

« Prochain épisode » : l'incidence autobiographique

Jacqueline Gourdeau

Volume 17, Number 2, Fall 1984

La question autobiographique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500649ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500649ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gourdeau, J. (1984). « Prochain épisode » : l'incidence autobiographique. *Études littéraires*, 17(2), 311–332. <https://doi.org/10.7202/500649ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1984

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

PROCHAIN ÉPISODE : L'INCIDENCE AUTOBIOGRAPHIQUE

jacqueline gourdeau

La seule forme que je poursuis confusément depuis le début de cet écrit, c'est la forme informe qu'a prise mon existence emprisonnée : cet élan sans cesse brisé par l'horaire parcelaire de la réclusion et sans cesse recommencé, oscillation binaire entre l'hypostase et l'agression.

[...] Événement nu, mon livre m'écrit et n'est accessible à la compréhension qu'à condition de n'être pas détaché de la trame historique dans laquelle il s'insère tant bien que mal*.

Prochain Épisode diffère des trois romans subséquents d'Hubert Aquin par les nombreux éléments autobiographiques qui, non seulement le traversent, mais contribuent de façon indissociable à sa production. Dans le prologue, deux instances se partagent la narration, soit le je-auteur et le je-narrateur¹, auxquelles s'ajoute, très tôt, à la cinquième page du texte, le je-personnage :

J'inspecte les remous, je surveille tout ce qui se passe ici ; j'écoute aux portes de Lausanne Palace et je me méfie des Alpes. L'autre soir à Vevey, je me suis arrêté pour prendre une chope de bière au Café Vaudois (p. 11).

* Hubert Aquin, *Prochain Épisode*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1965, pp. 93-94. Désormais, les chiffres entre parenthèses renverront aux pages de cette édition.

Une des richesses de cette œuvre provient des jeux narratifs qui s'instaurent entre ces trois instances : elles s'entremêlent, se superposent, se succèdent, se fusionnent, se différencient, empruntent l'une à l'autre et arrivent ainsi à gagner chacune plus de consistance et de crédibilité.

Cette structure de *Prochain Épisode* convie à une lecture plurivoque et rend impossible le partage net entre l'autobiographie et la fiction. Mais une chose est sûre : Hubert Aquin a ménagé à son roman un certain espace autobiographique, à l'intérieur duquel il s'est plu à jouer sur l'ambiguïté créée par l'intrication du réel et de la fiction. Lui qui aimait bien mystifier a admis, dans une interview², ce que ses lecteurs le connaissant suffisamment avaient vite compris : il avait utilisé des faits autobiographiques comme s'ils étaient fictionnels et inversement.

Pour la clarté de notre étude, distinguons un récit autobiographique, un procès discursif et un récit fictionnel. Précisons comment nous l'entendons. L'autobiographie ne comprend pas seulement la mention de faits vécus par l'auteur, mais aussi tout ce qui est référence au contexte spatial, humain, politique, idéologique, etc. dans lequel s'est déroulée la vie de l'auteur. Nous rangeons sous le terme « procès discursif » ce qui concerne la production du roman, c'est-à-dire, d'une part, l'acte narratif lui-même et, d'autre part, la mise en question de cet acte narratif. Quant au récit fictionnel, il provient de l'imaginaire et se veut, ici, roman d'espionnage.

Notre propos vise deux objectifs : en premier lieu, relever les éléments de *Prochain Épisode* que l'on peut qualifier d'autobiographiques et tenter de cerner sommairement leur influence sur l'ensemble de l'œuvre ; deuxièmement, à travers une grille psychanalytique, démontrer qu'une partie importante de la fiction constitue une véritable métaphorisation des craintes d'un moi divisé et, de ce fait, renvoie à l'auteur-narrateur et même à un au-delà de l'autobiographie.

La critique a déjà démontré comment l'anonymat, la multipersonnalité, les doubles, les masques, les hésitations, les feintes, les fuites et les poursuites trahissent des sentiments de dépersonnalisation. Nous ne pourrions ignorer ces thèmes dont le traitement, dans ce roman, est tellement révélateur d'une identité précaire. Mais nous ne voyons pas d'intérêt à les

développer à notre tour. Désireuse d'entrouvrir une perspective nouvelle, nous nous attarderons à certaines métaphores qu'on n'a pas ou qu'on a peu perçues comme expériences, sensations ou fantasmes d'une instance moïque scindée : la noyade, l'engloutissement, l'enfermement, le vol, la fascination, l'envoûtement, la magie, la pétrification, la minéralisation, l'asthénie, le vide, l'omnipotence et la tentative d'ancrage temporel.

Bien sûr, de nombreuses métaphores ont été utilisées dans une optique collective et rejoignent une thématique qu'on retrouve chez les écrivains et particulièrement chez les poètes des années soixante. Les vers de Miron, par exemple, clament la même dépossession d'identité du « Québécois » et le même désarroi de son pays :

**Il est triste et pâle-mêle dans les étoiles tombées livide, muet, nulle part
et effaré, vaste fantôme il est ce pays seul avec lui-même et neiges et
rocs**
[...]

**il attend, prostré, il ne sait plus quelle rédemption parmi les paysages
qui marchent en son immobilité**
[...]

**il est toujours à sabrer avec les pagaies de l'ombre l'horizon recule
devant lui en avalanches de promesses**
[...]

**il vous regarde, exploité, du fond de ses carrières
et par à travers les tunnels de son absence, un jour
n'en pouvant plus y perd à jamais la mémoire d'homme**
[...]³

Le personnage principal de *Prochain Épisode* n'est-il pas le « symbole fracturé de la révolution du Québec [...] » ? (p. 25). Ne doit-il pas traduire l'état d'impuissance et de léthargie dans lequel s'enlise le peuple québécois ? Il demeure que, répertoriées, analysées, ajoutées les unes aux autres, ces métaphores prennent tout leur relief et donnent peut-être à entendre que l'auteur-narrateur vivait littéralement les états de dépossession prêtés à son narrateur et/ou héros.

Habituellement, les manifestations de l'inconscient dans l'œuvre sont difficiles à repérer. Mais, chez Aquin, elles affleurent. Nous pourrions reprendre à son propos ce que Mauron avançait au sujet de l'œuvre de Nerval, à savoir que l'« autonomie [du processus inconscient] et sa forme intrusive

sont beaucoup plus marquées chez un Nerval prépsychotique que chez des écrivains normalement résistants⁴.»

Le narrateur de *Prochain Épisode* souligne lui-même la part d'inconscient qui nourrit sa production littéraire :

Je n'écris pas, je suis écrit. [...] Je crée ce qui me devance et pose devant moi l'empreinte de mes pas imprévisibles. L'imaginaire est une cicatrice. Ce que j'invente m'est vécu; mort d'avance ce que je tue (p. 89-90).

Les éléments autobiographiques

Prochain Épisode n'est ni une autobiographie ni un roman autobiographique. Vu dans la perspective de l'essai de Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*⁵, il se classerait parmi les romans à incidences autobiographiques, le seul pacte conclu avec le lecteur s'étalant clairement sur la page couverture : roman.

L'élément autobiographique primordial réside dans les circonstances spatio-temporelles de la rédaction. Si l'auteur n'avait pas été détenu à l'Institut Prévost aux fins d'expertise psychiatrique, en attente d'un procès pour port d'arme, son œuvre eût été bien différente ; il prend d'ailleurs soin de le noter. Cette précision nous a paru à ce point capitale qu'elle figure en épigraphe à notre étude. Le lieu et le temps de la rédaction interviennent et leur présence marque non seulement le récit autobiographique mais aussi le procès discursif et le récit fictionnel.

Voyons quelques extraits où apparaissent explicitement les répercussions de l'internement sur la production du roman :

Je ne sortirai pas d'ici avant échéance. Cela est écrit en plusieurs copies conformes et décrété selon des lois valides et par un magistrat royal irréfutable. Nulle distraction ne peut donc se substituer à l'horlogerie de mon obsession, ni me faire dévier de mon parcours écrit (p. 7).

Dans quinze minutes, ce sera le repas refroidi et, d'interruption en interruption, je parviendrai ainsi jusqu'au coucher, édifiant sans continuité des plans de roman [...] (p. 10).

J'ai déjà passé vingt-deux jours loin de ton corps flamboyant. Il me reste encore soixante jours de résidence sous-marine [...] (p. 11).

[...] jamais encore je ne me suis senti emprisonné à ce point. [...] Je n'ai plus rien à gagner en continuant d'écrire, pourtant je continue quand même, j'écris à perte. [...] je gagne quelque chose à ce jeu, je gagne du

temps : un temps mort que je couvre de biffures et de phonèmes [...] Et moi qui suis ici désarmé pour avoir tenu une arme [...] (p. 12, 13, 15).

[...] ce livre est le fruit amer de cet incident anecdotique qui m'a fait glisser de prison en clinique et m'oblige, pendant des jours et des jours, à m'occuper systématiquement, pour ne pas me décourager (p. 93).

Existent aussi des références au temps de l'écriture, démarqué de celui du récit fictionnel :

Le jour commence à décliner. Les grands arbres qui bordent le parc de l'Institut sont irradiés de lumière (p. 12).

Ce soir [temps de l'écriture puisque, dans la fiction, nous sommes le matin], pendant que je roule entre Échandens et le fond d'une vallée [...] (p. 67).

Depuis que je me suis levé ce matin, je combats une émotion sans cesse renaissante. C'est dimanche. Dehors il fait beau. Et je vois sur la route 8 entre Pointe-au-Chêne et Montebello, l'auto beige qui roule sans moi (p. 77).

Inutile de multiplier les extraits où il appert que l'arrestation de l'auteur et son internement à l'Institut Prévost ont influé sur le procès discursif, qui porte des signes de durée, de division et de lieu, renvoyant à l'auteur-narrateur en train d'écrire son roman.

Les circonstances spatio-temporelles inusitées qui entourent la production et la narration de *Prochain Épisode* servent souvent d'inspiration au récit fictionnel, de telle sorte que, suivant l'optique du roman, le Québec, muré lui aussi dans une prison-château, le Canada, inapte à assurer la liberté et l'épanouissement des francophones, se superpose au narrateur et/ou personnage, prisonnier à l'Institut Prévost et/ou au château d'Échandens ; tout comme le temps historique, fait d'attente, d'indécision, de crainte de passer à l'acte violent et révolutionnaire qui libérera le Québec, se métaphorise en attente insupportable de l'affrontement avec l'ennemi, au cœur même du château vaudois. Le héros, charmé par la beauté des lieux et le raffinement des meubles et objets d'art, reste assis dans un « fauteuil à l'officier » alors que sa mission devrait le pousser à l'action. Ce temps historique, référentiel, et ce temps fictionnel ne sont pas détachables d'un temps semblable d'enfermement et de stagnation, celui auquel est condamné l'auteur-narrateur, qui établit lui-même le paralélisme :

Une angoisse intolérable s'empare de moi : le temps qui me sépare de ma sentence m'épuise et me met hors de moi (p. 136).

Propos à triple lecture où autobiographie, situation historico-politique et fiction tissent une trame aux fils inextricables.

De la même trame, par exemple, participe un événement au cours duquel l'agent felquiste, appréhendé dans l'église Notre-Dame, endosse abruptement l'identité et les conditions d'internement de l'auteur-narrateur.

Le reste m'est connu : événement informel qui n'a cessé de s'inaccomplir depuis trois mois, suite ininterrompue de flétrissures et d'humiliations qui m'emporte dans la densité mortuaire de l'écrit (p. 163-164).

Prisonnier mis au secret, transféré sournoisement dans un institut, presque oublié, je suis seul. [...] J'attends un procès dont je n'attends plus rien et une révolution qui me rendra tout... (p. 164).

À ma vie, c'est la violence armée qui manque et notre triomphe éperdu. Et je brûle d'ajouter ce chapitre final à mon histoire privée (p. 164).

Qui parle ici ? Toute distance est abolie. L'auteur, le narrateur et le héros se sont si bien superposés que, à l'instar de H. de Heutz alias Carl Von Ryndt alias François-Marc de Saugy, ils constituent une trinité.

L'identité du propriétaire du château d'Échandens se dissimule dans un *ex-libris* indéchiffrable, « pieuvre emmêlée », « dessin chargé qui s'enroule sur lui-même dans une série de boucles et de spires qui forment un nœud gordien, véritable agglomérat de plusieurs initiales surimprimées les unes sur les autres », et « le caractère prémédité de ce chef-d'œuvre de confusion » frappe l'agent du FLQ (p. 130). Le narrateur se plaît, croyons-nous, à établir des correspondances entre cette « énigme », ce « chiffre » des différentes personnalités de H. de Heutz et l'emmêlement des trois « je », incluant le « je » autobiographique. Jeux, humour, techniques de composition mais aussi anonymat, dédoublements des personnages et multi-personnalité.

À d'autres moments, l'auteur est évacué et le récit replacé dans la seule perspective romanesque. Ainsi, au dernier paragraphe de l'épilogue, l'espion felquiste, fusionné au narrateur, annonce le « prochain épisode » et inscrit « le mot : FIN. » (p. 174).

Nous n'avons pas l'intention de nous livrer à une analyse systématique et détaillée des séquences où les trois récits se compénétrèrent ou se superposent. Nous renvoyons le lecteur

qu'intéresse l'aspect narratologique de *Prochain Épisode* à l'étude de Joseph Melançon intitulée « Le procès métaphorique dans *Prochain Épisode* »⁶. Il y fait état du brouillage des différents récits qui génère une lecture plurivoque.

Des éléments autobiographiques que Philippe Lejeune appellerait sans doute concordances ou ressemblances à des degrés divers, puisqu'ils n'entrent pas dans un pacte autobiographique, deviennent fictionnels. Mais comment oublier un auteur, dissimulé derrière un narrateur et/ou héros créés à son image et à sa ressemblance, qui, à tout moment, dispute la place à ses personnages, probablement parce que l'altérité est trop menaçante ? Ils sont tous trois des Québécois, âgés de trente-quatre ans, qui militent dans un mouvement prônant l'indépendance du Québec ; ils semblent partager la même conviction, du moins à ce moment, que la clandestinité, les armes et la révolution sont parfois indispensables à la reconquête du pays natal ; ils se considèrent pareillement appelés à jouer un rôle politique important. Ils ont la même obsession du suicide et en parlent fréquemment. Ils ont en commun, à un certain point du récit, « domicile légal » et « vie privée » « à moins d'un quart d'heure en auto » « du pont de Cartierville, non loin de la Prison de Montréal » (p. 47). L'agent du FLQ, tentant d'apitoyer H. de Heutz sur son sort, invente une histoire où s'emmêlent comiquement des coordonnées empruntées à la vie de l'auteur et à la fiction.

Si l'on en croit le film *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin*⁷, ce dernier pouvait faire sien l'aveu qu'il prête à son narrateur :

J'ai habitué mes amis à un voltage intenable, à un gaspillage d'étincelles et de courts-circuits. Cracher le feu, tromper la mort, ressusciter cent fois, courir le mille en moins de quatre minutes, introduire le lance-flammes en dialectique, et la conduite-suicide en politique, voilà comment j'ai établi mon style. (p. 24)

À verser aussi dans la catégorie des similitudes, les intérêts et goûts du narrateur et/ou personnage qui font écho à ceux de l'auteur : passion pour les voitures et les performances d'habileté et de vitesse auxquelles elles invitent (Hubert Aquin n'a-t-il pas fondé le Grand Prix de Montréal et filmé cet événement ?) ; amour de la culture et connaissance de la littérature ; attrait pour la bonne chère et les bons vins.

Le narrateur remet maintes fois sa vie en question, en une sorte de retour sur lui-même qui tient, par instants, du journal intime. Les confidences sur sa lassitude, sa tristesse, son sentiment d'impuissance, sa difficulté d'adhérer au réel, ses tentatives de suicide ou ses désirs et ses rêves peignent un portrait que le lecteur est porté à appliquer à l'auteur s'il le connaît (soit personnellement, soit par ses récits antérieurs, soit de réputation), puisqu'il lui va si bien.

Une partie du procès discursif comporte les réflexions du narrateur au sujet des diverses possibilités qui s'offrent à lui ou des problèmes qu'il affronte dans la création de son roman. Par exemple, il s'interroge sur le degré d'originalité auquel peut prétendre l'œuvre littéraire, exprime ses rêves « d'un art totalitaire en genèse continuelle » (p. 92-93), discute de l'atermoiement de l'action ou tergiverse sur l'orientation à lui donner. Ce discours, propre au « Nouveau Roman » français, recoupe ou prolonge, parfois, un article connu d'Acquin⁸. Le « je » du procès discursif a souvent un référent qui est le « je » autobiographique.

D'autres composantes tiennent vraisemblablement de l'autobiographie même s'il est difficile de l'établir. Ainsi les allusions à des voyages particuliers dans les Cantons de l'Est ou certains détails précis tels que noms de lieux ou faits jetés comme des clins d'œil à des personnes connues :

Une journée d'hiver, en fin d'après-midi, nous avons roulé dans la campagne d'Acton Vale (p. 10).

Notre vie a déjà tenu dans quelques serments voluptueux et tristes échangés dans une auto stationnée à l'île Sainte-Hélène, près des casernes, par une soir de pluie (p. 31).

Trois jours de réclusion dans un motel totémique n'ont pas vidé toutes les larmes de mon corps (p. 138).

Je me souviens aussi d'un appel interurbain que j'ai fait du Lord Simcoe, à Toronto [...] (p. 153).

Notons que ces extraits servent d'exemples et non d'inventaire des faits probablement vécus car, alors, ils augmenteraient considérablement.

Une partie du réel de *Prochain Épisode* comporte des références variées : à des lieux parcourus, en Suisse ou dans la campagne outaouaise ; à des endroits fréquentés à Montréal ou à des événements survenus au Québec (la camionnette rouge devant la porte cochère des Fusilliers Mont-Royal,

reliée à un vol d'armes commis par les Felquistes); à la question nationale et à un contexte politique en ébullition au Québec.

Il convient d'attacher une valeur particulière, à tonalité autobiographique, aux références politico-historiques qui servent de cadre à l'histoire d'espionnage, puisqu'elles rejoignent les préoccupations et les engagements de l'auteur, au point que celui-ci se retrouvait en réclusion peu de temps après avoir annoncé qu'il gagnait la clandestinité. L'on se souvient que *Le Devoir* du 19 juin 1964 (p. 3) publiait l'entrefilet suivant :

Hubert Aquin quitte le RIN et choisit l'action clandestine.

M. Hubert Aquin a annoncé hier qu'il quittait le Rassemblement pour l'indépendance nationale pour « combattre clandestinement » en faveur de l'indépendance nationale. Cet écrivain bien connu avait été élu en mai vice-président de la région de Montréal du RIN.

M. Aquin a fait part de ses intentions dans une courte lettre dactylographiée au DEVOIR hier par livraison spéciale. La lettre ne porte pas de signature manuscrite, mais des consultations auprès de plusieurs personnes ont permis de vérifier l'authenticité du document. M. Aquin n'a pas été vu dans son entourage ordinaire depuis mercredi.

L'écrivain termine son message « au peuple québécois » en disant qu'il sera « éloigné pendant quelque temps », mais qu'il reviendra. « Préparons-nous, écrit-il. La révolution s'accomplira. Vive le Québec. »

« Si je quitte le RIN, dit-il encore, c'est parce qu'il le faut. Le parti est moins que la révolution; le parti est un instrument de la révolution, mais cet instrument, s'il est seul, demeure fragile. » La lettre est signée, à la dactylo [*sic*]: Hubert Aquin, commandant de l'Organisation spéciale.

L'auteur n'a donc pas été un spectateur passif des années de crise socio-politique au Québec (1963-1970), mais un acteur résolu à payer de sa personne pour faire avancer une cause à laquelle il croyait. Aussi, bien que le roman d'espionnage, qui se déroule en Suisse et connaît son issue funeste à Montréal, appartienne complètement à la fiction, il n'en demeure pas moins que le héros-narrateur bénéficie de la crédibilité et de la sympathie que le lecteur accorde spontanément à l'auteur-narrateur. Ce dernier lui rappelle régulièrement, d'ailleurs, qu'il ne doit pas « détache[r] ce livre de la trame historique dans laquelle il s'insère tant bien que mal » (p. 94) ou que ce « livre est le fruit amer de cet incident anecdotique qui [l']a fait glisser de prison en clinique » (p. 93). L'ambiguïté est à son comble.

Prochain Épisode ne cherche pas à reconstituer la vie de l'auteur pour qu'en apparaisse le tracé. Les éléments autobiographiques relevés, quoique nombreux et importants, ne forment pas une suite temporelle apte à rendre compte d'une durée significative de sa vie⁹. À dire vrai, avait-il une existence dont l'intérêt pouvait justifier à ses yeux un récit autobiographique ? Peut-être pas, sauf à partir du moment où il annonce qu'il entre dans la clandestinité puis, quelques semaines plus tard, est arrêté et incarcéré. C'est justement cette modification majeure de la vie d'Aquin qui permet au « je » autobiographique d'émerger, d'alimenter le récit autobiographique, d'enrichir le procès discursif et de subvertir le récit fictionnel. Cet événement capital lui ouvre l'accès au cœur de son roman d'espionnage : il s'y introduit, jouant de tous les claviers, assuré ainsi de mieux piéger et séduire son lecteur.

La métaphorisation d'un moi divisé

La fiction de *Prochain Épisode*, loin de nous éloigner de l'autobiographie, renvoie, nous semble-t-il, à un au-delà de l'autobiographie, à un dévoilement saisissant du moi de l'œuvre. René Lapiere, dans une étude portant sur l'univers romanesque d'Aquin¹⁰, en a fort habilement montré « l'imaginaire captif ». Nous abondons dans ce sens. Le récit fictionnel est constamment entravé par l'angoisse et l'insécurité ontologiques d'un moi divisé. Mais, du même coup, il devient tributaire de ce qui le gêne : c'est cette nouvelle avenue que nous voulons explorer, en nous attardant plus particulièrement aux métaphores de dépersonnalisation les moins perçues jusqu'ici.

La noyade, l'engloutissement, l'enfermement, le vol

Reprenons une à une ces images à la fois belles métaphoriquement et obsédantes par leur même signifiante.

Le roman s'ouvre sur une mise en abyme :

Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses. Encaissé dans mes phrases, je glisse, fantôme, dans les eaux névrosées du fleuve et je découvre, dans ma dérive, le dessous des surfaces et l'image renversée des Alpes (p. 7).

Cuba en flammes, symbole de la révolution d'un pays, évoque l'auteur-narrateur-personnage enflammé lui aussi par l'idéal de la révolution à faire au Québec, arrêté en plein élan, condamné à une « immobilité interminable » et à une « chute ralentie dans [une] fosse liquide » (p. 9).

Les images de noyade foisonnent dans la première partie du roman :

Dérouté, je descends en moi-même, mais je suis incapable de m'orienter, Orient (p. 10).

[...] je suis attablé au fond du lac Léman, plongé dans sa mouvance fluide qui me tient lieu de subconscient [...] (p. 11).

Descendre est mon avenir, plonger ma gestuaire unique et ma profession. Je me noie (p. 22).

[...] si tout s'effondre aux accords du Desafinado, c'est que j'aperçois, au fond du lac, la vérité inévitable, partenaire terrifiant que mes fugues et mes parades ne déconcertent plus (p. 33).

L'édifice fragile que j'avais patiemment érigé pour affronter des heures et des heures de réclusion [...] m'engloutit dans sa pulvérisation. Il ne me reste plus rien au monde que la notation de ma chute élémentaire. La tristesse me saisi : je la pompe, je l'avale par tous les pores, j'en suis plein comme un noyé (p. 71).

Outre la détention, ces images allégorisent la plongée dans l'inconscient, risque inhérent à l'écriture romanesque, et la dissolution de l'être. Gestuelle significative. En psychanalyse, la noyade et l'engloutissement sont des symptômes connus de l'insécurité ontologique. Laissons la parole au psychiatre anglais Ronald D. Laing qui s'est appliqué « à l'étude des processus de désintégration du "moi" » :

J'appelle « engloutissement » l'une des formes que peut prendre cette situation, où l'individu redoute en soi toute relation, que ce soit avec un autre ou avec lui-même, car son incertitude touchant la stabilité de son autonomie lui fait craindre de la perdre. L'engloutissement n'est pas simplement envisagé comme quelque chose qui peut arriver bon gré mal gré, en dépit des efforts les plus acharnés de l'individu pour l'éviter. Il se sent comme un homme qui ne peut se sauver de la noyade que par une action constante, épuisante, désespérée¹¹.

Thème connexe à la noyade, celui de l'emprisonnement dans une cage, une capsule, un cercueil, un vaisseau, un submersible, un bathyscaphe, métaphores de l'incarcération réelle de l'auteur-narrateur à l'Institut psychiatrique, mais combien plus, sans doute, de l'enfermement de l'être qui craint l'altérité et se perçoit divisé dans son intériorité.

Laing relie aussi le fantasme du vol (présent dans *Prochain Épisode* sur le mode ludique) à « l'anxiété qui accompagne la perte de l'identité » :

Les phantasmes schizoïdes de vol (effectué ou subi) se fondent sur ce dilemme : si vous volez ce que vous voulez obtenir de l'autre, vous être maître du jeu ; vous n'êtes pas à la merci de ce qui est donné — mais toute intention est immédiatement ressentie comme réciproque. Le désir de voler engendre la phobie d'être volé. Le phantasme selon lequel on a acquis ce que l'on possède en le volant s'accompagne du phantasme inverse, selon lequel ce qu'ont les autres vous a été volé [...] — et selon lequel, en fin de compte, on sera non seulement dépouillé de tout ce qu'on a mais aussi de tout ce qu'on est, de son moi lui-même (L.M.D., p. 123), c'est Laing qui souligne).

L'agent révolutionnaire fabulant une histoire de vol de banque, fiction dans la fiction, prend lui-même une distance par rapport à la crédibilité de ce qu'il raconte, comme si l'idée du vol était irrecevable. Pourtant, cette fable ébranle H. de Heutz. Le fantasme du vol, devenant acceptable, est presque aussitôt attribué à l'autre : H. de Heutz raconte à son tour qu'il projetait un vol d'argent. Le côté ludique de cette parodie lève l'interdit posé sur l'obsession du vol.

*La fascination, l'envoûtement, la magie,
la pétrification, la minéralisation, l'asthénie*

Sensation moins courante que la noyade ou l'engloutissement, l'envoûtement occupe une place importante dans *Prochain Épisode*. Le héros — soumis aux contingences du roman d'espionnage! — reçoit un cryptogramme, « amas informe de lettres majuscules écrites sans espacement : CINBEUPERFLEUDIARUNCOBESCUBEREBESCUAZURA NOCTIVAGUS » (p. 21). Ces mots mystérieux, Aquin les a empruntés à une tablette d'envoûtement, en montre au musée du Louvre, et reproduite notamment dans deux ouvrages : *Vita Romana, la vie quotidienne dans la Rome antique*, de U.E. Paoli¹² et le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de Daremberg et Saglio¹³. Elle consiste en une lame de défexion portant l'image d'un démon barbu, debout sur une barque (sûrement vue comme la cymba de Charron puisque, quelques lignes plus bas que le texte du cryptogramme, le personnage fait allusion à sa barque funéraire), et la formule

d'imprécation suivante : GUIGEU, CENSEU, CINBEU, PER-FLEU, DIARUNCO, DIASTA, BESCU, BEREBESCU, ARURARA, BAZAGRA. L'auteur a apporté peu de modifications à cette formule : il a accolé les mots, supprimé DIASTA et BAZAGRA, changé ARURARA pour AZURA et ajouté un des trois mots écrits dans la nacelle, soit NOCTIVAGUS. Ces mots magiques vouaient leur destinataire aux divinités infernales. On sait que les pratiques d'envoûtement passèrent de la Grèce à Rome mais qu'on les retrouvait aussi ailleurs, y compris en Afrique.

Nonobstant le plaisir de mystifier (« farce énorme de mon cher Hamidou » ; « syllabes emboîtées les unes dans les autres de mon message », p. 63), que le narrateur ait songé à introduire dans son intrigue des procédés d'envoûtement et qu'il leur ait donné autant d'importance, filant la métaphore tout au long du roman, n'est pas sans signification.

Le cryptogramme de l'Africain Hamidou Diopp exerce son charme maléfique : le héros devient, dès ce moment, victime du sort jeté par le message codé qu'il ne parvient pas à déchiffrer. Il ne pourra résister à la fascination de K et de H. de Heutz. La captation de l'autre, obtenue de façon magique, joue non seulement contre lui mais dessert aussi son adversaire. Celui-ci est en effet désarmé par l'espion felquiste, après avoir récupéré le message d'Hamidou et pris le temps de le replier (p. 64).

Une partie de la scène entre H. de Heutz et son prisonnier, au château d'Échandens, se déroule sous l'effet de l'envoûtement. Le premier, en possession du papier bleu, se laisse en quelque sorte méduser par l'agent révolutionnaire : il écoute sa « salade » et tergiverse au point que ce dernier, renversant les rôles, saisit son revolver et le force à monter dans le coffre arrière de l'Opel bleue, dont il s'est auparavant fait remettre les clefs. Les personnages se fascinent et s'envoûtent mutuellement.

Au sortir de son enfermement, H. de Heutz, tenu sous la pointe du revolver, raconte à son ennemi une histoire identique à la sienne. L'agent révolutionnaire se dit à maintes reprises subjugué par cet homme :

Son audace même me fascine et, ma foi, me le rend presque sympathique (p. 86).

Ma fascination même — ainsi que son corrolaire de doute méthodique et d'hésitation — , il l'a provoquée sciemment (p. 87).

À vrai dire, la puissance de H. de Heutz m'envoûte plus encore qu'elle me terrifie. [...] Cet inconnu que je regarde m'attire à l'instant même où je m'apprête à le tuer (p. 87).

Tout se ralentit. Mes pulsations mêmes semblent s'espacer. L'agilité supersonique de mon esprit s'affaïsse soudainement sous le charme maléfique de H. de Heutz. Je m'immobilise, métamorphosé en statue de sel, et ne puis m'empêcher de me percevoir comme foudroyé. [...] Un événement que j'ai cessé de contrôler s'accomplit solennellement en moi et me plonge dans une transe profonde (p. 88).

Le héros est fasciné, envoûté, pétrifié (métamorphosé en statue de sel). Il se perçoit complètement dépersonnalisé par H. de Heutz. Mimétisme des personnages, non altérité, problématique du double : tout cela a été noté antérieurement par la critique. Ce qui nous intéresse ici, c'est la métaphorisation qu'emprunte le moi divisé, allant jusqu'à la minéralisation comme image de non-être :

[...] tout s'est figé un peu plus et me voici, cher amour, réduit à ma poussière finale. Minéralisation complète (p. 70).

L'envoûtement constitue une métaphore filée qui circule dans le récit jusqu'au moment où le narrateur-personnage envisage le prochain épisode :

Pétri d'in vraisemblance, H. de Heutz se meut dans la sorcellerie et le mystère (p. 134).

Je sens que chaque fois que je cède au désenchantement, je continue de lui obéir et de me confirmer au plan démoniaque qu'il a ourdi contre moi (p. 171).

La captation magique par l'autre (impuissance, persécution) cède alors la place à la pensée magique (dénier de la réalité, omnipotence) :

Oui, je sortirai vainqueur de mon intrigue, tuant H. de Heutz avec placidité pour me précipiter vers toi, mon amour, et clore mon récit par une apothéose (p. 173).

Des formes connexes de désidentification seront vécues par le personnage en route pour le château d'Échandens : « somnolence », « asthénie oblitérante », « fluide hypnotique du temps mort », « paralysie qui le gagnait [son esprit] », « [m]ais je ne bouge plus, je plane immobile », « l'ataraxie qui m'a cloué tout ce temps sur la banquette avant de la petite Opel bleue » (p. 117, 118, 120). Le personnage, en décrivant son immobilité qui confine à la pétrification, exprime bien l'ataraxie

du peuple québécois face à son avenir national ; tout comme les images précédentes d'envoûtement et de captation peignaient la fascination qu'exerce le Canada (H. de Heutz), le peuple dominant sur le peuple dominé. L'auteur a d'ailleurs repris et développé ce thème dans *Trou de mémoire*, illustrant les effets dépersonnalisants de la colonisation sur le colonisé. R.R., violée par P.X. Magnant, reste sous la fascination de ce dernier, de même que Ghezso Quenum met fin à ses jours sous le nom de Magnant, dépouillé de sa propre identité, mais toujours subjugué par celui-là même qui est pourtant responsable d'un tort irréparable commis à son endroit : « [...] oui, R.R. m'est désormais gâchée, je n'y peux rien¹⁴ ».

L'auteur allégorise l'irréductible séduction qu'exercent les conquérants sur les peuples colonisés, malgré les crimes dont ils se rendent coupables envers eux. Il met aussi en scène les conséquences de l'aliénation : les peuples conquis deviennent transformés, métamorphosés, gâchés, expression que l'on retrouve dans *Prochain Épisode* : « mon pays gâché ». (p. 24).

Toute une génération d'écrivains, d'intellectuels et d'hommes politiques québécois des années 60, préoccupés de la question nationale, étaient parvenus à une conscientisation aiguë des séquelles aliénantes de la colonisation, familiers qu'ils étaient avec les œuvres d'Albert Memmi, de Jacques Berque et de Franz Fanon. Rappelons ici qu'Hubert Aquin a écrit de nombreux articles sur le sujet, entre autres : « La fatigue culturelle du Canada français »¹⁵.

Aussi ne voudrions-nous pas minimiser la portée symbolique des états que traversent le narrateur et l'agent révolutionnaire dans *Prochain Épisode* en regard des comportements imputables à l'aliénation, d'autant moins que les métaphores utilisées nous semblent particulièrement adéquates et expressives. Il nous paraît intéressant, toutefois, de nous interroger sur la surdétermination des images.

Le Dr Laing, poursuivant l'étude des angoisses qu'éprouve le moi divisé, insiste sur deux états couramment appréhendés par ceux qui doutent de leur autonomie ontologique, la pétrification et la dépersonnalisation :

En utilisant le mot « pétrification » on peut exploiter plusieurs de ses implications :

a) une forme particulière de terreur par laquelle on est pétrifié, c'est-à-dire changé en pierre ;

- b) la crainte de cette éventualité, c'est-à-dire la crainte d'être transformé de personne vivante en chose morte, pierre, robot, automate, sans autonomie d'action, en un ça sans subjectivité ;
- c) l'acte « magique » par lequel on peut tenter de changer en pierre quelqu'un d'autre, de le pétrifier — et, par extension, l'acte par lequel on nie l'autonomie de l'autre, on ignore ses sentiments, on le considère comme une chose, on tue la vie en lui. Dans ce sens, il serait peut-être mieux de dire qu'on le dépersonnalise ou qu'on le « chosifie » (L.M.D., p. 60).

Plus loin, il précise :

Les êtres dont il est ici question tendent à la fois à se sentir eux-mêmes plus ou moins dépersonnalisés et à dépersonnaliser les autres ; ils ont aussi constamment peur d'être dépersonnalisés par ces autres (L.M.D., p. 61).

Le vide, la toute-puissance

Une des angoisses qui surgissent le plus fréquemment dans ce récit, c'est celle du vide. L'auteur et/ou le narrateur et/ou le personnage disent et redisent l'insupportable sensation du vacuum :

Pour peupler mon vide [...] (p. 9).

Et soudain, je retombe sur mes pieds, sain et sauf, plus vide que jamais [...] (p. 14).

Enfin, pourquoi dois-je éprouver de telles secousses devant le vide insensé que je ne suis plus capable d'affronter ? (p. 136).

N'est-ce pas la hantise d'être un contenant vide, minutieusement travaillé, qui remplit le personnage d'un singulier vertige devant les meubles vides du château d'Échandens ? Le texte est insistant :

[...] à l'intérieur du corps supérieur du buffet, il n'y a absolument rien. Étrange [...] je caresse les vêtements sculptés de ce buffet vide (p. 124).

[...] ces coffres ciselés qui ne contiennent rien [...] (p. 131).

Ce vide intolérable appelle l'événement, le tumulte, le chaos :

Le vide qui m'entoure semble émaner de mon existence démantelée. La révolution m'a mangé (notons l'image de dévoration). [...] Oui, que l'événement m'emplisse à nouveau et se substitue à ma fatigue... Je veux [...] m'emplir de guerre et de conjuration [...] (p. 138).

Ah, que l'événement survienne enfin et engendre ce chaos qui m'est vie ! (p. 139).

K paraît « pleine et invincible » (p. 153). Le héros ne peut envisager la vie sans la plénitude qu'elle lui apporte.

Je ne peux absolument pas manquer ce rendez-vous, car je n'ai pas la force d'affronter le vide qui m'attend si je ne revois pas K. (p. 137).

Cette lecture du vide, nous la faisons, bien entendu, dans une perspective socio-politique et historique, mais non exclusivement. L'allusion à « la Fatigue culturelle du Canada français » est manifeste. K, le Québec, détient le pouvoir de la révolution qui permettrait l'accès à une vie individuelle et nationale enfin pleine et signifiante. Le narrateur avait cependant le choix de ses métaphores, ou, plus justement, peut-être ne l'avait-il pas. Elles s'imposaient à lui, croyons-nous, puisque le *vacuum* est la hantise du moi divisé :

Cet individu se sent *vide* — mais ce vide, c'est lui. Bien qu'à certains égards il aspire à voir ce vide comblé, il le redoute en même temps car il en est venu à sentir qu'il ne peut être que ce vide affreux. Tout contact avec la réalité est alors pressenti comme une menace terrible parce que la réalité, de ce point de vue, est nécessairement implosive et dès lors, comme la relation avec autrui dans le cas précédent d'*engloutissement*, elle est en soi une menace pour la seule identité que l'individu se conçoit. La réalité, menace d'engloutissement ou d'implosion, est donc l'ennemi, le persécuteur (L.M.D., p. 59-60, c'est Laing qui souligne).

Le moi de *Prochain Épisode*, hanté par la sensation d'être vide, n'entrevoit dans sa relation à l'autre qu'un genre de solution : le jeu, le masque ou déguisement, les multiples identités, la fuite ou le suicide¹⁶ ou l'homicide, parce que l'autre est menaçant du simple fait de son existence. Mais alors, ne s'enrichissant plus au contact direct avec la réalité et avec l'autre, il a de plus en plus l'impression d'un dessèchement de sa personnalité et d'un enfoncement dans le mensonge. Les passages où l'auteur et/ou le narrateur et/ou le héros se livrent à une sévère introspection abondent :

Tout cela ressemble à une formidable tricherie, y compris le mal que je ressens à l'avouer. Plus j'avance dans le désenchantement, plus je découvre le sol aride sur lequel, pendant des années, j'ai cru voir jaillir une végétation mythique, véritable débauche hallucinatoire, inflorescence de mensonge et de style pour masquer la plaine rase, atterrée, brûlée vive par le soleil de la lucidité et de l'ennui : moi ! (p. 16).

[...] et si j'ajoutais [...] le nombre de mes amis et des femmes que j'ai trahies, à quel sombre inventaire toutes ces opérations arythmiques me conduiraient-elles ? [...] J'ai dévoyé sans cesse ma ligne de vie, pour obtenir, par une accumulation d'indignités, moins de bonheur, ce qui m'a entraîné à en redonner moins que rien (p. 23-24).

Ce n'est plus l'originalité opératoire de la littérature que je désamorçe, c'est l'existence individuelle qui éclate soudain et me désenchante (p. 91).

Abordant la question du dualisme moi-corps, Laing explique « le moi non incarné » de certaines personnes :

Dans cette situation, l'individu sent son moi plus ou moins détaché ou divorcé de son corps. Il sent son corps plus comme un objet parmi d'autres objets dans le monde que comme le noyau de son être. Au lieu d'être ce noyau du véritable moi, le corps est senti comme le noyau d'un faux moi, qu'un « vrai » moi, détaché, désincarné, « intérieur », regarde avec tendresse, étonnement ou hostilité, selon le cas (L.M.D., p. 90, c'est Laing qui souligne).

Ce divorce de l'être amène souvent le « vrai » moi à accuser de tricherie et de mensonge le « faux » moi, parce que « le moi non incarné devient hyperconscient » (L.M.D., p. 91). Cette propension à s'analyser impitoyablement nous rappelle celle du poète Saint-Denys Garneau se livrant, dans son *Journal*, au même exercice dévastateur, assimilable à la pétrification.

La problématique des doubles s'inscrit à l'évidence dans l'optique des deux « moi ». H. de Heutz, le « faux » moi, en contact avec le monde extérieur, cumule les fonctions valorisantes : il se présente comme un historien des guerres romaines (le pouvoir de la culture), banquier (Carl Von Ryndt) et fondé de pouvoir (François-Marc de Saugy, le pouvoir de l'argent). Il habite un luxueux château, garni de meubles anciens et d'objets d'art. Il a une femme ou une compagne aimée et aimante et des enfants dont il a le bonheur de se préoccuper. Le héros lui envie cette possibilité qu'il a de vivre dans un « univers second » :

H. de Heutz vit dans un univers second qui ne m'a jamais été accessible, tandis que je poursuis mon exil cahotique dans des hôtels que je n'habite jamais (p. 128).

Le « vrai » moi, acculé à se réfugier de plus en plus dans sa capsule hermétique, pare l'instance qui a accès au monde extérieur, au réel — cet univers second — de pouvoirs exceptionnels et l'imagine comblée sur tous les plans : culturel, professionnel, amoureux et familial.

Au sentiment du vide, de l'impuissance, correspond paradoxalement, pour l'être divisé, l'impression de toute-puissance, la mégalomanie, souvent issue de la pensée magique. Le narrateur et/ou personnage de *Prochain Épisode* se voit comme un officiant de la révolution du Québec, cause sacrée à laquelle il semble présider pendant que sous ses fenêtres, plus bas, s'agite le peuple :

[...] sous nos corps entremêlés, un bruit sourd nous parvenait de la ville en fête : un halètement continu, ponctuation insoutenable qui se transmettait jusque dans notre maquis (p. 74).

Un sacrement apocryphe nous lie indissolublement à la révolution. Ce que nous avons commencé, nous le finirons. Je serai jusqu'au bout celui que j'ai commencé d'être avec toi, en toi (p. 74).

J'ai longtemps rêvé d'inventer mon propre mouvement et mon rythme ; de créer par mes foulées ardentes le chemin à parcourir. Oui, pendant toutes ces années, j'ai rêvé d'une coulée triomphale que, de seconde en seconde, je produirais (p. 90).

La révolution viendra comme l'amour nous est venu, un certain 24 juin, alors que tous les deux, nus et glorieux, nous nous sommes entretenus sur un lit d'ombre, au-dessus d'une vallée vaincue qui apprenait à marcher au pas. [...] L'anarchie annonciatrice se manifeste par notre ministère et nous jette en prison, brisés, insatisfaits, malades (p. 95).

Je me tiens immobile au milieu de cette foule hagarde qui attend notre apparition fulgurante à la fenêtre de la chambre. Mais tu n'es pas là... (p. 154).

L'ancrage temporel

Le héros de *Prochain Épisode* dispose de vingt-quatre heures pour accomplir sa mission. Outre le suspense qu'ajoute cette course contre la mort, sa symbolisation historique et autobiographique (rendre supportable un temps qui n'en finit plus de s'écouler), elle favorise une notation quasi obsessionnelle de la progression du temps :

Une heure sonnait à la mairie de Coppet (p. 107) ; L'horloge de la mairie marquait une heure dix (p. 108) ; [...] il était déjà une heure quarante-cinq ; et près de deux heures cinq, quand [...] (p. 111) ; Il était déjà deux heures et demie lorsque j'ai conçu mon plan d'action (p. 113).

Se situer sans cesse dans le temps de la fiction, poser la révolution québécoise et son agent parmi un ensemble de révolutions échelonnées sur des siècles et un éventail de révolutionnaires appartenant à de multiples époques, se passionner pour les montres de poche et les pièces d'horlogerie (p. 162), c'est avoir un rapport au temps assez singulier, qui évoque d'autres personnages aquiniens : R.R. subit « un trou de mémoire », symbole du refoulement du viol chez les peuples colonisés et P.X. Magnant cherche l'oubli dans les drogues ; Jean-William Forestier plonge dans l'inconscience des crises épileptiques et Christine connaît des « absences » (*l'Antiphonaire*) ; quant à Nicolas (*Neige noire*), il s'empresse de

fixer sa vie dans un scénario puis sur pellicule, au fur et à mesure qu'elle se déroule.

En rapport avec « la conscience de soi-dans-le-temps », Laing dit qu'elle se manifeste souvent, d'une façon pathologique, « comme une partie de la lutte de l'individu "contre la crainte de l'effacement" et comme une tentative de préservation de son intégrité [...] » (L.M.D., p. 150). Il rapporte un exemple, lu quelque part, d'attention « à son propre moi temporel » : « Je ne dois jamais m'oublier, fût-ce pendant une minute. Je dois regarder l'heure et m'occuper, sans quoi, je ne sais pas qui je suis. » (L.M.D., p. 150).

Ce sentiment d'effacement de l'être s'accroît de façon implacable à mesure que progresse l'œuvre romanesque d'Hubert Aquin. Dans *Neige noire*, la dépersonnalisation atteint le point de l'irréversibilité : Nicolas cherche désespérément son identité dans le miroir et l'importance est accordée à la surface, à l'image saisie par la caméra, à l'écorce qui masque le vide dans une illusoire tentative de valoriser la « corticalité » au détriment du contenu, de la substance.

Prochain Épisode donne à voir la difficulté d'appréhender le réel, y compris « soi » dans son unité et sa spécificité, confronté à « l'autre » qu'on ne parvient pas à percevoir comme objet total, distinct de soi. Le moi de l'œuvre, clivé, projette sur des objets pareillement clivés son amour ou sa haine.

K, femme-pays, terre-Québec, ne présente pas une personnalité différente de celle du héros ou de H. de Heutz. Dans un premier temps, elle se confond avec l'agent felquistique puis avec le représentant de la RCMP. Elle sert de support à l'idéalisation, comme H. de Heutz (symbole du Canada), personnage aux multiples personnalités, sert de support non seulement aux sentiments de haine et de persécution que le moi de l'œuvre projette sur autrui, mais aussi à l'incapacité de ce moi à reconnaître l'autre différent et indépendant de soi. H. de Heutz, qui refuse de reconnaître un Québec distinct aux plans culturel, linguistique, économique, politique, territorial, doit être tué. Il devient porteur, en vertu du mécanisme de projection, de ce que le moi n'accepte pas en lui. Remarquons que si l'obsédante problématique de l'identité personnelle et collective constitue encore un thème majeur dans *Trou de mémoire*, elle se réduit uniquement à l'identité individuelle dans *L'Antiphonaire* et *Neige noire*, romans dont la question

nationale est absente. Pourtant les problèmes de l'identité et de la relation à l'autre atteignent là une acuité et un tragique supérieurs. C'est donc que l'engagement politique contre l'aliénation nationale n'explique pas à lui seul l'agressivité, le sentiment de persécution et le désir de tuer qui circulent dans *Prochain Épisode*.

On a vu que l'insertion dans le monde et la relation à l'autre se vivent comme craintes d'être dévoré, englouti, noyé, envoûté, pétrifié et minéralisé. Toutes ces menaces à l'identité révèlent un moi peu intégré, disposant d'une faible capacité à supporter l'angoisse, cherchant d'une façon obsessionnelle l'ancrage spatial et temporel, moi qui s'apparente à celui de la position paranoïde-schizoïde.

Le vide et l'impuissance et leur corollaire, l'omnipotence, témoignent également d'un type de relation à soi et à l'autre très fantasmatique, où la perception confuse de la réalité fait que le moi peut se sentir tour à tour puissant ou impuissant.

Au terme de cette rapide analyse des méthaphores renvoyant à un moi divisé (analyse restreinte à celles qui ont été les moins aperçues jusqu'ici) qui oscille constamment entre la tentation de se cacher pour se protéger de la réalité persécutrice (l'univers, la vie, l'autre) et celle de se montrer (puisque être vu, c'est se faire reconnaître comme vivant et réel), l'on comprend pourquoi l'auteur-narrateur ne renonce ni au déguisement du roman, ni au dévoilement autobiographique. Dévoilement à travers des éléments autobiographiques, mais tout autant à travers la mise en scène de craintes obsédantes qui entravent l'imaginaire mais, du même coup, le nourrissent. La fiction de *Prochain Épisode*, asservie au mythe personnel, lui est paradoxalement redevable de son originalité et de l'impact qu'elle a sur le lecteur, qui se sent concerné, touché par cette détresse mise à nu. Il sent bien que l'auteur-narrateur possédait des antennes particulièrement aptes à capter l'incertitude existentielle du peuple québécois.

Université Laval

Notes

- 1 Le je-auteur ne désigne pas « Hubert Aquin, personne réelle » mais bien « Hubert Aquin en situation d'écriture dans ce texte ». Sans les confondre, nous devons admettre qu'ils ont quand même quelque chose à voir l'un par rapport à l'autre. Le second entretient avec le premier une relation qui est non de l'ordre de l'identique mais de l'ordre du semblable. Quant au je-narrateur, nous le voyons comme le « je » du procès discursif, expression que nous explicitons plus loin.
- 2 Yvon Boucher, « Aquin par Aquin », *Le Québec littéraire 2. Hubert Aquin* (ouvrage en collaboration), Montréal, Éd. Guérin, 1976, p. 132.
- 3 Gaston Miron, extrait de « Héritage de la tristesse », 1954, *L'Homme rapaillé*. Montréal, P.U.M., 1970, p. 49.
- 4 Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1962, p. 65.
- 5 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- 6 Le Québec littéraire 2. Hubert Aquin, pp. 15-25.
- 7 Jacques Godbout et François Ricard, ONF, 1979.
- 8 En l'occurrence ici : « Profession : Écrivain », dans la revue *Parti pris*, Montréal, décembre 1963.
- 9 Voir à ce propos « Le progrès de l'interprète : a) Le style de l'autobiographie » de Jean Starobinski, in *La relation critique, L'œil vivant*, II, Paris, Gallimard, 1970, pp. 83-98.
- 10 René Lapierre, *L'imaginaire captif. Hubert Aquin*, Montréal, Éd. Les Quinze, 1981.
- 11 Ronald D. Laing, *Le moi divisé*, Paris, Éd. Stock-Plus 1979, p. 57. Désormais, les chiffres entre parenthèses, précédés des lettres L.M.D., renverront aux pages de cet ouvrage.
- 12 Bruges, Desclée de Brouwer, 1955, pp. 402-406. Il semble qu'Hubert Aquin se soit inspiré de cet ouvrage puisque le héros, à l'instar de Paoli, nommé « borborygme » (p. 64) l'écrit indéchiffrable. Le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* utilise les expressions « signes cabalistiques », « mots barbares » et « mots magiques d'une signification inconnue » pour désigner ce même contenu d'une formule d'envoûtement. On conviendra que l'emploi du mot « borborygme » au sens de « signe cabalistique » est plutôt rare.
- 13 Paris, Librairie Hachette et Cie, 1873, t. IX, pp. 4-5.
- 14 Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1968, p. 174.
- 15 *Liberté*, vol. IV, n° 23, mai 1962, p. 308.
- 16 Soulignons l'intérêt marqué pour tout ce qui voile ou dévoile l'identité : voiture à soi ou volée, *ex-libris* indéchiffrable, armures, initiales gravées sur des montres.