé, il me semble, dans le cas de Vintilă Horia et de Hubert Aquin, par l'intérêt qu'ils prêtent, de manière programmatique, au thème de l'exil et à ceux qui peuvent en devenir, sinon synonymes, du moins y être intimement liés : le déracinement, l'errance, l'évasion. Ce qui les relie, à mon avis, est l'énergie qui les pousse à sortir de l'exil-aliénation vers la découverte de l'exil comme exaltation – et ceci pour des raisons essentiellement esthétiques. Chez Hubert Aquin, la conscience de l'aliénation est en elle-même une sortie de l'aliénation. Hésitant entre le besoin existentiel d'écrire et le refus d'obéir à une vocation de « Tzigane » talentueux,⁴ Hubert Aquin se fait consciemment « malade mental » qui guérit sa nation grâce aux « couches brumeuses de son cerveau. »⁵ Ses histoires de dédoublement, de poursuite et d'espionnage, ses itinéraires labyrinthiques décrivent l'errance de son pays. La poursuite de cette errance, qui se fait parfois désenchantement, parfois enthousiasme aboutit à l'éloge de l'exil créateur qui, lui, est sécurisant par sa non-spatialité. Je cite les notations du 4 avril 1962 qui figurent dans le *Journal*⁶ de Hubert Aquin :

4 avril 1962 : le dépaysement doit émaner non pas d'une volonté d'exotisme chez le romancier. Ce dont je rêve est plutôt le contraire : je veux dépayser mon lecteur par mon propre enracinement, non pas par mon exil. Somme toute, je veux un dépaysement vertical qui ne soit en rien lié à la surface de la terre. Comment, alors, dépayser avec ce qui est connu, courant et ne comporte aucun déplacement hors du milieu ambiant connaturel. Ce problème de dépaysement me paraît essentiel en littérature : du moins, j'en fais mon énigme – mon défi. Toute forme de dépaysement qui comporte la confrontation d'un héros avec un pays nouveau relève de la facilité, du « lieu commun » (quel merveilleux non-sens !) et est liée à une époque historique où le voyage était une découverte. Les voyages ne se font désormais qu'au-dedans et les pays disparaissent

² ZUMTHOR, Paul, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Seuil, collection La couleur des idées, 1997.

³ MARCOTTE, Gilles, *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH 1968.

⁴ AQUIN, Hubert, « Profession: écrivain », in *Blocs erratiques*, Montréal, Éditions Quinze 1977.

⁵ *Ibid.*, « Littérature et aliénation ».

⁶ *Journal 1948-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot, Montréal, BQ 1992.

dans leur fonction de dépaysement (d'exil) et ne sont plus que des coïncidences plus ou moins d'une aventure existentielle secrète.

Dans son roman *Dieu est né en exil*,⁷ Vintilă Horia semble privilégier l'axe horizontal du dépaysement en écrivant sagement une autobiographie d'Ovide, exilé à Tomes, au bord de la Mer Noire; la solidarité de l'exil le pousse à dépasser la réalité historique et va jusqu'à l'appropriation et la transformation radicale du destin du poète latin, le *supplément d'âme* rajouté par l'auteur s'évertuant à trouver ces « coïncidences secrètes » entre l'« aventure existentielle » et l'anecdote historique et à « imaginer de l'intérieur le combat d'Ovide contre son temps ». ⁸ On ne retrouve plus l'Ovide des *Tristes* et des *Pontiques* déployant toutes ses armes pour quémander son retour à Rome; en dépit des affres de l'exil, il retrouve le sens de son existence à travers la connaissance de Dieu, le Dieu unique de Galilée, « exilé en chair », et le véritable sens de la création, qui renonce à l'habile maniement des figures rhétoriques au profit de la transcription fidèle, dépourvue d'artifice, du vécu. Conformément à un mécanisme compensatoire qui convertit la malédiction en espoir, l'exil se « métamorphose » (pour utiliser le terme d'Ovide) en épreuve initiatique dans le parcours fondamental du devenir individuel et artistique:

Oh, que je suis heureux de ne plus écrire comme j'étais habitué – ou obligé – de le faire! Pas de dieux dans ma prose, pas de héros, pas de métaphores mythologiques. Je suis libre, dans mon secret, d'écrire comme je pense et comme je vis. Tout simplement. *Culta placent* était ma formule, mon fard que j'ai quitté en quittant Rome.⁹

Je me permets d'insister sur l'affirmation de Vintilă Horia qui traduit l'expérience tourmentée de l'exil comme un combat contre le temps. L'exil est le drame de celui qui vit douloureusement son présent et qui cherche à s'évader dans le passé, dans l'avenir, ou simplement dans le présent éternel de la mythologie. Le passé et l'avenir dépassent la valeur d'un refuge ou d'une parabole, la confusion des temps est le résultat direct d'un refus de l'histoire perçue comme funeste ou d'un refus du rapport conventionnel au temps qui se construit sur la centralité du présent ou sur le concept de centralité tout court.

Après le projet avorté d'un roman empruntant la forme d'une fausse exégèse du prétendu journal de Papineau, où le présent de l'interprétation aurait dû brouiller la dimension temporelle par le double effet de réel de l'histoire et de l'historiographie, Hubert Aquin construit savamment un roman de la fuite comme dialogue des temps (en gros du XVI^e et du XX^e siècles, mais les références intertextuelles élargissent la perspective): c'est *l'Antiphonaire*,¹⁰ le premier projet accompli de ce qui aurait pu constituer une série. *L'Antiphonaire* se veut un roman total tout en se

⁷ HORIA, Vintilă, *Dieu est né en exil*, Paris, Fayard 1960.

⁸ HORIA, Vintilă, *Consideraciones sobre un mundo peor*, trad. roum. dans la revue *Secolul XX*, 10-11-12/1997, 1-2-3/1998.

⁹ *Op. cit.*, p. 28.

¹⁰ AQUIN, Hubert, *L'Antiphonaire*, édition critique établie par Gilles Thérien, Montréal, BQ 1993 [1969].

présentant comme un échec du récit : notes de lectures prises en vue de la rédaction d'une thèse en histoire des sciences (plus précisément sur les travaux de Jules-César Beausang) métamorphosées en autobiographie, journal dont la paternité est mise en question par l'intervention d'autres instances narratives, écriture fragmentaire et redondance des images et symboles, autant d'éléments qui constituent cette histoire éclatée. Tout discours herméneutique finit par être autobiographique – le roman peut être ainsi lu comme une réponse fictionnelle aux débats épistémologiques qui, de Schlegel à Gadamer, ont analysé les rapports entre explication et compréhension. Le passé ne saurait être expliqué, la seule façon d'y avoir accès est de le comprendre en le revivant grâce à une affinité secrète impliquant à part entière la subjectivité du chercheur, qui prend ainsi progressivement conscience du fait qu'il est devenu écrivain. Christine Forestier rédige une thèse d'histoire de la médecine, résultat d'un intérêt scientifique affirmé mais aussi faussé par les correspondances biographiques – l'auteur dont elle s'occupe est un double de Paracelse, mais un Paracelse marié qui cherche à oublier son malheur conjugal dans la recherche médicale. À son tour, Christine se rend compte – au moment où elle décide de faire place, à côté de ses notes de lecture de plus en plus nombreuses et de plus en plus portées à la divagation, au triste récit de son existence – de la motivation réelle de son projet, qui est celle de l'évasion :

[...] du coup, je me suis vue embarquée dans une perspective plus large embrassant automatiquement la dialectique « négative » (*via negativa*) de Nicolas de Cuse et le système antiaristotélécien de Lorenzo della Valle... Mais, à la fin, j'avais plutôt conscience de me disperser ou plutôt de m'égarer à seule fin d'occuper mon esprit trop fébrile : ma passion pour les théories pomponaciennes dissimulait mal la prédilection marquée que j'avais pour tout ce qui pouvait m'occuper et m'éloigner de ma propre vie ratée.¹¹

Christine ne pensait plus à la crise qui allait venir, ni au bain d'eau chaude que prenait Jean-William, ni à la situation tragique dans laquelle elle se trouvait impliquée comme à jamais, car elle avait décroché : elle avait des absences, elle aussi, mais nullement semblables à celles de Jean-William. Elle se faisait absente, de plus en plus, à cette existence qui demandait d'elle une présence vigilante. Elle s'égarait dans les entrelacs de la pensée de Jules-César Beausang, les théories confuses des alchimistes, le lapidaire de Scipion de Gabiano, le sexe des pierres auquel croyait un aussi grand observateur de la nature que le fut Paracelse.¹²

Le récit de Christine, devenu roman avant même d'être achevé (voir les clins d'oeil aux lectrices et aux critiques) et même en vertu de son inachèvement, est l'illustration même de l'oeuvre en mouvement. Les nombreuses références textuelles traversant l'histoire des idées du Moyen Âge, de la Renaissance et de la Réforme, jointes à la troublante description de la vie de Christine, participent d'une esthétique de l'empathie ressuscitant, non sans nostalgie, une époque qui ignorait la distinction appauvrissante des styles, où la notion d'auteur ne recouvrait pas une réalité claire, où les écrits-palimpsestes et compilés faisaient la norme et non

¹¹ AQUIN, Hubert, *L'Antiphonaire*, p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 8.

pas l'exception coupable (toute oeuvre étant par excellence oeuvre en devenir), où les théoriciens de la médecine expliquaient les caractéristiques tempéramentales par la disposition des humeurs, tandis que les praticiens cherchaient à localiser l'âme ou à connaître Dieu par l'intermédiaire des dissections. Le long de ce récit fragmenté à l'image des « décharges synchrones » d'une crise épileptique, Christine essaye de refaire la seule cohérence qui lui est accessible et qui la rattache à une lignée de scripteurs, éditeurs, porteurs de manuscrits, dont les destinées sont étonnamment semblables à la sienne. Pour ce faire, elle doit s'arracher à la violence du présent, temps de l'attente angoissée d'une prochaine crise et de ses conséquences monstrueuses, qui n'apporte pour seule certitude - ironiquement médicale s'il faut la rapporter aux obsessions des spécialistes du Moyen Âge et de la Renaissance - que la séparation de l'âme et du corps, telle qu'elle est prouvée par la tragique inaccessibilité de l'amour parfait et du plaisir coupable dans le viol. Le sublime corporel du *Cantique des cantiques* se perd dans la fruste et grotesque anatomie:

J'étais perdue dans mes rêveries, égarée, heureuse de cet exil imaginaire dans l'histoire, quand le poing fermé et dur de Jean-William a heurté le lobe temporal gauche supérieur de ma pauvre tête.¹³

L'évasion fait naufrage, la violence du présent finit par prendre le dessus ou par doter la lecture d'une performativité maléfique : Christine-Beausang devient Christine-Renata violée, Christine-Antonela obligée de vendre son corps pour survivre et poursuivre son errance - déception d'autant plus amère que le côté apaisant de l'exil imaginaire semble être annulé par l'impossibilité de trouver un style propice à la fusion des deux plans narratifs :

A côté de ce courant asianiste qui a prévalu autant chez les Romains de la période hellénistique que chez ces « barbares » qu'étaient Paracelse et Beausang, le pâle procès-verbal de ma pauvre existence fait piètre figure. Je suis consciente de la carence asianiste de cette suite égale d'événements que je tente de transposer clairement avec une langue de médecin presque ignare. Il s'est passé si peu de chose depuis la neuvième crise de Jean-William à San Diego que j'ai le sentiment d'être interminable, alors que je ne fais que raconter modestement ce que je devrais m'appliquer à raconter dans la flamme secrète et diffusive de l'amour, en cherchant à atteindre la verbosité exubérante qui n'est pas mon cas, ni mon apanage.¹⁴

Pourtant, sur le plan de l'écriture, cet échec déclaré n'est qu'une manière feinte de proclamer la victoire ; l'écriture émerge du vide existentiel dont elle semble constamment se nourrir :

« [...] à 37 ans, ayant quitté la pratique quand j'étais au berceau (à 26 ans), je n'ai plus d'avenir : ni comme médecin, ni comme femme - car je suis désenchantée. Il me reste, m'a-t-on dit, d'écrire. »¹⁵

¹³ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴ *Ibid.*, p. 123.

¹⁵ *Ibid.*, p. 49.

Tout en se nourrissant de ce vide existentiel, l'écriture acquiert une relative indépendance – ainsi, nouveau jeu de correspondances, le point final du roman ne coïncide pas avec le suicide de Christine, car le docteur Franconi et Suzanne vont s'emparer du manuscrit, tout comme l'abbé Chigi avait repris et continué l'ouvrage de Beausang. Le désordre que la dissolution du moi impose au *je* de l'écrivain se pose en principe dès le début du livre « sans titre, sans logique interne, sans contenu, sans autre charme que celui de la vérité désordonnée, [...] composé en forme d'aura épileptique »¹⁶ et est parfaitement consonnant avec l'idéal esthétique aquinien de l'obscurité et de l'in vraisemblance.

Vintilă Horia recherche la même obscurité dans la nuit des temps: après avoir puisé dans le passé antique pour ses romans *Dieu est né en exil* (Ovide) ou *La septième lettre* (Platon), il va jusqu'à confondre les dimensions temporelles dans *Une femme pour l'Apocalypse*,¹⁷ dont l'action se déroule simultanément pendant la Reconquista du XIV^e siècle, la guerre civile espagnole et dans un avenir apocalyptique – qui n'est plus la fin du temps en soi, mais du temps tel qu'il est perçu et altéré par les hommes à travers l'Histoire. Blanca et Manuel vivent une histoire d'amour impossible tant qu'ils restent prisonniers de l'Histoire, exilés sur la Terre meurtrie par les guerres et les conflits. Vivant à différentes époques devenues contemporaines dans la perspective eschatologique de la fin du récit, ils sont dans l'impossibilité de reconstituer leur histoire d'amour, suspendue dans un perpétuel commencement, situé sous tous les signes d'une heureuse prédestination, mais dont la durée se trouve à jamais menacée par le présent des autres, le présent de l'histoire, implacable, qui lui dénie toute force de persistance, y inclus celle de la mémoire. Celle-ci se retrouve à l'état de bribes sondables dans le subconscient, l'unité étant réservée à un avenir où ce « voyage archéologique » aboutira à l'histoire au-delà de l'Histoire. Femme d'un aubergiste tué par les Maures, Blanca tombe amoureuse d'un médecin-alchimiste devenu marchand de cadavres. Elle perd toute trace de lui après une nuit d'amour dans un moulin atemporel qui deviendra le symbole même de leur union, seule réminiscence de la vie terrestre dans le désert pré-apocalyptique. Ayant toujours vécu en marge de leur temps, Blanca et Manuel portent en eux les signes de l'élection qui leur feront connaître la vie éternelle : propriétaire d'une auberge – carrefour symbolique des chemins et des temps - femme seule déchirée par l'attente de l'amour, Blanca rencontre Manuel – et, avant lui, un signe annonciateur de l'amour idéal : la rencontre avec un double de Don Quichotte lui lançant une pathétique prière : « Permettez-moi que je ne vous oublie jamais ! »¹⁸ Manuel, lui est habité, en pleine guerre contre les Arabes, par la soif de l'absolu, dont il poursuit la quête à travers les méthodes médicales de

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷ HORIA, Vintilă, *Une femme pour l'Apocalypse*, Paris, Editions du Rocher 1987.

¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

son temps pour découvrir les vérités suprêmes grâce à une synthèse entre sagesse arabe et philosophie chrétienne. Son désengagement dans l'Histoire reste constant jusqu'au terme de son cheminement, lorsque Manuel affirmera ouvertement la contestation de l'ordre politique, en méprisant l'édit du Conseil des Sages qui interdit toute entreprise de transmission de la nouvelle de la Révélation, monopole d'une autorité dictatoriale qui instaure de faux sauveurs. Mais avant que Manuel adhère à une action contestataire dans ce qui peut passer pour une allégorie de la résistance de l'individu contre les atteintes portées à sa liberté par un régime dictatorial, il préfère un engagement passif signifié par le refus. Ainsi, au XX^e siècle, les deux amoureux se retrouvent dans une maison de fous. Blanca, religieuse arrachée à sa vocation par la guerre civile et devenue infirmière, soigne Manuel, qui simule la folie pour échapper à la violence d'une guerre qu'il récuse:

Interdit de penser à mon nom, à celui de mon père, à mon identité, essayer de tout oublier, inventer des histoires follement logiques, afin de ne jamais tomber dans la tentation de dire qui je suis, même sous la torture. [...] Je suis Manuel, l'innocent, mais le poursuivi, celui qui aurait dû mourir, être emprisonné, ou envoyé au front, ou torturé, celui qui, en pleine folie des autres hommes, n'a trouvé d'autre échappatoire que dans un semblant de folie personnelle.¹⁹

L'épisode de la guerre civile espagnole ne donne lieu à aucun commentaire politique : il n'y est jamais question de résistance contre le franquisme, les héros réfléchissent plutôt à la beauté des vers de Jean de la Croix, tandis que les combattants semblent servir la noble cause de la naissance d'un nouveau Verbe.

Sont à remarquer les connotations et les glissements symboliques des formes de perte d'identité : l'épilepsie, la folie, l'extase – vues à l'aube de la modernité comme marques de l'élévation de l'âme de nature mystique ou comme marques de la possession diabolique, pour se séculariser après dans la désintégration de l'ego, fruit nocif mais esthétiquement exploitable du mal de vivre. Chez Vintilă Horia, un fou et une religieuse, deux exilés de leur temps, se reconnaissent instinctivement comme sujets d'une même quête vécue avec fébrilité et qui s'accomplit dans la découverte de la transcendance :

J'eus tout à coup la certitude que Blanca aussi n'était qu'une réfugiée, un être qui avait appartenu à autre chose et qui se cachait là, pareille à moi, destinée à cette rencontre et à cette évasion.²⁰

L'agglutination des épisodes et des plans temporels entraîne la confusion des perspectives narratives – le discours à la première personne confond la voix de l'homme et celle de la femme, celui/celle de jadis et celui/celle d'aujourd'hui pour recréer, dans une alchimie verbale, l'unité éternelle :

Devant ce feu qui nous brûle tous les deux, si près de la flamme purificatrice, de ce mouvement qui annihile toutes nos modifications, je sens percer en moi mes anciennes

¹⁹ *Ibid.*, p. 75.

²⁰ *Ibid.*, p. 106.

folies d'alchimiste et, tout en broyant de toutes mes forces invisibles ce corps de femme peut-être pur de toute souillure, je vis l'illusion du Grand Oeuvre. Je vais nous réduire à un seul élément, nous transmuier en une espèce d'or sans taches de conscience, fondu pour toujours dans la béatitude de la stabilité qui se trouve en ce moment prisonnière en nous deux, condamnée aux mouvances de la séparation inférieure et qui, rétablie dans sa force, ne fera qu'une seule immobilité, scintillante comme la Pierre cherchée.²¹

Qui plus est, l'espace circonscrit par le récit de Horia est réduit à très peu d'éléments – la rivière, la montagne, le moulin et l'auberge, quand ce n'est pas le désert couvert par la fumée des incendies guerrières créant l'impression d'un non-lieu opposé à l'espace mouvant du roman de Hubert Aquin, qui correspond, lui, à un temps entrecoupé (retour dans le passé historique, mais également analepses et prolepses brouillant la continuité de l'histoire au présent), un temps concassé qui accompagne les errances réelles et imaginaires de Christine à San Diego, Bâle, Turin, Genève, Lyon.

La fragmentarité aquinienne et le souci d'unité qui inspire l'architecture romanesque de Vintilă Horia illustrent deux visions du roman «total» (Horia)/ «totalisant et totalitaire» (Aquin), un roman qui embrasse tout en «troublant», «questionnant», «renversant» (verbes chers à Hubert Aquin), qui fait le portrait même de «l'écrivain générateur de conscience». Mais l'écriture acquiert également, chez Vintilă Horia, une signification didactique : l'écrivain a le devoir de «réveiller l'humanité du sommeil technico-optimiste, de provoquer une rupture dans l'homogénéité des systèmes actuels, de représenter le principe sauveur de l'hétérogénéité, d'un *perpetuum mobile* de l'histoire et d'aider ses contemporains à mieux comprendre leur temps.»²²

Provoquer l'inquiétude est l'impératif commun : mais celle-ci abolit, dans le cas de Hubert Aquin, toute possibilité de sortir du tragique, tandis que Vintilă Horia essaie d'y trouver la source d'un optimisme humaniste.

²¹ *Ibid.*, p. 36.

²² HORIA, Vintilă, *Consideraciones sobre un mundo peor*, trad. roum. dans la revue *Secolul XX*, 10–11–12/1997, 1–2–3/1998.