

## POLITIQUES DE SATURNE

La mélancolie d'Hamlet chez Jacques Ferron  
et Hubert Aquin \*

+ + +

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Université du Québec à Montréal

Au royaume du Danemark, la roue du temps s'est désaxée, brisant l'équilibre des astres, annonçant secousses et catastrophes. Un poison déposé au creux de l'oreille du roi a détourné le temps de sa linéarité proverbiale et privé le jeune prince de ses droits à la succession. Aux frontières d'Elseneur, lors d'un changement de la garde, le spectre du père, bardé de fer, se manifeste au fils pour demander vengeance. Le prince prend aussitôt conscience du fardeau tragique qui pèse sur ses épaules : « *The time is out of joint. O cursed spite that I ever was born to set it right*<sup>1</sup> ! » Le destin d'Hamlet est politique : s'il lui faut redresser le cours du temps et rectifier la marche de l'histoire, c'est pour rétablir la souveraineté du royaume, menacée par l'usurpation du trône, et en restaurer la légitimité, entachée par les méfaits d'un tyran<sup>2</sup>. L'apparition spectrale du père d'Hamlet est l'allégorie d'une souveraineté royale qui n'est plus que l'ombre d'elle-même. S'il y a quelque chose de pourri au Danemark, c'est qu'une succession de crimes — régicide, fratricide, adultère — a suspendu la transmission légitime du pouvoir et institué un état d'exception, qui met en crise la puissance publique. *La tragique histoire d'Hamlet, prince du Danemark* porte au jour la fragilité du pouvoir et la violence de son histoire. Comme le rappelait Michel Foucault, la tragédie de l'époque élisabéthaine constitue une cérémonie rituelle dont les fables relatent, non sans en révéler les ruses et les artifices, la mort et la renaissance de la souveraineté :

Les tragédies « historiques » de Shakespeare sont des tragédies du droit et du roi, essentiellement centrées sur le problème de l'usurpateur et de la déchéance, de l'assassinat des rois, et de cette naissance d'un être nouveau que constitue le couronnement d'un roi. Comment un individu peut-il recevoir par la violence, l'intrigue, le

+ + +

\* Pour obtenir la liste des sigles utilisés dans cet article et les références complètes aux œuvres d'Hubert Aquin, voir p. 11-12. 1 William Shakespeare, *Hamlet*, édition bilingue, traduit de l'anglais par François Maguin, Paris, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion », 1995, p. 130 (acte I, scène 5) : « Ce temps est disjoint. Maudit soit le sort qui m'a fait naître pour que je le restaure ! » 2 Voir John Dover Wilson, « Le fardeau tragique », *Pour comprendre Hamlet. Enquête à Elseneur*, traduit de l'anglais par Dominique Goy-Blanquet, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1992 [1935], p. 53-76.

meurtre et la guerre une puissance publique qui doit faire régner la paix, la justice, l'ordre et le bonheur ? Comment l'illégitimité peut-elle produire la loi ? Tandis qu'à la même époque la théorie et l'histoire du droit s'efforçaient de tisser la continuité sans rupture de la puissance publique, la tragédie de Shakespeare, elle, s'acharne, au contraire, sur cette plaie, sur cette espèce de blessure répétée que porte le corps de la royauté, dès lors qu'il y a mort violente des rois et avènement des souverains illégitimes<sup>3</sup>.

Sans doute la théâtralisation des coulisses du pouvoir royal, qui tend à dégrader l'image du souverain, n'épuise-t-elle pas la signification de la tragédie de Shakespeare, pas plus qu'elle n'explique la fascination durable exercée par le personnage d'Hamlet. Depuis le romantisme, les hésitations du prince, tout comme ses monologues métaphysiques, ont nourri une somme vertigineuse d'interprétations qui font abstraction du cadre politique de l'intrigue. Cependant, pour comprendre les apparitions d'Hamlet dans la littérature québécoise de la Révolution tranquille, si nombreuses en ces années qu'on a reconnu en lui le « spectre du Québec<sup>4</sup> », il importe de garder à l'esprit que la tragédie de Shakespeare condense un moment de crise dans l'histoire de l'Angleterre, écartelée entre le catholicisme de Rome et le protestantisme de Wittenberg, divisée entre la maison des Tudors et la dynastie des Stuarts, toujours empêtrée dans une monarchie moyenâgeuse en l'absence d'un État moderne. Si « des nations entières peuvent aussi prendre les traits d'Hamlet<sup>5</sup> », c'est que le héros tragique, au-delà des dilemmes moraux qui affectent son âme sensible, engage une interrogation inquiète sur les ruses de la souveraineté et de la sujétion, sur les fables qui soutiennent la légitimité des puissants, ainsi que sur les crises historiques qui provoquent la mort et la renaissance du pouvoir. En disputant à l'Angleterre l'ultime monument du théâtre élisabéthain et en se reconnaissant dans la figure d'Hamlet, les écrivains de la Révolution tranquille s'emploient à constituer une scène politique sur laquelle représenter le défaut de souveraineté du peuple québécois. « *To be or not to be, that is the question !* Je suis parfaitement d'accord avec Shakespeare<sup>6</sup> », note Pierre Vallières dans *Nègres blancs d'Amérique*. « Être ou ne pas être libre ! voilà la question<sup>7</sup>... », traduit Robert Gurik dans *Hamlet, prince du Québec*. En s'appropriant la tragédie de Shakespeare, ils placent en outre leur engagement sous le signe de Saturne, divinité traditionnellement associée à la mélancolie, comme le suggère la présence d'Hamlet chez Jacques Ferron et Hubert Aquin, depuis leurs contributions à la revue *Parti pris* au mitan des années 1960 jusqu'aux textes crépusculaires que sont *Du fond de mon arrière-cuisine* et *Neige noire*. Chez l'un et l'autre, les apparitions du prince illustrent une politique de la

+ + +

3 Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* ». Cours au Collège de France (1975-1976), Paris, Gallimard/Éditions du Seuil, coll. « Hautes études », 1997, p. 155. Voir aussi Franco Moretti, « "A Huge Eclipse" : Tragic Form and the Deconsecration of Sovereignty », Stephen Greenblatt (dir.), *The Power of Forms in The English Renaissance*, Norman, Pilgrim Books, 1982, p. 7-40. 4 Laurent Mailhot, « Hamlet, spectre du Québec : d'un spectre à l'autre », Robert Gurik, *Hamlet, prince du Québec*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1977 [1968], p. 7-17. 5 Carl Schmitt, *Hamlet ou Hécube. L'irruption du temps dans le jeu*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, Paris, L'Arche, 1992 [1956], p. 15. 6 Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, TYPO, coll. « Essai », 1994 [1968], p. 263. 7 Robert Gurik, *Hamlet, prince du Québec*, p. 73.

littérature fortement ambivalente, qui entrelace le mort et le vif, la folie et la raison, comme si l'autorité de l'écrivain provenait de sa capacité à s'excepter de toute souveraineté pour porter au langage l'expérience mélancolique de son absence<sup>8</sup>. Suivant ces politiques de Saturne, la littérature n'a pas pour tâche de rendre le pouvoir à ceux qui en sont privés, mais d'endurer, pour en illustrer l'injustice et la déraison, l'épreuve de sa confiscation. Emblème équivoque, la mélancolie d'Hamlet dit à la fois la puissance et l'impuissance de la littérature.

## LE DÉRÈGLEMENT DES ASTRES : HAMLET CHEZ FERRON

Aux grandes heures de l'invention du corpus national, Jean Marcel, le polémiste du *Joual de Troie*, proposait d'interpréter « la totalité des manifestations littéraires du Québec » comme autant d'expressions d'une « historicité problématique » : « De 1760 jusqu'à nos jours, en fait, le corpus littéraire du Québec se présente comme un seul bloc dont l'axe central est l'historicité : plus encore qu'un thème, l'histoire est un spectre qui hante la conscience collective et demande vengeance<sup>9</sup>. » De *L'influence d'un livre* à *L'hiver de force*, en passant par *Regards et jeux dans l'espace*, la littérature québécoise se résume à « l'aventure d'une écriture qui s'abîme de génération en génération dans la contemplation du spectre<sup>10</sup> ». La convocation de la tragédie de Shakespeare pour définir une hantise née de la Conquête n'allait pourtant pas de soi, puisqu'elle revenait à faire d'une œuvre étrangère l'allégorie de la littérature nationale. Afin de justifier cette apparente incongruité, Jean Marcel s'empressait de l'attribuer à l'ingéniosité d'un écrivain dont l'anglophilie ne diminuait en rien l'enracinement dans la culture québécoise :

Cette image shakespearienne n'est pas exagérée ; Jacques Ferron, que j'ai cité tout à l'heure, à propos de Montcalm, pouvait écrire en 1965 : « À Stratford le fossoyeur sort la tête du trou. Ça va mal en Ontario : Hamlet reste bouche bée. — Alors, accouche ! Mais il ne peut pas : le to-be-or-not-to-be, il ne l'a plus, nous le lui avons pris<sup>11</sup> ».

Maintenant que la Couronne anglaise a étendu son empire par-delà les mers, seuls les sujets de ses lointaines colonies peuvent s'identifier aux monologues mélancoliques du prince, parce qu'ils sont eux-mêmes éprouvés par un défaut de souveraineté qui

+ + +

**8** Par politique de la littérature, on entendra « un discours mettant en scène la manière singulière dont la littérature prétend agir dans la sphère sociale », dont la valeur normative vise « l'explicitation des fonctions spécifiques de la littérature, la défense de ses valeurs et de ses intérêts propres, l'affirmation de l'autorité sociale dont elle jouit ou doit jouir ». Autrement dit, une politique de la littérature expose les raisons d'être de la littérature et les modalités de son action dans l'espace public. Sur cette notion, voir Benoît Denis, « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », Jean Kaempfer, Sonya Fleurey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (XV<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Lausanne, Antipodes, coll. « Littérature, culture, société », 2006, p. 103-117. **9** Jean-Marcel Paquette, « Écriture et histoire. Essai d'interprétation du corpus littéraire québécois », *Études françaises*, vol. X, n° 4, novembre 1974, p. 347. **10** *Ibid.*, p. 357. **11** *Ibid.*, p. 347.

les enferme dans « cette antichambre perpétuelle de l'historicité <sup>12</sup> ». Si la tragédie de Shakespeare révèle la littérature québécoise à elle-même, c'est que, depuis la Conquête, les écrivains ont pour destin de reconnaître la voix des ancêtres qui hantent le passé de la nation et qui, comme le père d'Hamlet, demandent vengeance.

Cette fable généalogique, qui engendre le corpus québécois à partir d'une hantise ancestrale, comme s'il n'y avait d'identité nationale qu'à la condition que le mort saisisse le vif, ne correspond ni à la politique de la littérature ni à l'imaginaire de la filiation que Jacques Ferron associait à la mélancolie d'Hamlet <sup>13</sup>. En témoigne l'historiette intitulée « Un excellent prétexte », publiée dans la revue *Parti pris* en 1965, qui évoque une soutenance de thèse à la Faculté des lettres de l'Université de Montréal. Devant un jury composé de Monique Bosco, romancière d'origine française et de confession juive, arrêtée par la police new-yorkaise lors d'une manifestation antiraciste, et de Michel Brunet, historien de l'École de Montréal et admirateur du chanoine Groulx, Ferron expose sa théorie du « moi québécois <sup>14</sup> ». Or l'essentiel de l'historiette propose une déconstruction carnavalesque des représentations identitaires contemporaines, en l'occurrence des revendications raciales des Noirs américains, des prétentions messianiques d'Israël et des professions de foi universalistes de la France, autant de discours politiques que « Mademoiselle Bosco » préfère à l'indépendantisme québécois. Seule la conception de la nationalité promue au sein de *Parti pris* est épargnée, parce qu'elle évite l'essentialisme de la race pure et le messianisme du peuple élu, sans verser non plus dans l'universalisme des belles âmes. Sans quitter sa distance ironique, Ferron convoque alors Gaston Miron, l'un des maîtres à penser de *Parti pris*, dont l'enseignement politique aurait tout à voir avec les doutes existentiels d'Hamlet :

Je me débats dans l'existence, une fameuse limonade. C'est Miron qui me l'a expliqué, une de ces fois qu'il ne jouait pas à la corneille : être québécois serait d'abord une praxis ; ça demande beaucoup d'attention, d'astuce et d'intelligence ; ça peut mener loin ou tourner à rien. Praxis, un drôle de mot ! Je m'y suis fait en pensant aux Anglais : le bon tour que nous leur jouons là ! À Stratford le fossoyeur sort la tête du trou : ça va mal en Ontario, Hamlet reste bouche bée.

— Eh bien, accouche !

Il ne peut pas : le to-be-or-not-to-be, il ne l'a plus, nous le lui avons pris. Voilà que pour comble du malheur une corneille caquetante et saccadée, incongrue et enseignante, s'abat sur la scène : c'est Miron dans Shakespeare. La praxis, elle a du bon <sup>15</sup>.

+ + +

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 352. <sup>13</sup> Sur l'anglophilie de Ferron en rapport avec les thèmes du père, de la langue et de la folie, je renvoie aux travaux de Ginette Michaud, notamment à « Lire à l'anglaise » [1995], *Ferron post-scriptum*, Outremont, Lanctôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », 2005, p. 119-178. Dans une perspective semblable, Patrick Poirier a discuté la présence d'Hamlet chez Ferron : « *Le pas de Gamelin* : vers une poétique du désastre », Ginette Michaud (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 1995, p. 221-263.

<sup>14</sup> Jacques Ferron, « Un excellent prétexte », *Parti pris*, vol. II, n<sup>os</sup> 10-11, juin-juillet 1965, p. 41. Je remercie Luc Gauvreau de m'avoir aidé à retracer ce texte. <sup>15</sup> Jacques Ferron, « Un excellent prétexte », p. 34.

Ce sont donc les débats identitaires de la Révolution tranquille, du moins tels qu'ils sont exprimés par Miron, que Ferron met en parallèle avec les incertitudes du prince mélancolique. À cet égard, il faut rappeler que l'historiette prend place dans un numéro de *Parti pris* consacré à « La difficulté d'être québécois », dans lequel figurent, outre des contributions de Jacques Brault, de Marcel Rioux et de Patrick Straram, les « Notes sur le non-poème et le poème ». Sous les traits d'« Amnésique Miron », le poète y explique sa « tristesse ontologique<sup>16</sup> » par la nécessité d'assumer individuellement une inexistence collective, de traverser seul l'épreuve du néant national, d'endurer en soi la dérélition des siens. Certes, les écrivains de *Parti pris* espèrent que les ruses de la dialectique, dans un avenir prochain, ménageront une issue hors de cette conscience malheureuse et entraîneront le dépassement de l'aliénation dans la pleine diction de l'identité. Mais force est de constater avec Miron que l'être québécois n'existe encore que sous la menace du non-être, tout comme le poème se dresse toujours à l'ombre du non-poème. Dans « notre période pré-révolutionnaire », notait d'ailleurs Pierre Maheu, le militant est « sorti de l'ancien pays, de la société qu'il veut détruire », mais il « n'est pas encore dans le pays et la société nouvelle, qui n'existent pas encore<sup>17</sup> ». C'est cette traversée du désert que traduit l'oscillation des écrivains de *Parti pris* entre l'enthousiasme prophétique pour un avenir inventé de toutes pièces par la littérature et le deuil malheureux d'un monde révolu dont aucun poème ne parvient à faire taire les voix.

L'ambiguïté identitaire colportée par Miron sur la scène de Stratford ne concerne ni l'historicité de la nation québécoise depuis ses origines, ni la cohérence de son corpus littéraire depuis la Conquête, mais une disjonction des temps qui marque spécifiquement l'espace politique de la Révolution tranquille. Dans l'une de ses *Escarmouches*, Ferron célèbre Shakespeare pour avoir su « rendre compte du premier dérèglement des astres, qui eut lieu sous la Renaissance et se répète de nos jours, bouleversant les croyances et les sociétés<sup>18</sup> ». À la charnière de deux époques, déchirée entre une identité désuète et une identité à venir, la société québécoise, plongée à son tour dans un dérèglement des astres, partage avec « le prince de l'indécision » une « ambiguïté tragique » : « On y est fou, par feinte ou en vérité, parce que les temps sont fous<sup>19</sup>. » Si l'écrivain de *Parti pris* s'identifie à Hamlet, c'est qu'il éprouve jusqu'à la mélancolie la brèche ouverte par la rupture d'un ordre ancien, qu'il croyait aussi immuable que la révolution des astres, et l'avènement d'une figure inédite du monde, dont il ne peut encore prendre la mesure.

Dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, en 1973, l'allusion à la mélancolie du prince change complètement de signification. Absente du récit de la soutenance de thèse qui occupe désormais plus de cinquante pages<sup>20</sup>, la référence shakespearienne resurgit dans le texte autobiographique qui clôt le recueil, « Les salicaires », qui noue

+ + +

16 Gaston Miron, « Notes sur le non-poème et le poème », *Parti pris*, vol. II, n<sup>os</sup> 10-11, juin-juillet 1965, p. 89 et 92. 17 Pierre Maheu, « Le poète et le permanent », *Parti pris*, vol. II, n<sup>o</sup> 5, janvier 1965, p. 3-4. 18 Jacques Ferron, « Shakespeare et l'entomologie psychiatrique » [1974], *Escarmouches*, édition établie par Jean Marcel, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1998, p. 228. Je souligne. 19 *Ibid.*, p. 229. 20 Jacques Ferron, « La descente de la croix selon Monsieur Camus, auteur de *L'étranger* » et « La soupière (suite à La descente de la croix) », *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1973, p. 131-199.

de nouveau la folie d'Hamlet au constat d'un temps hors de ses gonds. Au cours d'une promenade avec son chien parmi les salicaires, après une journée à soigner les malades et les fous, Ferron, victime d'une hallucination, aperçoit le spectre de Claude Gauvreau, qui vient alors de se suicider, assis sur un tombereau sans chevaux, en compagnie de l'un de ses jeunes disciples, lui-même interné à Saint-Jean-de-Dieu. Devant l'apparition de ces deux poètes maudits, l'un mort, l'autre vivant, et de ce char tout droit sorti des enfers, Ferron se dit envahi par « une fatigue insolite qui venait avant son heure<sup>21</sup> ». Une fois la vision dissipée, l'auteur des *Contes du pays incertain* se surprend à s'imaginer sous les traits d'un roi défunt qui apparaît à son fils pour demander vengeance. En un étrange renversement des morts et des vivants, le poète automa-tiste, fou et suicidé, prend alors les traits d'Hamlet fils, harcelé par le spectre d'un monde révolu, alors que le médecin et conteur s'octroie le rôle d'Hamlet père, comme si c'était lui, le fantôme évadé des enfers :

Le tombereau évanoui, vous n'aviez plus qu'à rentrer. [...] Vous pensiez au vieil Hamlet dont le fils, dans sa déraison feinte, a toujours le mot juste, et qui s'entend crier, alors qu'il se hâte vers le tombeau avec un cliquetis de squelette et d'armure :  
— Hé ! Va, creuse, siffleux !

[...] Non, ce ne fut pas le cri de Claude. Après tout il n'était guère plus jeune que vous et vous ne sauriez dire en quoi il aurait pu vous venger. Il n'avait pas les mêmes idées que vous sur la langue, greffe d'un sens commun dans le cerveau de chacun, qui permet à chacun d'être d'un pays, de faire partie d'un peuple. Ses expériences langagières n'avaient rien de la jusqu'isme. D'ailleurs vous aviez toujours su vous venger vous-même. Alors pourquoi auriez-vous pensé au vieil Hamlet ? Parce que vous vous sentiez coupable envers vos héritiers. Vous ne vous aimiez guère. C'est l'horreur qu'on éprouve contre le vieux siffleux qui rend tragique la pièce de Shakespeare.

Que lui est-il arrivé, à ce roi ? Il vous ressemble un peu, il a plus de cinquante ans ; dès la fin de l'après-midi, il est à bout de forces, dans la nécessité de faire un somme. Or, une fois, il ne se réveille pas. Il n'est même pas sûr d'avoir été assassiné. L'aurait-il été qu'on lui aurait rendu service : qu'il reste dans son trou et laisse la paix à son fils qui se plaît à la vie, d'âge à en jouir. Mais le bonhomme, tout mort qu'il soit, reste rancunier, sort de sa tombe, joue les revenants et oblige son fils à le venger ; celui-ci feignant la déraison, le vengera, un beau carnage ! Il eut mieux fait, à son cri irrévérencieux : « Creuse, siffleux ! » d'ajouter un coup d'épée : ce sont les morts qu'il faut tuer et non pas les vivants.

Or, cet après-midi-là, après avoir quitté les salicaires, fatigué de vivre, accablé par le poids du jour, vous vous êtes senti ignoble comme le vieux roi. Certes, vous ne demandiez pas vengeance, vous en aviez contre l'héritage que vous laissiez, vous en aviez contre vous-même. Après avoir pensé que vous rendiez plus que vous n'aviez reçu, que vous aviez amélioré votre pays et le monde, vous pensiez le contraire, que par la brouille, la chicane et les disputes vous vous étiez abusé, amoindrissant

+ + +

21 Jacques Ferron, « Les salicaires », *Du fond de mon arrière-cuisine*, p. 267.

l'héritage, et que vous aviez vécu de l'écume de la vie, en demeurant citoyen indolent et respectueux, content d'un laisser-faire qui vous maintenait dans vos privilèges, complice d'un régime qui avait amoindri votre pays. Qu'aviez-vous fait pour le Danemark ? Du souci, pas grand-chose<sup>22</sup>.

Dans cette scène de filiation rompue, c'est la tradition nationale qui se brise et se dédouble, un spectre en appelant un autre, les morts et les vivants échangeant leur rôle. Devant la brèche du temps, qui rend caduque la transmission de la mémoire, le conteur est frappé par le « soleil noir » de la mélancolie à l'instar du vicaire du *Saint-Élias* qui n'arrive ni à « recoudre la succession des jours » ni à « s'y reconnaître dans les généalogies<sup>23</sup> ». D'ailleurs, en ouverture des « Salicaire », Ferron évoquait la nécessité impérieuse de « raccorder les jours, les mois, les années » pour « assurer la pérennité du monde » : « Certes, vous saviez qu'il ne pourrait pas en être toujours ainsi et que le fil du temps finirait bien par se rompre<sup>24</sup>. » La catastrophe est advenue, le désastre est attesté, « les dieux étant révolus, les cieux vides, le monde incohérent, toute référence d'une génération à l'autre impossible, les ponts coupés<sup>25</sup> ». Or tout indique que cette disjonction des temps est l'œuvre de la génération des pères qui, blessée par la disparition du monde qu'elle avait connu, a imposé à sa descendance le devoir de la venger, interdisant par là aux fils d'instaurer leur propre règne. C'est d'ailleurs ainsi que les *Escarmouches* interprètent la tragédie de Shakespeare : la folie d'Hamlet n'a pas pour seule cause le dérèglement de la voûte céleste, mais encore les croyances du père qui, « né sous des astres cohérents, n'a pas su s'adapter au renouvellement du ciel<sup>26</sup> ». L'hécatombe d'Elseneur, au terme de laquelle meurt Hamlet, a pour origine les commandements absurdes d'un spectre, qui ne méritaient pas plus d'égards que les sifflements d'une vieille marmotte ; la crise générationnelle des « Salicaire » appelle la même explication : c'est le « vilain héritage » des pères, parmi lesquels s'inclut Ferron, qui occasionne le « malheur des jeunes gens qui mettent l'avenir du monde en danger<sup>27</sup> ».

Au-delà de l'allégorie du désordre de l'époque, qui amplifie et assombrit le constat prononcé quelques années plus tôt dans *Parti pris*, la scène soutient la confrontation entre deux politiques de la littérature, qui constituent en quelque sorte l'image inversée l'une de l'autre. Croyant que la langue est la « greffe d'un sens commun dans le cerveau de chacun, qui permet à chacun d'être un pays, de faire partie d'un peuple<sup>28</sup> », Ferron s'est efforcé d'écrire « en langue commune, à même la sagesse des nations, sans inventer un mot, sans rien risquer, tel un scribe, tel un notaire<sup>29</sup> ». Il aurait néanmoins commis l'erreur de recourir à la langue des siens pour exprimer sa colère et sa hargne contre ses contemporains, laissant ainsi le pays plus incertain qu'il ne l'avait trouvé : « Aviez-vous le droit d'user des mots de tout le monde pour les retourner contre tout le monde, d'un esprit surtout négatif, porté à la critique ? Avait-il

+ + +

22 *Ibid.*, p. 275-276. 23 Jacques Ferron, *Le Saint-Élias*, édition critique établie par Pierre Cantin, Marie Ferron et Roger Blanchette, Montréal, TYPO, 1993 [1972], p. 52, 82 et 92. 24 Jacques Ferron, « Les salicaire », p. 268. 25 *Ibid.*, p. 283. 26 Jacques Ferron, « Shakespeare et l'entomologie psychiatrique », p. 229. 27 Jacques Ferron, « Les salicaire », p. 267. 28 *Ibid.*, p. 275. 29 *Ibid.*, p. 272.

été sage de vous servir de la sagesse des nations pour tout remettre en procès, même vous-même<sup>30</sup> ? » À l'inverse, Gauvreau s'est « mis en littérature comme on entrait naguère en religion, ou, tout simplement, de la manière qu'on s'y prenait pour devenir prophète<sup>31</sup> ». Préférant la singularité du poème à la communauté de la prose, l'automatiste a exprimé sa révolte par « une impossible poésie dont il avait inventé tous les mots<sup>32</sup> », feignant d'ignorer qu'il n'écrivait pour personne. Parce qu'elle prive les hommes de la constellation des noms grâce à laquelle la biographie de chacun s'inscrit dans l'histoire de tous, l'œuvre de Gauvreau paraît à Ferron « machinée, folle, mensongère<sup>33</sup> ». Rien n'est plus vain que la politique exploréenne de la littérature, qui se résume, dans un monde sens dessus dessous, à « garroche[r] des "bibelots d'inanité sonore" à la face du monde<sup>34</sup> ». Devant la brèche du temps qui rompt l'enchaînement des jours et des nuits, des pères et des fils, les politiques de la littérature du scribe et du prophète se révèlent d'une égale impuissance. Mais seuls sont coupables les scribes, qui représentent le règne des pères, pour avoir privé les fils d'un langage partagé en dilapidant la sagesse des nations, les poussant ainsi à se faire prophètes jusque dans la folie.

Par leur violence, « Les salicaires » annoncent le suicide symbolique que Ferron commettra dans *L'exécution de Maski*, où il mettra à mort son double, « poursuivi par l'orfraie, l'oiseau de la mort<sup>35</sup> ». En lieu et place des figures utopiques comme le Rédempteur Fauché du *Ciel de Québec* et le trois-mâts du *Saint-Élias*, qui inscrivaient dans le souvenir les signes annonciateurs d'une libération, c'est désormais lui-même en tant que spectre que représente Ferron, comme s'il avait choisi de s'adresser à ses contemporains d'outre-tombe pour leur donner à lire l'envers tragique de l'histoire nationale, son visage catastrophique, sa « *facies hippocratica*<sup>36</sup> ». Tout se passe en effet comme si le conteur avait décidé de rejoindre le docteur Fauteux et l'idole peule du *Saint-Élias* pour contempler les vivants depuis « le champ du potier, en dehors de la terre bénie, où ne vont jamais que les fols et les miséreux<sup>37</sup> », ce lieu excentré et marginal dont on pouvait croire qu'il « attenait à l'enfer, au royaume de l'horreur<sup>38</sup> ». Certes, Hamlet fils demeure l'allégorie de l'écrivain idéal, « dont le devoir et le drame sont d'assurer la suite du temps, la continuité dans la mutation et l'invention d'un langage qui rende compte de la situation nouvelle, tout en restant fidèle à la langue apprise<sup>39</sup> ». Mais la brèche dans le temps entraperçue à l'époque de *Parti pris*, depuis laquelle s'esquissait l'horizon d'une émancipation, s'est aggravée au point de transformer le pays incertain en une « société morcelée, éparpillée, sans passé ni avenir, détruite<sup>40</sup> ». Dans ce dérèglement des astres, le prince du Danemark incarne la tristesse

+ + +

30 *Ibid.*, p. 273. 31 *Ibid.*, p. 272. 32 *Ibid.*, p. 271. 33 *Ibid.*, p. 273. 34 *Ibid.*, p. 279. 35 Jacques Ferron, *Rosaire* précédé de *L'exécution de Maski*, édition critique établie par Pierre Cantin et Luc Gauvreau, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. « Petite collection Lanctôt », 2003 [1981], p. 45. 36 Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2000 [1928], p. 178. 37 Jacques Ferron, *La chaise du maréchal ferrant*, édition critique établie par Pierre Cantin, Marie Ferron et Luc Gauvreau, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2010 [1972], p. 19. 38 Jacques Ferron, *Le Saint-Élias*, p. 110. 39 Jacques Ferron, « [sans titre] », *Liberté*, n° 90, novembre-décembre 1973, p. 170; repris sous le titre « Le roman des Amériques », *Chroniques littéraires, 1961-1981*, édition critique établie par Luc Gauvreau et présentée par Ginette Michaud, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », 2006, p. 532. 40 Jacques Ferron, « Appendice aux *Confitures de coings* ou le congédiement de Frank Archibald Campbell », *Les confitures de coings*, Montréal, TYPO, 1990 [1972], p. 125.



de l'écrivain qui détourne son regard de l'utopie pour lui préférer la rumination de la perte, qui se retire du monde des vivants pour mettre en doute la raison mortifère qui le gouverne, qui se refuse à toute espérance pour témoigner de la ruine. Le « refus du pouvoir <sup>41</sup> », dont Ferron disait qu'il avait été sa seule doctrine, devait tôt ou tard, pour ne pas se résumer à une vaine parade, se retourner contre l'autorité de son œuvre et s'élever contre la souveraineté de la littérature depuis lesquelles était contestée la légitimité des puissants. Dans « Les salicaires », la figure d'Hamlet, qui ne parvient à venger son père qu'au prix de sa propre mort, en provoquant de surcroît l'annexion de son royaume à une couronne étrangère, donne voix à cette politique de la littérature mélancolique selon laquelle l'écrivain, par son extériorité à tout pouvoir et par la reconnaissance de sa propre impuissance, se donne pour mission de rendre lisible la part irréductible de destruction et de folie qui trame l'histoire de la nation, autrement dit de porter au langage le « mauvais côté des choses <sup>42</sup> ».

### WORDS, WORDS, WORDS : HAMLET CHEZ AQUIN

Un an après le suicide d'Aquin, paraphrasant une formule de *Neige noire*, Jacques Ferron rappelait que « le Québec est en creux, caché en dessous des quatre romans d'Hubert Aquin », ajoutant aussitôt que cette présence fantomatique est « devenue, à cause de sa fatalité, principe de tragédie » : « C'est peut-être là le grand apport d'Hubert Aquin à la littérature québécoise qui, avant lui, ne portait pas à conséquence et qui dorénavant y porte et devient tragique <sup>43</sup>. » La condition shakespearienne de l'écrivain québécois, Aquin l'expose dans « Profession : écrivain », que publie *Parti pris* en 1964. Prolongeant les analyses de « La fatigue culturelle du Canada français » paru deux ans plus tôt dans *Liberté*, l'article constate que la vocation littéraire en contexte de domination coloniale, loin de participer à l'émancipation collective, constitue « l'aveugle compensation du dominé », qui voudrait « faire la révolution n'importe comment en art, faute de pouvoir la faire en histoire » (*PF*, 50). La littérature participe à la dialectique, fondée sur la violence symbolique, par laquelle le dominé s'approprie les conditions de sa domination au point de consentir à leur reproduction. Ainsi, un groupe minoritaire accorde d'autant plus de valeur aux productions de l'art qu'il est privé d'une souveraineté politique pour exprimer son identité historique. Ces productions sont non seulement tolérées, mais encouragées par le groupe majoritaire parce qu'elles maintiennent les dominés hors de l'arène politique. D'où l'impasse tragique dans laquelle se trouve l'écrivain : pour rejeter la domination, il n'a d'autre choix que de renier sa vocation et de cesser toute activité littéraire, son œuvre ne pouvant signaler qu'une acceptation de la situation coloniale ; mais pour que ce refus de la littérature

+ + +

<sup>41</sup> Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *Par la porte d'en arrière. Entretiens*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1997, p. 266. <sup>42</sup> Jacques Ferron, *L'amélanchier*, édition critique établie par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis, Montréal, TYPO, 1992 [1970], p. 40. <sup>43</sup> Jacques Ferron, « Si Aquin nous était conté... », *Livre d'ici*, vol. III, n° 34, 31 mai 1978 ; repris dans *Chroniques littéraires*, p. 355-356. Ferron s'inspire du passage suivant : « Jusqu'à présent dans le film, on peut dire que le Québec est en creux. Son éclipse récurrente fait penser à l'absence d'une présence, à un mystère inachevé... » (*NN*, 147)

acquière une portée politique, il doit rendre manifeste sa position et « produire un écrit dominé par une thématique de refus d'écrire » (PF, 49), participant de ce fait à la dialectique de la domination. C'est ici que surgit la figure d'Hamlet, dont les divagations solitaires et les apartés troublants représentent la seule issue hors de la « cohérence de la domination » :

Oui, le dominé vit un roman écrit d'avance ; il se conforme inconsciemment à des gestes assez équivoques pour que leur signification lui échappe. [...] Refuser cette cohérence revient à choisir pleinement et irréversiblement l'incohérence. Faire la révolution, c'est sortir du dialogue dominé-dominateur ; à proprement parler, c'est divaguer. Le terroriste parle tout seul. Comme Hamlet qui imaginait l'amant de Gertrude derrière toutes les tentures, le révolutionnaire choisit d'être taxé de folie comme le sweet prince du royaume pourri. Le révolutionnaire rompt avec la cohérence de la domination et s'engage inconsidérément dans un monologue interrompu à chaque parole, nourri d'autant d'hésitations qu'il comporte de distance avec la raison dominante. L'hésitation engendre le monologue ; au théâtre, ne doivent monologuer que les personnages qui hésitent indéfiniment, qui se trouvent aux prises avec la solitude déformante du révolutionnaire ou de l'aliéné. Il n'y a de monologues vrais que dans l'incohérence. L'incohérence dont je parle ici est une des modalités de la révolution, autant que le monologue en constitue le signe immanquable. L'incohérence correspond, dans ce cas du moins — celui d'Hamlet —, à un déphasage irréversible d'avec la cohérence ancienne. Hamlet incohère soudain (PF, 51-52).

Dans le théâtre politique que met en scène Aquin, le prince du Danemark prend les traits d'un écrivain révolutionnaire qui, au risque de la folie, rompt le dialogue avec le dominant et décide de parler seul, sans égard pour l'interlocuteur qui attestait jusqu'alors la raison de son discours. Cette appropriation du personnage est paradoxale. D'une part, les hésitations du prince, qui diffèrent sans cesse sa vengeance et substituent la parole aux actes, ne sont pas interprétées comme le témoignage d'une indécision pathologique, mais comme le signe d'un refus véhément de la domination. Du coup, la littérature engagée paraît se confondre avec la plus délirante logorrhée, comme si l'émancipation se réduisait à un solipsisme mélancolique. D'autre part, parce qu'elle se limite à « choisir pleinement et irréversiblement l'incohérence », la ruse d'Hamlet ne se distingue guère d'une pulsion autodestructrice : le prince ne peut répliquer à la « raison dominante » qu'en s'enfonçant dans la « raison dominée ». La littérature s'offre alors, du moins « dans cette période de latence et dans notre province confusionnelle » (PF, 47), comme une expérience de pure folie, hors de toute souveraineté, le signe d'une négativité si puissante que l'écrivain demeure sans recours, sans appel, sans avenir, extérieur à la maîtrise de la parole et du monde. Le « sweet prince du royaume pourri » représente en même temps la grandeur et la misère de la littérature, qui peut sans doute se soustraire au pouvoir, mais sans le renverser ni l'abolir. Cette politique de la littérature sera personnifiée dans *Prochain épisode* et *Trou de mémoire* par des narrateurs révolutionnaires couchant sur papier leurs monologues, l'un durant son enfermement pour activité séditeuse, l'autre sous l'effet d'une intoxication volontaire, tous deux incarnant le défaut de souveraineté qui afflige leurs

compatriotes, éprouvant l'éclipse de toute possibilité d'émancipation jusqu'à en perdre la raison, mais sachant obscurément que leur logorrhée est impuissante devant la domination. L'un annonce qu'il laisse son roman inachevé en attente du jour où « les pages s'écriront d'elles-mêmes à la mitraille » (*PE*, 166), alors que l'autre rêve d'un « roman policier inconcevable qui sera à l'image du Québec secoué par ses propres efforts pour obtenir un spasme révolutionnaire qui ne vient jamais » (*TM*, 135). Prétendre que la divagation est la seule arme de l'écrivain dans son combat contre la domination et que le soliloque exprime l'apogée de son engagement oblige à reconnaître, tôt ou tard, la vanité de la littérature en regard de la politique : « *words, words, words*<sup>44</sup> » (*PF*, 46).

Absentes de *Prochain épisode*, les références politiques à la tragédie de Shakespeare font retour dans *Trou de mémoire*, où elles sont significativement attribuées à Pierre X. Magnant, pharmacien de profession et militant révolutionnaire, qui, si l'on en croit son témoignage, a empoisonné son amante dans un laboratoire de microbiologie de l'Université McGill. Son délire scripturaire l'emporte dans une « ivresse mnémogène » (*TM*, 30) qui entrelace les réminiscences d'*Hamlet* et les souvenirs de son crime, l'amenant à se demander si « l'âme de Joan n'erre pas comme une âme en peine entre Elseneur et Montréal » (*TM*, 94), à reproduire les ultimes paroles de sa victime à propos d'un « TV set bursting with foolish lights and with words, words, and words » (*TM*, 102), ou encore à raconter l'imminence de son coma par la citation d'un vers célèbre : « To sleep, and by a sleep of death — to shuffle off this mortal coil<sup>45</sup>. » (*TM*, 97) La figure du prince mélancolique s'impose à Magnant au moment où, conscient de sa « tendance accusée à la verbigération » (*TM*, 21), il entreprend de justifier son délire manuscrit, cette « grande pièce de toile damassée d'hyperboles et de syncopes » qu'il conçoit comme le linceul de sa victime :

Écrire ce roman me sauve de l'incohérence stérile du monologue parlé. Je constate, non sans une grande jubilation intérieure, que cette activité transitoire — écrire ! — devient l'activité principale de ma vie. Écrire m'empêche de tout dire : c'est une lente et dure propédeutique de l'existence, un apprentissage détaillé de la révolution, l'acte privatif par excellence — donc celui qui engendre la plus grande insatisfaction et qui, par conséquent, incline à l'explosion déflagrante de l'action. Il faut tout nommer, tout écrire avant de tout faire sauter ; il faut tout épeler pour tout connaître, appeler la révolution avant de la faire. L'écrire minutieusement, c'est préfacer sa genèse violente et incroyable... Mais justement, ce pays n'a rien dit, ni rien écrit : il n'a pas produit de conte de fée, ni d'épopée pour figurer, par tous les artifices de l'invention, son fameux destin de conquis : mon pays reste et demeurera longtemps dans l'infra-littérature et dans la sous-histoire. C'est tout juste s'il enfante quelques malades

+ + +

<sup>44</sup> Citation de la réplique d'*Hamlet* à Polonius : « *Words, words, words* ». William Shakespeare, *Hamlet*, p. 162 (acte II, scène 2). « Des mots, des mots, des mots ». <sup>45</sup> Allusion au monologue d'*Hamlet* : « *To die, to sleep — to sleep, per chance to dream — ay, there's the rub; for in that sleep of death what dreams may come, when we have shuffled off this mortal coil, must give us pause.* » William Shakespeare, *Hamlet*, p. 206 (acte III, scène 1). « Mourir, dormir — dormir, peut-être rêver : oui, voilà où l'on achoppe ; car dans ce sommeil de mort, quels rêves viennent quand on s'est échappé du tourbillon de vivre, il faut s'y arrêter. »

comme moi, de-ci de-là, en pur gaspillage et sans les nommer. Les fabricants d'histoire ne savent plus où donner de la tête, ils s'en vont, dans la vie, avec quelques bonnes répliques, mais il n'y a pas de contexte, ni même de sous-textes dans lesquels ils pourraient insérer leurs périodes. Alors, ils restent là, debout, avec leurs apocopes à la main, hébétés, plantés comme des cocus dans une intrigue muette qui, fertile en sous-entendus, n'est finalement entendue par personne ! On a beau ramper sur les tréteaux ; croyez-moi, ce n'est pas une sinécure que de donner la réplique à des aphones et de trouver le ton juste quand tout est silence, même le reste... Le Québec, c'est cette poignée de comédiens bègues et amnésiques qui se regardent et s'interrogent du regard et qui semblent hantés par la platitude comme Hamlet par le spectre. Ils ne reconnaissent même pas le lieu dramatique et sont incapables de se rappeler le premier mot de la première ligne du drame visqueux qui, faute de commencer, ne finira jamais [...]. (TM, 57)

Les maîtres mots de la politique de la littérature défendue par Aquin paraissent ici changer de signe. Le tribun révolutionnaire qu'est Magnant, dont le talent oratoire est souligné à maintes reprises, se réjouit d'avoir préféré l'écriture à la parole, même s'il est convaincu que la littérature doit tôt ou tard s'effacer devant l'action. Prenant le contrepied de « Profession : écrivain », le militant se félicite surtout d'avoir échappé à la stérilité et à l'incohérence du monologue, dont les vertus critiques lui paraissent inexistantes. À ses yeux, les hésitations du prince du Danemark ne manifestent plus la résistance de l'écrivain colonisé à la domination, mais la passivité d'un peuple conquis, réfugié dans son mutisme. Comme Hamlet devant le fantôme de son père, les dominés lui paraissent incapables de préférer la moindre parole, comme si l'histoire leur était interdite. Privé de sa valeur exemplaire, réduit à une figure de la dépossession, Hamlet agit désormais comme repoussoir. Par ses métaphores théâtrales, ce passage propose en outre une réécriture de « L'art de la défaite », article paru dans *Liberté* quelques mois avant *Prochain épisode*, qui interprétait les Rébellions de 1837-1838 en termes dramaturgiques. Aquin y comparait l'attitude des Patriotes après la bataille de Saint-Denis à un « silence de mort » pendant la « représentation d'une tragédie classique » : « Le chœur, figé de stupeur, ne peut pas enchaîner si l'action dramatique qui vient de se dérouler n'était pas dans le texte ; les Patriotes n'ont pas eu un blanc de mémoire à Saint-Denis, mais ils étaient bouleversés par un événement qui n'était pas dans le texte, leur victoire ! » (M2, 135) Dans *Trou de mémoire*, c'est non seulement les Rébellions, mais la Révolution tranquille qui apparaît comme « une anthologie d'erreurs sanglantes, de négligences et d'actes manqués », autant de symptômes d'un « être-pour-la-défaite » (M2, 131 et 138). Les tragédies de Shakespeare, comme nombre d'œuvres de l'âge baroque, représentaient l'histoire comme un théâtre sur lequel les souverains se donnent tour à tour en représentation, témoignant de la continuité de la puissance publique malgré les accès de passion, les tentatives d'usurpation, les conflits dynastiques. La dramaturgie de *Trou de mémoire*, tout en s'inspirant de cette théâtralisation du pouvoir, convoque sur scène non les puissants, mais leurs sujets, les vaincus, les dominés, les subalternes, qui sont assujettis au point de ne plus reconnaître le lieu de leur émancipation, à l'instar de comédiens peu aguerris que paralyse une réplique manquante et une action imprévue. Le prince mélancolique, allégorie

d'un peuple défait et brisé, rend visible l'envers de l'histoire, les coulisses de la domination, à travers la représentation de « la passivité de l'homme qui ne s'étonnera jamais de perdre, mais sera désemparé de gagner » (M2, 137).

De « Profession : écrivain » à *Trou de mémoire*, Hamlet incarne des sujets historiques distincts, mais témoigne d'une même idée de la littérature. Dans l'article de *Parti pris*, le personnage de Shakespeare donne corps à la quête d'émancipation d'un écrivain révolutionnaire qui résiste par ses monologues à la dialectique de la domination. Ses divagations solitaires, qui oscillent entre la ruse et la folie, l'arrachent au « roman écrit d'avance » dans lequel s'empêtre son peuple, mais demeurent sans effet sur la condition d'infériorité de ses compatriotes. Dans le récit de Pierre X. Magnant, Hamlet représente le peuple conquis qui reste silencieux et immobile sur le théâtre de l'histoire. Les dominés, qui n'entendent pas les « fabricants d'histoire » qui rampent sur les tréteaux pour leur souffler le texte de la libération, sont sans voix devant l'autorité d'un passé dont les spectres font retour. Ces réminiscences shakespeariennes, si on les réunit comme les fragments d'un diptyque, signalent une disjonction radicale entre esthétique et politique, comme si l'alliance entre la parole et les actes, nécessaire à l'émancipation, avait été brisée sans retour : d'une part, la littérature ne réussit à affirmer sa solidarité avec les dominés qu'en adoptant une esthétique de l'incohérence et de la divagation qui lui interdit d'exercer des effets dans le champ politique ; d'autre part, les dominés sont incapables de s'affranchir faute d'une intrigue cohérente, d'une succession de répliques mémorables, d'un enchaînement vraisemblable d'actions, que seule la littérature pourrait leur fournir, à condition bien sûr qu'elle suspende son soliloque. C'est une scène simultanée de désir et de deuil que donnent à lire ces appropriations successives d'Hamlet, la littérature et la politique se soumettant à l'expérience de leur exclusion réciproque, chacune attendant le secours de l'autre, qui ne vient jamais, ou qui reste toujours à venir. Cette politique de Saturne prend à rebours les idées reçues sur la littérature engagée puisqu'elle ne s'exprime jamais par la célébration des lendemains qui chantent, mais uniquement par la monstration des ratages, des manquements et des échecs de la résistance à la domination. Aquin renoue ainsi avec les vertus révolutionnaires que les avant-gardes prêtaient au pessimisme, mais en les appliquant à la littérature elle-même, qui est sommée d'avouer son impuissance<sup>46</sup>.

Le dernier roman d'Aquin, *Neige noire*, dont le titre n'est pas sans évoquer la bile noire, ce fluide auquel fut longtemps attribuée l'origine de la mélancolie, revient à *La tragique histoire d'Hamlet, prince du Danemark* sous la forme d'un scénario filmique enchâssé dans un commentaire énigmatique où s'entrecroisent didascalies et digressions. Après avoir tenu le rôle de Fortinbras dans une adaptation télévisée de

+ + +

<sup>46</sup> L'idée d'une « organisation du pessimisme », que l'on associe à Walter Benjamin, a d'abord été formulée par le surréaliste Pierre Naville dans « Mieux et moins bien », *La révolution surréaliste*, n°s 9-10, 1<sup>er</sup> octobre 1927, p. 54-61 ; repris dans *La révolution et les intellectuels*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1975, p. 98-123. On la trouve aussi chez René Daumal qui entend « faire désespérer les hommes d'eux-mêmes et de la société » : « La circulaire du Grand Jeu » [1928], *Les poètes du grand jeu*, édition établie par Zéno Bianu, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 30.

la pièce de Shakespeare, le comédien Nicolas Vanesse entreprend la rédaction d'un scénario autobiographique qui relate la mort de son épouse Sylvie Dubuque pendant leur voyage de noces et son aventure avec Eva Vos. Dès les premières pages, le roman multiplie les références au roi de Norvège, double sanguin du prince mélancolique, qui réussit là où Hamlet échoue, puisqu'il venge la mort de son père et étend son empire sur le Danemark : « Trois fils vengeurs, un seul victorieux : Fortinbras. » (NN, 8) À l'exception de ces rivalités dynastiques, les références shakespeariennes sont dépouillées de toute connotation politique. Tout se passe comme si Aquin revenait aux convictions existentialistes qui l'avaient amené vingt ans plus tôt à situer Hamlet aux côtés d'Édipe et de Raskolnikov parmi les personnages tragiques dans lesquels « chaque homme trouve un écho à sa propre vie inexprimée » (JO, 25 février 1952, 110). Néanmoins, ce « collage tragique » (NN, 248) demeure fidèle, formellement et thématiquement, au principe selon lequel la littérature doit non seulement exhiber la violence du monde social, mais retourner contre elle-même cette force destructrice. Dans *Neige noire*, le « stratagème de la pièce dans la pièce » (NN, 213), dont le prince faisait usage pour piéger l'assassin du roi, mène au fil de l'intrigue à la mise au jour de la relation incestueuse de Sylvie avec son père et à l'élucidation de sa mort, qui se révèle non un accident, mais un meurtre perpétré par Nicolas. Ces révélations sont accompagnées de commentaires qui attribuent au scénario « des lacunes, des creux, des omissions, des absences » (NN, 252) au point de le réduire à « une forêt discursive qui ressemble au désespoir » (NN, 215). Peu après la parution de *L'antiphonaire*, Jacques Ferron remarquait que « c'est dans le vide, avec une absence absolue de chaleur humaine, que Hubert Aquin édifie ses livres comme de grandes constructions baroques et aberrantes<sup>47</sup> ». Or c'est l'effondrement imminent de ces structures contradictoires que donne à lire *Neige noire* sous la figure d'un « théâtre illuminé » : « L'édifice est fêlé et comme réduit à n'être que sa propre ruine. » (NN, 248) La violence représentée dans l'intrigue romanesque, cette « intention pure de destruction » (NN, 227), se double d'une violence exercée à l'endroit de la représentation elle-même, comme si l'hécatombe d'Elseneur devait entraîner avec elle le théâtre sur les planches duquel est jouée la tragédie de Shakespeare.

En 1973, lors de la Rencontre internationale des écrivains organisée par *Liberté*, Ferron fait sienne la déclaration d'Hamlet à ses amis Rosencrantz et Guildenstern : « J'ai perdu toute gaieté, la terre n'est plus que le stérile promontoire d'où je ne vois dans le ciel, suspendu aux innombrables étoiles, qu'un amas d'infectes vapeurs<sup>48</sup>. »

+ + +

<sup>47</sup> Jacques Ferron, « L'aquinubertite » [1970], *Escarmouches*, p. 286. <sup>48</sup> Jacques Ferron, « [sans titre] », p. 169 ; « Le roman des Amériques », *Chroniques littéraires*, p. 531. Adaptation libre du passage suivant : « *I have of late — but where-fore I know not — lost all my mirth, forgone all custom of exercise ; and indeed it goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory ; this most excellent canopy, the air, look you, this brave overhanging firmament, this majestic roof fretted with golden fire — why, it appears nothing to me but a foul and pestilent congregation of vapours.* » William Shakespeare, *Hamlet*, p. 174 (acte II, scène 2). « J'ai dernièrement, pourquoi je ne sais, perdu toute joie de vivre, abandonné tout exercice régulier ; et, de fait, tout me pèse tellement que cette construction superbe, la terre, me semble un promontoire stérile, ce dais si excellent, l'air, voyez, ce firmament splendide qui nous surplombe, ce toit majestueux orné de flammes d'or, eh bien, il n'est rien d'autre à mes yeux qu'un fétide et pestilentiel agrégat de vapeurs. »

C'est cette perspective désenchantée, qui n'envisage aucune rédemption, qu'en viennent à adopter Ferron et Aquin, malgré des esthétiques divergentes. Sachant l'écrivain incapable de restituer la souveraineté à la nation, ils se réfugient dans une posture mélancolique, qui rappelle à certains égards la figure d'un « Hamlet intellectuel » décrite par Paul Valéry au lendemain de la Grande Guerre, qui « regarde des millions de spectres » et « médite sur la vie et la mort des vérités », qui a « pour fantômes tous les objets de nos controverses » et « pour remords tous les titres de notre gloire<sup>49</sup> ». À la différence de Valéry cependant, qui perpétuait le mythe romantique de l'écrivain prophète, leur protestation contre les ravages et les blessures de la domination n'attribue aucune sagesse privilégiée à la littérature, dont ils ne croient pas qu'elle préserve l'héritage des siècles et constitue l'occasion d'une émancipation. Tout au contraire, ces politiques de Saturne engagent l'écrivain à recueillir les affects douloureux de la vacance de la souveraineté et des désordres du monde pour les rendre perceptibles jusque dans la texture de ses œuvres. La littérature apparaît alors comme le miroir brisé dans lequel l'histoire se donne à voir comme théâtre de l'impuissance et du désastre. Ces politiques de Saturne, qui expérimentent le défaut de souveraineté jusqu'à la folie, rappellent la radicalité critique sur laquelle la Révolution tranquille fondait l'autorité de l'écrivain : faute de sauver les siens du désastre, l'écrivain devait détruire son œuvre et, avec elle, la littérature. Face à cette négativité mélancolique que Ferron dissimule mal sous son ironie mordante et dans laquelle Aquin puise non sans fascination morbide son inventivité formelle, on ne peut que partager l'étonnement de Polonius : « *Though this be madness, yet there is method in't*<sup>50</sup>. »

+ + +

49 Paul Valéry, « La crise de l'Esprit » [1919], *Œuvres*, vol. I, édition critique établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 993. Sur cette figure de l'intellectuel, voir Wolf Lepenies, *Qu'est-ce qu'un intellectuel européen ? Les intellectuels et la politique de l'esprit dans l'histoire européenne*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Traces écrites », 2007, p. 28-33. 50 William Shakespeare, *Hamlet*, p. 164 (acte II, scène 2). « Bien que ce soit de la folie, on y voit tout de même de la méthode. »