

Article

« Un dramaturge de la radio : Hubert Aquin »

Renée Legris

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 3, 1987, p. 17-38.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041041ar>

DOI: 10.7202/041041ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Renée Legris

Un dramaturge de la radio: Hubert Aquin

Introduction

EN 1973, nous avons souhaité que des recherches soient effectuées sur le corpus des radiothéâtres de la série radiophonique *Nouveautés dramatiques*, produite et diffusée par la Société Radio-Canada, afin que, comme nous le soulignons, «les valeurs permanentes de ces oeuvres» soient établies et que la description de «l'univers culturel qu'elles avaient véhiculé», saisi et analysé dans une «lecture critique», permette une meilleure connaissance du théâtre radiophonique québécois et de la dimension esthétique propre à ce média¹.

Cette étude que nous présentons ici est une première réponse à ce souhait, auquel Hubert Aquin avait souscrit lui-même en 1972, par une lettre adressée à Pierre Pagé et qui devait accompagner notre article sur le théâtre radiophonique. C'était alors un témoignage des plus convainquants de cet intérêt qu'Hubert Aquin avait porté, comme d'ailleurs tout au long de sa carrière, à la création littéraire pour les médias².

¹ Voir notre article: «le Théâtre à la radio et à la télévision au Québec», dans Paul Wyczynski, *Théâtre canadien-français*, Archives des lettres canadiennes-françaises, tome 5, Fides, 1976, pp. 291-318.

² Il a marqué de façon encore plus tangible, en 1975 et 1976, son intérêt pour la littérature radiophonique en acceptant de publier les résultats de nos recherches sur la radio dans deux ouvrages *le Comique et l'humour à la radio québécoise 1930-1970*, préparés pour les Éditions La Presse dont il était le président-directeur.

La diffusion d'une première dramatique radiophonique en 1954, *la Toile d'araignée*³, et de *Confession d'un héros* quelques années plus tard, soit en 1961, corrobore à sa façon la valeur qu'Hubert Aquin accordait aux oeuvres médiatiques. On verra par la suite que son intérêt est plus marqué pour la télévision que pour la radio. Et contrairement à des auteurs plus conformistes, il soutenait avec les Languirand, Dubé et Carrier l'importance de cette production médiatique du théâtre au Québec. Il aimait même concevoir le mélange des genres, regrettant que la dramatique ne puisse s'enrichir des possibilités formelles de la comédie musicale ou des variétés⁴.

À l'origine de l'oeuvre d'Hubert Aquin, il y a donc le théâtre mais aussi le jeu. Jeu de personnages, jeu de masques, jeu de dialogues, jeu de l'écriture. À l'exception de son premier texte dialogique, *le Prophète*⁵ — une sorte de dialogue socratique qui semble beaucoup plus influencé par ses études de philosophie politique que par l'esthétique théâtrale — c'est avec le théâtre dans sa forme médiatisée, radio et télévision, que s'est constitué le fondement de cette pyramide qu'Hubert Aquin a édifiée dans la littérature québécoise. De cette tâche, accomplie à travers divers états d'âme que nous lui avons connus, lors de sa plus intense période de production⁶ qui commence à la fin des années 60, une caractéristique se

³ Ce radio-théâtre appartient à la série *le Radio-théâtre de Radio-Canada* qui a duré de 1943 à 1955 à CBF. Au cours des années 40, on y diffusait plus de pièces de théâtre étranger que de créations québécoises. Le réalisateur de cette oeuvre diffusée le 29 juillet 1954 était Paul Leduc.

⁴ Nous avons très souvent entendu ses commentaires sur ces questions lors de rencontres avec des professeurs de l'UQAM ou de l'Université Laval et avec des écrivains. Plus encore, il regrettait les catégories strictes de Radio-Canada dans la programmation des dramatiques qui lui paraissaient un handicap pour le créateur.

⁵ Texte écrit en août 1952 et demeuré inédit. Il a été déposé aux archives de l'UQAM.

⁶ De 1968 à 1977, nous avons travaillé avec Hubert Aquin à divers projets, en plus de nos activités professionnelles à l'UQAM dont, entre autres, la préparation de publications aux Éditions La Presse. À l'automne 1976, nous avons entrepris avec lui, Andrée Yanacopoulo et Pierre Pagé de former une compagnie de production de microfilms et de diffusion: Microméga Inc. En janvier 1977, tous les papiers étaient

détache en clair, et un vers tiré du *Tombeau des rois* d'Anne Hébert s'impose à nous pour la décrire: «pareille à une esclave fascinée». Telle est sans doute l'image qui traduit le mieux l'attention qu'Hubert Aquin a donnée à son oeuvre — dont participe spécifiquement *Confession d'un héros*.

Il a su communiquer à son public et à ses amis cette même fascination par le pouvoir de séduction qu'il possédait et dont il usait en toute conscience, mais non sans en ressentir les conséquences épuisantes. Il savait que pour séduire son public il faut l'étonner, et rien n'est plus difficile et exigeant que ce renouvellement qu'il suppose. Il nous en parlait déjà après *Prochain épisode*, et chacune de ses oeuvres a porté cette même préoccupation. Ce jeu de la séduction par l'étonnement, il l'a aussi pratiqué tant dans sa thématique que dans son écriture, et l'on peut dire qu'il informe toute son oeuvre.

Homme de fascination mais aussi homme d'obsession, Hubert Aquin en a exploré les multiples sens, comme en témoigne son journal⁷. Car pour lui l'obsession peut devenir un mode de connaissance. Et il n'est pas surprenant dès lors que se retrouvent dans l'ensemble de l'oeuvre, tant dramatique que romanesque, certaines images apparemment contradictoires et obsessives, dont il cherchera à réactualiser les archétypes, au-delà de toute préoccupation de genre, à des fins d'élucidation.

Parmi ces archétypes, dont plusieurs sont présents dans *Confession* [...], il explore la paternité, la sexualité, l'oedipe, l'enfermement, le vertige de la vitesse, le double. Les thèmes de l'amour, de la culpabilité, de la fuite, de la mort, s'y développent selon des motifs particuliers à l'univers sémantique qu'il explore dans l'une ou l'autre oeuvre. Il nous semble, à ce moment-ci de notre recherche, que la structure la plus significativement obsédante s'inscrit dans son oeuvre comme structure

co-signés par les partenaires, mais la maladie a empêché Hubert Aquin d'être présent ce jour-là. Par la suite, il s'est totalement désintéressé de ce projet qui avait pour objectif de lui permettre une activité professionnelle de transition. Il mourait en mars.

⁷ Le 22 décembre 1960.

oedipienne⁸. Ne faudrait-il pas rattacher à ce champ sémantique une certaine constance de l'imagerie sexuelle? L'ivresse érotique et l'horreur angoissée du viol, entre autres, ne cesseront de hanter ses romans, tirant leur origine à des degrés divers de la trame symbolique de ses oeuvres radiophoniques et télévisuelles.

Ainsi, *Confession d'un héros* porte en gestation les principaux thèmes de l'univers imaginaire d'Aquin. La vitesse y joue un rôle érotisant qui transforme les rues de Montréal en un circuit de course automobile, puis en une métaphore du corps féminin. La «haine» du père impuissant est mise en corrélation avec «l'adoration» d'une imago paternelle, déifiée, parce qu'elle s'associe au pouvoir et au prestige d'un champion de la course automobile. Les rappels du thème de la mort sont nombreux, depuis l'accident qui faillit coûter la vie au jeune adolescent Charlemagne Lesage, le protagoniste de l'oeuvre, jusqu'aux courses effrénées qu'une «courbe trop belle» risque de transformer en catastrophe.

Les deux dramatiques radiophoniques qu'Aquin a écrites appartiennent à la première phase de sa production littéraire, et elles révèlent une préoccupation thématique majeure, relative à l'image du père. Cependant, *Confession d'un héros* manifeste une préoccupation formelle et une vision mythique et épique du thème, beaucoup plus importante, plus symbolique que dans *la Toile d'araignée* qui est plus psycho-sociologique⁹. C'est sur cette seconde oeuvre que nous ferons porter notre étude de la genèse du texte et de sa situation historique dans la production des *Nouveautés dramatiques*.

⁸ Les éditions critiques qui sont en préparation pourront le démontrer ultérieurement.

⁹ Une édition critique de cette oeuvre est en préparation, à l'Université Laval. Elle est assurée par Pauline Fortin.

Le Hors texte radiophonique¹⁰,

Confession d'un héros appartient à une série expérimentale de radio-théâtres conçue comme recherche à Radio-Canada. En 1950, le réalisateur Guy Beaulne inaugure cette série qui se veut à la fois un laboratoire d'écriture dramatique pour la radio et un lieu d'expérimentation plus élaborée de procédés sonores inhabituels dans la réalisation du radiothéâtre, afin d'innover et de renouveler la dramatique radio et de cerner des questions d'esthétique plus spécifiques au média. Il en assure la direction à CBF de 1950 à 1956¹¹.

À l'instar de plusieurs réalisateurs de l'ORTF qui poursuivent, au cours des années 50, des recherches dans le domaine de la réalisation radiophonique, ce dont font état en France de nombreux articles des *Cahiers d'études de la radio-télévision* (1954-1960), Guy Beaulne suscite, par son action auprès des auteurs de l'époque, une nouvelle conscience de la valeur dramatique du radio-théâtre, de même qu'il développe un souci

¹⁰ Notre étude est tirée d'une recherche en cours en vue de préparer une édition critique de l'oeuvre radiophonique d'Hubert Aquin, qui s'inscrit à l'intérieur des travaux de l'équipe de recherches sur «l'Édition critique des oeuvres médiatiques et du théâtre sur scène d'Hubert Aquin», à l'Université Laval, dirigée par le professeur Paul-André Bourque. Ce groupe de recherches est subventionné par le CRSH.

¹¹ De 1950 à 1956, ce n'est que très occasionnellement que la réalisation sera confiée à un autre réalisateur. Louis-Georges Carrier assume une pièce en 1954. Le programme de ces années-là est diffusé au cours de la soirée du dimanche, de 8h30 à 9h00. À compter de l'hiver 1957, c'est Lorenzo Godin qui réalise pendant quelques mois le programme qui sera assuré, à l'été, par Jean-Guy Pilon. À l'automne 1957, Paul Legendre devient réalisateur de la série jusqu'à l'été 1958; Jean-Guy Pilon le remplace pour la saison d'été 1958. À l'automne c'est Ollivier Mercier-Gouin qui prend la relève; il partagera la réalisation des dramatiques avec Jean-Guy Pilon, de 1959 à 1961. En mars 1961, Gilles Derome poursuit la série et il réalisera, entre autres, *Confession d'un héros* d'Hubert Aquin. Pendant cette période de 1950 à 1962, le programme connaît divers horaires de diffusion, soit de 8h00 à 8h30, de 1955 à 1957, et de 7h00 à 7h30 en 1958. L'horaire revient à 7h30 en 1959-1960, puis en 1960-1961 *Nouveautés dramatiques* est diffusé à 7h00.

marqué du type de rapport que le réalisateur doit établir avec les jeunes écrivains et avec son public d'auditeurs.

Le texte qu'il adressera au début de chaque émission, pendant plus de six ans, à son auditoire du dimanche soir est significatif de cette complicité qui existait entre le réalisateur et le public: «C'est Guy Beaulne qui vous parle et vous invite à écouter une nouvelle production de notre laboratoire radiophonique». Et il ajoute, un certain soir de la nouvelle année 1955: «[...] la radio a plus que jamais besoin de critique et d'attention»¹². Il se préoccupe sans cesse de bien faire connaître les auteurs des diverses productions de la série. À chaque émission hebdomadaire il présente aussi l'écrivain et le sujet de la dramatique. Par ce moyen, Guy Beaulne favorise une reconnaissance des spécificités de chacun et trace des jalons à la constitution d'une critique de la production des *Nouveautés dramatiques*, dont plusieurs sont aujourd'hui des auteurs importants de notre littérature. Cette pratique sera poursuivie par ceux qui lui succéderont. Et nous avons évoqué à plusieurs reprises l'importance des séries dramatiques à Radio-Canada pour la promotion du théâtre québécois¹³, à une époque où la production du théâtre sur scène par des auteurs d'ici était à peu près inexistante ou à ses tout débuts¹⁴.

¹² *Nouveautés dramatiques*, 2 janvier 1955, Archives de programmes, Société Radio-Canada, 1968, bobine no 4.

¹³ Le rôle de Guy Beaulne et d'autres réalisateurs de séries a été déterminant dans la revalorisation du radiothéâtre à un moment où les gens de la radio commençaient à faire leur deuil de la popularité de ce média que menaçait de plus en plus la venue de la télévision. C'est dans ce contexte que semble s'être consolidée une production qui, sans être marginale, n'avait pas le succès populaire des radio-feuilletons.

¹⁴ «Le Théâtre radiophonique québécois», mai 1987, pour *The Oxford Companion to Canadian Theatre*, Guelph University (à paraître).

Le texte

La production dramatique de ces deux oeuvres s'est accomplie à un moment où le radiothéâtre est en plein essor. Et parmi les nombreux auteurs qui ont marqué cette série, Hubert Aquin n'est pas le moindre¹⁵. Quant à *Confession d'un héros*, il occupe une place significative dans cette série, jouant aux limites des lois du genre sur le monologue et sur la combinatoire inhabituelle des voix et des éléments sonores. Parmi les créations dramatiques d'Hubert Aquin, ce radiothéâtre se distingue par sa qualité formelle et stylistique de l'écriture tout autant que par l'invention du récit dramatisé dont l'originalité du traitement et la thématique ne manquent pas d'étonner, encore aujourd'hui. Bien qu'il s'agisse d'une oeuvre courte — elle ne dure que trente minutes dans sa version radio-phonique et le dactylogramme compte seize pages — cette dramatique est riche et porte en germe certaines structures de *Prochain épisode*. Elle inaugure un type de récit monologué dont Hubert Aquin va parfaire les caractéristiques formelles dans ses romans. Quant aux dialogues, ils viennent ponctuer le monologue du protagoniste et leur rapport se développe à la manière d'un contrepoint.

Le 27 février 1961, Hubert Aquin donnait dans son journal personnel quelques indications concernant un projet soumis au réalisateur Gilles Derome. Moins de deux mois plus tard, *Confession d'un héros* est terminé. Il est dactylographié à Radio-Canada le 5 avril 1961 et acheminé au réalisateur. Il sera diffusé le 21 mai 1961. Ce projet a été réalisé rapidement, sans préjudice à la qualité de l'oeuvre. Dans *Confession d'un héros*, Hubert Aquin travaille la polysémie par les procédés du jeu symbolique et de la métaphorisation, surtout dans le monologue qui occupe une partie importante de la dramatique. Quant à l'intertextualité, surtout philosophique, elle fait éclater la linéarité du discours et elle

¹⁵ Les principaux auteurs qui ont fait époque sont: Marcel Cabay, Louis-Georges Carrier, Marcel Dubé, Guy Dufresne, Claude Gauvreau, Jacques Godbout, Jacques Languirand, Yvette Naubert, Louise Darios et Yves Thériault. Voir Guy Beaulne, «J'ai vécu treize belles et fascinantes années au service de Radio-Canada», dans *Cinquante ans de radio. Radio-Canada 1936-1986*, Entreprises Radio-Canada/CBC, 1986, pp.37-39.

amorce une sémantisation du texte dont la structure contrapuntique annonce, entre autres, *l'Antiphonaire*.

Subtilement et presque subversivement, Hubert Aquin entre dans l'écriture qui va caractériser son oeuvre romanesque et définir son style par le biais d'une création radiophonique apparemment inoffensive — nous dirions «innocente», épithète utilisée par Aquin pour désigner la musique suggérée comme ouverture à sa pièce. Ici, le système associatif et antithétique de son texte est bien illustré puisque le thème musical accompagne le récit d'un jeune déviant, coupable de vols d'automobiles. Le sujet de la pièce n'en est pas moins subversif. Par sa «confession» le héros/anti-héros, Charlemagne Lesage, excuse sa passion pour la vitesse et la performance de la course automobile, pratiquée dans l'illégalité (vols d'automobiles) et la clandestinité (escapades dans les rues de Montréal, la nuit). Il définit ces actes comme un travail «d'artiste». Les auditeurs des années 60 pouvaient-ils se méfier de ce discours sur un sujet aussi contemporain et «populaire» que le sport automobile? Ont-ils pu percevoir, comme en filigrane, une idéologie contestataire que la relecture et une nouvelle écoute nous révèlent? Il nous semble que les messages codés n'y prennent tout leur sens que dans une perspective historique.

Sources du journal

C'est, pour ainsi dire, à l'aube de la Révolution tranquille que le projet de carrière d'écrivain d'Hubert Aquin se confirme. La publication du récit *les Rédempteurs*, en 1959, et l'achèvement, la même année, du manuscrit de *l'Invention de la mort* montrent bien la volonté d'Aquin de produire une oeuvre romanesque, comme en fait foi la tenue de son journal. Les réflexions qu'il y consigne manifestent la quête d'identité d'un auteur qui cherche encore à s'orienter et qui formule ses priorités théoriques et pragmatiques. Questions de genre, d'écriture symbolique, de thèmes, de projets. *Confession d'un héros*, écrit quelques mois plus tard, participe de toutes les interrogations esthétiques de l'auteur et actualise quelques-unes des orientations thématiques et formelles qu'il se propose d'explorer. Un projet initial, présentant comme hypothèse «un dialogue amoureux sur le néant», ne sera pas retenu. C'est dans d'autres expé-

riences et dans ses préoccupations plus générales d'écriture qu'Hubert Aquin puise. Et la dramatique se cristallise autour du motif de la course automobile et du thème de la vitesse qui agissent dans l'imaginaire aquinien de façon quelque peu obsessionnelle, même après avoir écrit *Confession d'un héros*.

La culpabilité, la chute et la mort sont les grands thèmes qui préoccupent Aquin, mais en cette année 1961 sa recherche porte autant sur la théorie esthétique que sur les contenus symboliques.

Les champs sémantiques relatifs à ces préoccupations sont ceux sur lesquels s'est construit *Confession d'un héros*. Grâce au journal se précisent les aspects littéraires de la genèse du radiothéâtre et les fondements de sa richesse littéraire. À l'évidence, il ne s'agit nullement d'un texte anecdotique et «alimentaire» comme on aura pu le croire. Au contraire, ce radiothéâtre s'inscrit de plein droit dans la quête de l'écrivain et sert de balise à la compréhension des oeuvres ultérieures.

Sources biographiques

Deux événements ont sûrement eu une incidence importante sur le choix du sujet élaboré dans *Confession d'un héros*, qui sont contemporains, pour ainsi dire, de sa genèse. Hubert Aquin a quitté le poste de directeur-adjoint au Service des émissions éducatives et d'affaires publiques (SEEAP), qu'il occupait à Radio-Canada depuis septembre 1958, pour un poste de producteur à l'Office national du film (ONF), où il entre le 6 novembre 1959. Au début de 1960, il conçoit un projet de film sur le sport et obtient la collaboration de Roland Barthes pour la préparation des commentaires de la narration. En avril 1960, il lui écrit pour préciser quelques-uns des aspects qu'il veut traiter. Sa correspondance permet de constater que c'est le point de vue du philosophe et de l'écrivain qui oriente le producteur:

Cher monsieur Barthes,

Je dois commencer sous peu la réalisation d'un film documentaire d'une heure sur le sport. Mon intention n'est pas de faire

l'histoire du sport, mais plutôt, disons, sa phénoménologie et sa poétique [...]. Le film que je dois réaliser s'inscrit dans une série documentaire de l'Office National du Film intitulée «Comparaisons». Une formule pré-établie m'oblige donc à construire le film à partir de trois ou quatre grands sports pratiqués dans des pays différents. Dans cette perspective, j'ai déjà fait un premier échantillonnage de quelques sports nationaux: les courses d'automobiles en Italie, le Tour de France cycliste, le football en Hongrie ou les combats de taureaux en Espagne, le hockey au Canada (4 avril 1960).

La collaboration entre Hubert Aquin et Roland Barthes se précise vers la fin de l'année 1960 et se réalise au début de 1961. Cette période correspond exactement à la phase de gestation du projet de *Confession d'un héros*. Il n'est pas étonnant que le sujet se soit imposé puisqu'il avait travaillé depuis plusieurs mois à se documenter sur les sports. Un autre événement prédispose l'auteur à traiter de course automobile et de vitesse dans *Confession d'un héros* et manifeste la fascination que ce sport exerce sur lui. En août 1960, s'élabore un projet en vue d'établir un circuit de course automobile dans les rues de Montréal. Hubert Aquin décide alors, avec la collaboration de Norman Namerov et Jacques Duval (pilotes d'autos de course), de fonder le Grand prix de Montréal inc. La ville de Montréal refuse ce projet de Grand Prix. Mais Hubert Aquin ne se compte pas pour vaincu. Il transpose le motif de la course automobile dans sa dramatique, puisque ce sont les rues de Montréal qui définissent l'espace privilégié par le héros pour sa performance.

Par la suite, Hubert Aquin poursuit sa campagne de promotion du projet de Grand Prix de Montréal, accordant des entrevues à Radio-Canada. Suite à la diffusion de *Confession d'un héros*, il produit à l'ONF un très court métrage, *l'Homme vite* (1962), reste édulcoré d'un grand projet de film sur la course automobile, projet dont Guy Borremans a témoigné lors d'un colloque de l'EDAQ, en mars 1984.

Il ne faudrait pas négliger l'importance de la formation radiophonique et télévisuelle qu'Hubert Aquin a acquise au cours de ses années de travail à Radio-Canada. Dès son entrée à Radio-Canada, en juillet 1954, après avoir présenté son premier radiothéâtre, *la Toile d'araignée*, le 29

juillet, il devient adaptateur, puis réalisateur-adjoint à la radio. Il obtient, en 1955, le poste de réalisateur de Radio-Collège sous la direction de Raymond David. Il passe de la radio à la télévision en septembre 1956, avant d'être nommé superviseur en décembre 1956, poste qu'il conserve jusqu'en 1959. C'est sa carrière d'administrateur qui semble prédominer sur sa carrière d'écrivain durant cette période, et ce secteur de ses activités au SEEAP est d'importance. Cependant, au cours de ces cinq années, Aquin continue à écrire des téléthéâtres et à faire des adaptations avec les réalisateurs Paul Blouin, Louis-Georges Carrier et Jean Faucher. Dans la lettre dont nous avons parlé plus haut, qu'il envoyait à Pierre Pagé en 1972, Hubert Aquin faisait un bilan de sa carrière à la radio et à la télévision, en insistant sur les raisons de ses orientations à cette époque de sa vie professionnelle. Il y explique entre autres son utilisation restreinte du média radio pour la création littéraire:

Mon cher Pierre,

Je t'écris ce mot faute de pouvoir t'expédier tous les rubans de mes émissions de radio. D'ailleurs, Radio-Canada a sans doute effacé la majorité de ces pellicules, afin de les remettre en circulation. Et, comme tu sais, les rubans effacés n'ont pas de mémoire. Ils sont comme neufs! Ce que les humains ne réussissent pas, les rubans le peuvent. Un rien s'imprime sur leur rétine paraffinée, mais tous ces ambages cunéiformes sont débiles.

En 1954, j'ai écrit mon premier texte dramatique: une heure radiophonique intitulée *la Toile d'araignée*. Robert Gadouas jouait le rôle principal de cette histoire de meurtre.

La même année, je suis entré comme réalisateur de radio à la Société Radio-Canada. Comme je n'avais pas d'expérience en réalisation, on m'a affecté un tuteur: Guy Mauffette. Je n'oublierai jamais les instants délirants de mon apprentissage. Mon Maître m'a d'abord ébloui par ses apparitions fulgurantes, ses farces à répétition, sa théâtralité récurrente, son tonus increvable. J'ai été subjugué par la grande maîtrise dont Guy Mauffette faisait preuve dans l'utilisation des disques: chansons-nouveautés, transitions musicales, ainsi qu'au micro — comme disque-jockey.

À l'instant où je faisais mes débuts de réalisateur à la radio, ce médium subissait une grave crise de désaffection. On se ruait vers la télévision en 1954; cela continue d'ailleurs, mais avec moins de fougue et moins de succès... Je vaquais à mes occupations de réalisateur de radio, sans trop loucher — encore — du côté de la télévision. C'est au cours de cette période rose que j'ai réalisé certaines émissions génératrices de satisfaction (pour moi exclusivement!): un Spécial Gérard de Nerval, un Spécial Paul Claudel, un Spécial Rimbaud, un Spécial Tagore, une série musicale avec Jean-Paul Jeannotte, sans compter les séries de Radio-Collège en littérature, en histoire et quelques émissions dramatiques.

Si je devais revoir en survol mon aventure à la radio, j'aurais tendance à me percevoir — rétrospectivement — comme un émetteur solitaire, non pas comme un «communicateur» impliqué dans une opération bilatérale d'échange. L'émetteur (que j'étais) était seul dans son réduit et tentait, de façon généralement obsédante, de confectionner une émission qui — sait-on jamais? — pouvait être écoutée par un marin perdu dans l'Atlantique... Ce marin mythologique a-t-il jamais capté une seule de mes émissions? Je mourrai sans le savoir... En 1956, j'étais déjà rendu à la télévision, moi aussi.

À la télévision, on se préoccupe moins du marin échoué sur les bancs de morue. La quantité des appels téléphoniques de plainte ou de protestation a de quoi rassurer n'importe qui sur l'existence réelle du grand public.

Bien amicalement,

Hubert.

Montréal, le 12 février 1973¹⁶.

¹⁶ Le texte de cette lettre a été publié dans Renée Legris et Pierre Pagé, «le Théâtre à la radio et à la télévision au Québec», dans Paul Wyczynski, *le Théâtre canadien-français*, Archives de la littérature canadienne-française, tome V, Montréal, Fides, 1976, pp. 306-307.

Nous pouvons déjà noter cependant que son expérience de la réalisation radiophonique enrichit celui de la création littéraire. Dans la construction dramatique de *Confession d'un héros*, il exploite avec une valeur égale les possibilités sémiologiques et sémantiques de l'univers de la réalisation, comme en témoignent son texte tapuscrit et notre édition critique de la transcription sonore.

Sources littéraires et philosophiques

Si la conception de *Confession d'un héros* est influencée immédiatement par les événements de la biographie d'Hubert Aquin, c'est à ses expériences intellectuelles que l'oeuvre puise la matière de sa vision du monde et ses référents culturels. Rappelons qu'Hubert Aquin a étudié au Collège Sainte-Marie et terminé à la Faculté de philosophie de l'Université de Montréal une licence en philosophie en 1952. Il faut signaler ici que les allusions de l'oeuvre aux études classiques chez les Jésuites tendent plutôt à rappeler quelques clichés de la formation littéraire de l'époque; remarquons, entre autres, la paraphrase iconique des vers du *Cid* de Corneille et du *Lac* de Lamartine. C'est l'utilisation formelle qu'il en fait qui donne une valeur originale à cette intertextualité, jouant sur les rappels rythmiques, sur l'antithèse ou l'antiphrase ou encore sur la déstructuration du sens.

Quant aux sources philosophiques, disséminées à travers la facture narrative du texte, elles sont autant de «mines» prêtes à faire éclater le sens de l'oeuvre et à le restructurer en autant de visions proposées par le narrateur. Directement empruntées aux connaissances acquises par sa formation universitaire et par ses lectures, elles donnent une valeur culturelle à ce texte qui dépasse les références livresques par leur ouverture sur une pensée très structurée. Le témoignage de Jean Gagné, directeur de l'Institut d'études médiévales de 1968 à 1972, est à cet effet significatif, d'autant plus que celui-ci, à ce titre, avait reçu Hubert Aquin, alors en quête d'un poste de professeur, au cours de 1968. Ébloui par la performance d'Aquin, il aurait souhaité alors l'engager, mais aucune vacance ne le permettait cette année-là. Son commentaire de *Confession d'un héros*, que voici, est éloquent:

À lire et relire *Confession d'un héros*, j'ai éprouvé un grand plaisir. De nombreux plaisirs, devrais-je plutôt dire, ici et là, lorsque les idées ou les images projettent comme un feu d'artifice. Puis il m'est venu une sorte d'enchantement du talent et de la sincérité d'Aquin.

Il devait avoir ressenti quelque vertige de la vie de l'esprit ou une émotion spirituelle lui rendant un peu de sa passion des voitures et de la vitesse. Dès l'abord en tous cas, le héros ou l'auteur se montre fasciné par les règles du raisonnement apodictique ainsi que par la pérennité et les joies de la vérité. N'étaient les automobiles, il se ferait philosophe de métier!

Seule l'ivresse que procurent la vitesse et la transgression — mais c'est une ivresse proprement philosophique et amoureuse! — l'emporte sur cette autre qui accompagne l'atteinte consciente à la certitude. Peut-être même se confondent-elles l'une et l'autre. Car, transgresser en pensée, c'est aussi atteindre à des vitesses captivantes...

Il y eut bien les Grecs et Descartes, amis et ennemis comme Heidegger et Sartre. Mais, semble dire Aquin, leur grandeur n'est toujours que celle de l'école, si loin de la vie. Il est du côté de Bergson. La manière idéale de pratiquer à la fois la science, la morale et la philosophie — il en est une — réside dans la maîtrise parfaite des mécanismes et dans l'habileté suprême appelée vitesse, dont émane la beauté. Ainsi, pas de néant. Rien que la poésie.

Surtout, ne criez pas à l'imposture ou même à l'utopie. La justification philosophique existe, limpide.

L'apparence n'est pas dans le mouvement. Elle tient à la croyance seulement que le mouvement mène d'un point à un autre, nous fait «passer», «transiter». Les Grecs ont erré comme par mégarde. La beauté n'est pas transcendante non plus, si ce n'est en cela qu'il faut la chercher dans l'art de la grande vitesse. En réalité, mon être est devenir: «Je suis ce qui fuit». Exister, c'est vivre aux limites, à la Fangio. Être, c'est exister, et que cela.

Il convenait qu'un héros le déclare, m'a-t-il semblé, afin que la vraie philosophie et la vraie existence résident dans

l'héroïsme du corps et de l'esprit. Car le texte ne comporte pas d'emprunts stricts ou d'analyses livresques. L'auteur joue seulement avec les idées reçues d'une bonne formation philosophique. Sa désinvolture correspond tout bonnement à son plaisir de transgresser, mais pour se confier et justifier son art, un art de vivre aux limites. La confession d'Hubert Aquin!¹⁷.

Comme le signale cette lettre, derrière la pensée philosophique d'Aquin se profilent les auteurs étudiés: Aristote, Héraclite, Platon, Bergson, Sartre et peut-être Pythagore dont il connaissait les théories mathématiques. À l'hiver 1961, il avait longuement discuté avec Jacques Languirand à propos des origines et de la théorie du «nombre d'or» auquel il se réfère dans *Confession d'un héros*. Nous aurions souhaité préciser certaines affinités d'Aquin avec des professeurs, avec les spécialistes de certaines questions philosophiques qui l'ont marqué et dont il serait intéressant de retracer l'influence. Mais cette démarche n'est pour l'instant guère possible, sauf cas d'exception, car les documents manquent et la plupart des témoins sont décédés. La question de cette influence pourrait se poser au sujet de deux cours suivis par Hubert Aquin, l'un au Collège Sainte-Marie donné par le Père Ernest Gagnon, jésuite: «Histoire de l'art et des civilisations»; l'autre par le Père Raymond-Marie Voyer, dominicain, professeur dont les cours de psychologie rationnelle proposaient l'étude d'Aristote, de saint Augustin et de saint Thomas. Nous savons que dans le prolongement de ses études philosophiques, Hubert Aquin poursuit, durant l'été 1952, des recherches sur la pensée des Pères de l'Église à la Bibliothèque nationale de Paris. Il veut en approfondir la connaissance et tenter de résoudre les questions «inquiétantes» qu'ils lui posent. Ambroise de Milan, saint Jérôme et saint Augustin sont mentionnés dans sa correspondance avec Marcel Blouin (21 juillet 1952), son confrère de l'Université de Montréal.

Si nous nous reportons à ces études, c'est qu'elles nous semblent avoir un rapport plus ou moins voilé avec la polysémie du titre de

¹⁷ Jean Gagné à Renée Legris, Saint-Jean-Chrysostome, Québec, novembre 1986. Document personnel de l'auteur.

l'oeuvre. *Confession d'un héros* n'est pas un titre «innocent» ou indifférent dans le contexte de la culture littéraire, philosophique et patristique d'Aquin. En effet, par son titre, Hubert Aquin annonce et préfigure ce qui est construit dans son oeuvre comme thème et comme genre littéraire. Faut-il rappeler que la confession est un genre littéraire dont Jean-Jacques Rousseau a été, pour le Québec, l'auteur le plus connu — à l'instar d'Alfred de Musset avec *la Confession d'un enfant du siècle* (1836) — comme représentant de ce genre. Mais la tradition en est beaucoup plus ancienne et on en trouve les premiers modèles en Égypte, dans *le Livre des Morts*, modèles par ailleurs différents de ceux qui sont pratiqués dans l'un ou l'autre livre de la Bible ou de ses commentateurs. Il est intéressant de noter que, dans la tradition égyptienne, les «confessions» prennent généralement une forme négative, évoquant les fautes que le défunt n'a pas commises: «la négation du mal détruit le mal». L'une des caractéristiques de ces confessions est que «l'interrogatoire du prévenu, lors de la psychostasie, n'a pas pour dessein de provoquer des aveux et le remords». Or dans *Confession d'un héros*, il est notable que la confession ne suscite aucune contrition, aucun remords ni aucune forme de ferme propos, autant d'éléments qui caractérisent le modèle judéo-chrétien.

Comme le note Alain Gheerbrant, à l'article «Confession» du *Dictionnaire des symboles*, auquel nous nous référons: «Une pensée très juste et profonde se révèle [...] le mort ne veut retenir de ses actes que ce que ratifie sa conscience. Ce qu'elle rejette n'appartient pas entièrement à sa personne; cela relève d'une autre partie de lui-même pour laquelle il ne sollicite pas la survie». Et il ajoute: «La confession symbolise la volonté définitive du défunt, la *figure éternelle* qu'il veut laisser de lui-même aux hommes et aux dieux; elle est son testament moral»¹⁸. Cette fonction symbolique de la confession prend tout son sens dans l'oeuvre d'Aquin. Elle est alors saisie sous l'angle de l'écrivain qui entre dans une nouvelle vie, une nouvelle conscience de soi et qui cherche à affirmer hautement cette «figure éternelle de lui-même qu'il veut laisser aux hommes [...] «son testament moral». Si nous avons

¹⁸ Jean Chevalier, avec la collaboration d'Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 226.

retenu l'évocation du *Livre des Morts* comme source possible, bien que lointaine, c'est que dans ses cours, Ernest Gagnon parlait de ces papyrus égyptiens dont un exemplaire est conservé au British Museum à Londres. Nous en avons nous-même entendu parler par ce même professeur de l'Université de Montréal. Aquin, fasciné par la mort et les civilisations premières, n'aurait pas été insensible à cette oeuvre et à sa tradition. Plus probable, cependant, est l'influence de ses lectures de saint Augustin, faites alors qu'il séjournait à Paris, et des cours qu'il avait suivis auparavant à l'Université de Montréal.

L'oeuvre

À l'instar des *Confessions* de saint Augustin, ce court radiothéâtre travaille sur deux systèmes sémiologiques, l'un qui relève de l'aveu, l'autre de la profession de foi. La «confession» du héros Charlemagne est construite sur ces deux instances sémiologiques qui déterminent deux programmes narratifs pour le héros narrateur. Dans le premier programme de la narration, il fait état de ses incartades et de ses effractions: il sait qu'il transgresse et il le professe, il en fait même une déclaration ostentatoire. Il se définit comme héroïque à cause même de cette déviance qui le place en marge d'un ordre établi, même si son pouvoir est relativement réduit par le fait de son action clandestine. Plus encore, sa passion coupable et ses violations ne sont pas illégales pour lui. Bien au contraire, elles sont recherche de l'être-fuite. Il ne ressent aucun besoin d'exorciser autre chose qu'une apparente déviance. Dans un second programme de quête de pouvoir, de sensations fortes et de risques, le héros Charlemagne projette dans le demiurge Fangio, champion de course automobile, toute la pulsion de vie et de mort qui l'habite, dans sa contradiction même. En cela, cette «confession» déroge et s'inscrit comme subversive, à moins qu'elle ne prenne son modèle dans l'affirmation de la conscience de soi et de la conscience artistique afin de justifier une pratique du faire qui se dissocie des morales sociales pour en proposer de nouvelles. Aquin prête à son héros une attitude philosophique qui rejoint celle du *Livre des morts*; et nous insistons sur cet aspect très aquinien: ce héros «ne veut retenir de

ses actes que ce que ratifie sa conscience. Ce qu'elle rejette n'appartient pas entièrement à sa personne»¹⁹.

L'autre instance relative à la confession comme profession de foi atteint son moment privilégié dans la scène déclamatoire (sc. VI) où le narrateur Charlemagne laisse s'exprimer, en un chant — hymne au héros — son admiration sans borne pour Fangio. Il confesse sa filiation et son adhésion mystique à ce dieu. Associé à ce héros qui accrédite la valeur de son désir et de sa pulsion, Charlemagne est soudain placé en pleine lumière de Floride, dans un espace totalement légal, Sebring, haussé au sommet de la gloire avec cet homme qui risquait tout à chaque course où il résistait à la mort.

Confession d'un héros se présente comme une dramatique en un acte composée de huit scènes nettement identifiables selon les lois de la tradition classique du théâtre sur scène, mais non identifiées sur le dactylogramme. Les scènes I, III, V, VI et VIII sont des monologues, construits sur une narration à la première personne, superposés à un fond sonore musical ou à des bruits d'autos de course. Ce parallélisme de la voix et des signes sonores crée un effet de sens à double valeur. D'une part, avec cette présence sonore, se révèle une volonté de créer un contexte spatial d'enfermement analogue à celui qu'un conducteur de voiture peut connaître. Cette réalité sonore confirme une certaine solitude du héros. Mais, d'autre part, le fond musical et les bruits de voiture interrompent régulièrement cette solitude. Le discours du personnage ne se fait pas dans un désert de bruits qui confinerait à la structure imaginaire d'un espace schizoïde. Il opère, au contraire, dans la mise en rapport contextuel d'une communication indiciellement définie par le parallélisme des signes sonores de la voix. Si, à la première écoute, les scènes I, III et VIII pouvaient laisser croire à la représentation d'un dialogue entre le héros et l'univers sonore qu'il habite, il nous est apparu que cette perception n'était pas soutenue par la structure narrative et que la fonction de la musique et des bruits de course automobile était surtout descriptive, mais avec une fonction de contrepoint sonore.

¹⁹ *Ibid.*, p. 226.



Hubert Aquin (1929-1977)



Fragment manuscrit d'Hubert Aquin



Confession d'un héros est une oeuvre qui préfigure *Prochain épisode* par l'utilisation de la structure du monologue²⁰. Ce monologue crée une instance narrative où le «je» exprime sous forme de «confession» un ensemble de faits, mis en discours, qui rappelle le passé du narrateur. Mais ce monologue est aussi l'expression d'une autre instance, celle d'une vision philosophique de la réalité du narrateur saisie dans son intimité: passion, pulsion, désir, volonté, angoisse. À ces aspects de l'homme intérieur dont parle Aquin dans son journal intime, s'ajoute la référence à l'univers de ses connaissances philosophiques et littéraires, sportives et psychanalytiques. C'est là que se joue dans l'intertextualité toute la gamme des effets, tant de style, de sens que de forme. Et l'art d'Hubert Aquin dans le maniement de cette parole unique de son narrateur s'y affirme pleinement. Nous y retrouvons ici ce qui caractérise l'oeuvre d'Aquin que l'étude de Wladimir Krisinsky a fort bien identifié²¹.

²⁰ Comme le signale Agnès Withfield dans son article «*Prochain épisode* ou la confession manipulée», *Voix et images*, vol. VIII, n° 1, automne 1982, p. 113: «[...] ce roman au «je» s'apparente, en la transformant, à la forme romanesque conventionnelle de la confession (...)».

²¹ «[...] les romans d'Aquin marquent l'inadéquation originelle entre le je du discours et le moi du sujet. Cette inadéquation même est investie de contenus et d'effets sémantiques idéologiques, pulsionnels et intertextuels qui modèlent le texte romanesque au point de le subvertir dans sa faisabilité narrative. C'est pourquoi nous avons cru indispensable de poser deux catégories pour saisir l'instabilité foncière du discours romanesque d'Aquin: narrème-récit et narrème-discours. Elles tiennent compte de la subjectivisation référentielle qui, chez Aquin, rend particulièrement proliférant le système de références et d'encodages qui déstabilisent le romanesque par un jeu de focalisation et d'anamorphoses. La subjectivisation référentielle devient la prolifération d'un récit discursif, d'une fuite du sujet à son corps défendant au-delà d'une certitude référentielle autre que la pulsion de mort. Celle-ci est corrélatrice de la pulsion narrative qui n'accède pas à la plénitude sémiotique du fait des freinages qu'exerce sur elle l'instinct de mort dénarrativisant le narré en fonction du regard «léthal» que le sujet jette systématiquement sur son parcours narratif [...]» (Wladimir Krisinsky, *Carrefours des signes. Essais sur le roman moderne*, Paris-La Haye, Mouton, 1981, pp. 23-24).

«Dans les romans d'Aquin la modélisation esthétique relève d'une mise en

Les scènes II, IV et VII introduisent alternativement les personnages de Platon et de Loulou et actualisent des situations concrètes et quotidiennes, mais surtout créent deux types de personnages symboliques. La perception naïve et sans aucune compréhension du sens second de l'expérience de la course automobile, telle que vécue par le personnage de Loulou, sert d'antithèse à la scène avec Platon. Deux visions du monde s'affrontent, celle du savant, du philosophe, du connaisseur et celle de la femme, de l'ignare, de la non-initiée. La femme est donc de par sa situation socio-culturelle et intellectuelle, de par ses goûts sentimentaux et non rationnels, l'objet d'un rejet de la part du protagoniste. «Décidément nous ne sommes pas faits pour nous comprendre». Le monologue de la scène III réintroduit les grands thèmes philosophiques posés dans le dialogue entre Charlemagne et Platon de la scène II. Le monologue de la scène V répond au dialogue de la scène IV; c'est une analyse du comportement féminin qui est approfondie à partir d'une vision masculine du narrateur, Charlemagne, où s'articulent les réflexions philosophiques sur le mouvement, sur l'être et sur la fuite.

La structure de l'oeuvre radiophonique ne se contente pas d'introduire des bruits ou un fond musical pour marquer le passage d'une scène à l'autre ou pour dessiner un espace. Elle est, dans le cas de *Confession d'un héros*, écrite en contrepoint. En effet, c'est dans une superposition sonore de divers éléments qui dessinent des motifs complexes que se constitue la totalité du texte radiophonique. Quelquefois d'ailleurs, non sans quelques petits problèmes de distorsion sonore, se retrouvent en

parallèle du geste de narrer et du miroir pictural que constitue *les Ambassadeurs* de Holbein, avec ce que cela implique d'anamorphotique comme effets de style, d'images, de métaphores, de structures narratives et discursives. Ces dernières sont inscrites dans le texte romanesque en tant que fictions jouées souvent par personnes interposées, narrateurs ou narratrices, figures emblématiques d'un univers sémantique individuel et délirant. La modélisation esthétique dans les romans d'Aquin est donc indissociablement liée à l'autonarrativisation du sujet qui produit des masques adventices du texte tout en y donnant des codes de déchiffrement. Il est évident que le message esthétique est ici tributaire d'une idéologie confuse du sujet tiraillé entre l'individualisme outrancier et le désir d'être révolutionnaire.» (*Ibid.*, p. 44.)

même temps que la voix du comédien, la musique et les bruits de la course des voitures.

En effet, le contrepoint existe dès la première scène où s'élabore, sur un récit de type biographique, un second discours, philosophique, qui a sa réalité propre. Celui-ci se superpose au motif de la «confession» du héros, comme motif secondaire, relevant de la proclamation d'un savoir et d'une quête d'objet: «Je poursuis sans cesse un archétype d'escapade en auto, une forme platonicienne de vitesse que je ne réussis jamais à rattraper, mais que je chasse désespérément, comme une ombre, au volant de toutes mes autos». L'oeuvre apparemment linéaire à la première lecture se présente à l'analyse comme une expérience de création beaucoup plus complexe, où l'auteur réalise l'objectif qu'il s'est donné au cours de 1961: travailler davantage la forme de ses écrits.

La quête du récit atteint au sommet de la crise, quand Charlemagne enclenche une tirade sur l'éloge de la fuite. La scène V conduit à une «confession» prise dans son second sens, celui de la reconnaissance ou de la profession publique. Voilà que le discours s'est modifié et que le narrateur entonne un poème lyrique à la gloire du héros Fangio: «[...] toi, astre pur, tu rayonnais de toute ta vitesse [...]» (scène VI). Fangio et Ulysse se retrouvent alors associés dans une contradiction métaphorique, mais aussi confondus dans une même idole. Cet éloge est construit à la fois comme l'expression d'un hommage, mais aussi comme contrepoint au thème de la fuite et de la mort que chaque instant de la course rend possible. À ce moment où le suspense est total, il ne repose pas sur l'affrontement psychologique des personnages, mais dans la conscience du danger entrevue par Charlemagne. La vitesse et l'héroïsme coïncident et c'est là où se conjoignent sémantiquement le rêve, l'idée de l'action de Charlemagne (anti-héros) et la performance du champion Fangio, le héros divin.

Confession d'un héros est un chaînon essentiel pour comprendre l'évolution de la thématique et de l'écriture d'Hubert Aquin. Cette oeuvre réussit à faire la synthèse de certaines tentatives antérieures, celle d'une écriture dramatique avec *la Toile d'araignée*, celle d'un roman qui ne prend pas son envol avec *l'Invention de la mort*. Ce radiothéâtre les dépasse manifestement par la structure qu'il présente, par l'achèvement du

style et par son exaltation rythmique. Il se situe plutôt au niveau du premier roman publié, *Prochain épisode*, qu'il faudra relire dans cette perspective nouvelle.

Diffusion et réception de l'oeuvre

La diffusion du radiothéâtre d'Hubert Aquin *Confession d'un héros*, le dimanche 21 mai 1961 à 19h00 au réseau de Radio-Canada, n'a eu aucun écho dans la presse. En ce qui a trait à la critique littéraire, elle manque totalement. Il n'existe de témoin de cette diffusion que la présentation de la dramatique faite par Radio-Canada, dans son hebdomadaire d'information, sous forme de résumé du contenu de la pièce. Ce résumé rend compte de plusieurs thèmes qui y sont développés. Mais ce texte n'a aucune perspective critique et il ne présente aucun des aspects de la réalisation radiophonique. Il faut dire qu'au début des années 60 la critique ne s'intéresse plus guère à la production radiophonique. Son intérêt est polarisé par la production télévisuelle. Il s'ensuit d'ailleurs une sorte de désaffection plus marquée de la critique pour les genres littéraires radiophoniques. Notre article sur *Confession d'un héros* est la première étude de ce texte²². Elle permet de mettre en lumière quelques aspects de cette oeuvre trop peu connue, mais sans en épuiser les autres aspects stylistiques, rhétoriques et thématiques relevant, entre autres, du champ référentiel de la philosophie qui dynamise une importante instance sémantique de l'oeuvre.

²² *Confession d'un héros* n'a connu de publication qu'après la mort d'Hubert Aquin, en 1977. On en retrouve le texte dans *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, 1977.