

Petite introduction à une sémiose de l'effondrement dans Prochain Épisode d'Hubert Aquin

Alexandre Sannen

Number 16, 2022

Circonvolutions aquiniennes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1089173ar>

DOI: <https://doi.org/10.21083/nrsc.v2022i16.6531>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

2292-2261 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sannen, A. (2022). Petite introduction à une sémiose de l'effondrement dans Prochain Épisode d'Hubert Aquin. *Nouvelle Revue Synergies Canada*, (16), 1–12. <https://doi.org/10.21083/nrsc.v2022i16.6531>

Article abstract

This article conceptualizes the semiosis of collapse in humanities research. In the first part, I review the history of collapse in modern Western culture and its importance in various discursive spheres at the beginning of the 21st century. In the second part, I propose a definition of what a semiosis of collapse would be, its analytical potentialities and the posture it seems to require towards the text. In the third part, in order to show the potentialities of this semiosis, I analyse various collapses in Hubert Aquin's Prochain Épisode. Three analytical orientations emerge: a semiological one, on the economy of signs linked to collapse; a narratological one, on the ontological collapse of the narrator; a morphological one, on the relation between collapse and difference.

© Alexandre Sannen, 2022



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/>

érudit

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/>

Petite introduction à une sémiologie de l'effondrement dans *Prochain Épisode* d'Hubert Aquin

Alexandre Sannen
Haute École Francisco Ferrer
Belgique

Pendant que le soleil incline vers mon échéance et que la lumière diminue dans la vallée, je m'épuise, entouré de meubles vides et de silence, inquiet, presque enclin au spleen, car je suis loin des vallonnements de Durham-Sud et des méandres de la rivière Saint-François, exilé de ma nation et de ma vie.

Prochain Épisode
Hubert Aquin

Introduction : l'émulation d'un imaginaire de la fin

Il y a bientôt une quarantaine d'années, dans les sciences humaines, sont apparus de nombreux essais sur l'effondrement de notre ère.¹ Selon divers outils, beaucoup d'auteurs dits « postmodernes » ont approfondi un tel sujet montrant que, dans leur domaine de recherche, notre contemporanéité avait été et est soumise à la mutation de paradigmes qui annoncent l'entrée dans une nouvelle ère. Cette orientation discursive témoigne de ce que j'appelle l'émulation d'un imaginaire de la fin. Pourtant, elle ne semble pas symptomatique d'un modèle sociétal à bout de souffle. Au contraire, elle proviendrait d'au moins deux caractéristiques propres à la modernité.

La première réfère à la disparition progressive des métarécits religieux, dans le monde occidental. S'y substitue un éthos en proie au doute et à la crainte des forces incontrôlables de la nature. À l'Apocalypse qui signe le futur et la rédemption de l'humanité succède le foisonnement d'un imaginaire catastrophique qui se révèle comme l'unique moyen d'appréhender un monde échappant à notre compréhension. Pour transition, selon Annie Le Brun, il y eut le tremblement de terre de Lisbonne en 1755 ; date à partir de laquelle apparaissent des figurations de désastres fictionnels (naufrages, orages, raz-de-marée, tempêtes, volcans) dont la démesure témoigne, dans les beaux-arts et en littérature, d'un sens existentiel en interrogation, qui ne cesse, sans dieu, de se dérober (32-38). Parallèlement, émergent de nouvelles sciences fondées sur un imaginaire de désastre, d'antiques dévastations et de potentielles catastrophes telles qu'avec l'archéologie et la volcanologie ; cette dernière impulsant dans *La Nouvelle Justine* de Sade cet aveu d'un personnage : « Un jour considérant l'Etna dont le sein vomissait des flammes, je désirai être ce célèbre volcan. » (777)

La deuxième caractéristique concerne le présentisme de la modernité. L'épistémè de l'effondrement s'inscrit dans le paradigme d'une modernité dont les contemporanéités se succèdent selon la mode du changement. Les temps modernes, et surtout depuis la révolution industrielle, sont rythmés par des changements répondant à des modes. Il en résulte d'incessantes configurations du présent lesquelles, au cours des dernières décennies, se seraient accélérées. Par exemple, cette accélération aurait débuté avec la confluence entre le réel et le virtuel, suite à la fin des trente glorieuses, lors de la chute du Mur de Berlin et, dernièrement, en raison des catastrophes liées à la pollution humaine. De ces événements aurait résulté une infinité de changements : à la fois sociaux, avec la globalisation et l'uniformisation culturelle ; économiques et politiques, dans la victoire de la démocratie libérale ; et climatiques, dans la prise de conscience que la vie humaine souille et outrepassé en besoins les ressources de sa planète. Une telle accélération induit la continuité de changements à tous les niveaux d'un modèle sociétal ou, plus largement, d'une civilisation. Que l'impact de cette accélération soit absolument avéré ou relève davantage d'un imaginaire collectif importe peu. Du moins, il renseigne sur la présence d'une dialectique moderne de l'ancien et du nouveau, celle-ci se perpétuant, semble-t-il, d'une génération à l'autre et engendrant la conscience d'un mouvement civilisationnel dépendant de transitions et, donc, susceptible de s'effondrer. Ces deux caractéristiques participent à la formation d'un imaginaire de la catastrophe, de l'effondrement, de la fin.

En référence à la deuxième orientation discursive, le propos de cet article porte sur ce que j'appelle une « sémiologie de l'effondrement ». Il s'agit donc de se prêter au jeu de l'enquête sémiologique et de chercher les signes d'un effondrement quelconque et ses figurations dans *Prochain Épisode* d'Hubert Aquin. En termes d'organisation, il repose sur une démonstration bipartite. D'abord, je propose une définition de ce que serait une sémiologie de l'effondrement, de ses potentialités analytiques et de la posture qu'elle semble requérir à l'égard du texte. Ensuite, pour montrer les potentialités de cette sémiologie, j'analyse divers effondrements dans *Prochain Épisode*. Il en ressort trois orientations analytiques : une sémiologique, sur

l'économie des signes liés à l'effondrement ; une narratologique, sur l'effondrement ontologique du narrateur ; une morphologique, sur la relation entre effondrement et différend. Pour conclure, je reviens brièvement sur l'apport d'une telle analyse pour le corpus des études aquiniennes, laquelle démontre la potentialité d'actualisation du texte d'Aquin au regard de préoccupations contemporaines, spécifiques au XXI^e siècle.

1. La sémiologie de l'effondrement

Par « sémiologie », j'entends un ensemble de signes qui, rapportés l'un à l'autre, forme une sorte de grammaire signifiante.² Cette sémiologie comprendrait en son centre l'effondrement/ en tant que signe-thématique : un signe qui, selon les époques, est potentiellement utilisé par le besoin de fabulation et lequel occupe une fonction différente selon les contextes. À ce signe-thématique sont rapportés tout autre signe ou suite de signes impliquant un abatement, un anéantissement, une catastrophe, une chute, un déclin, un désastre, une décroissance, une destruction, une disparition, un effondrement, une entropie, une rupture, une suppression. Par conséquent, l'effondrement/ est moins à considérer dans un sens littéral. Quand j'évoque sa sémiologie, je fais référence à la totalité du champ sémantique qu'elle convoque.

Transposée dans le domaine de la théorie littéraire, cette sémiologie de l'effondrement ouvre les portes à une série de recherches. Par exemple, en morphologie, il est évident que tout récit est dépendant d'un début et d'une fin ; que cette dépendance inclut une sémiologie de la disparition, de l'entropie ou de la téléologie. En esthétique de la réception, l'effondrement trouve sa place dans le *mouvement* cognitif qu'exige l'acte de lecture et la formulation des informations réceptionnées (Schaeffer). Dans une orientation socio-éco-critique et en référence aux catégories analytiques d'*Effondrement* de Diamond, cette sémiologie invite à l'analyse de deux environnements : un premier, proprement écologique, porterait sur les signes d'une dégradation environnementale, d'une déplétion de ressources et d'un changement climatique ; le deuxième s'intéresserait aux causes indirectes qui influent sur l'écologie : les conflits armés, les crises économiques, la croissance d'inégalités et les dysfonctionnements institutionnels. Ainsi, depuis quelques années, on remarque que la thématique de la fin occupe une partie non négligeable des réflexions philosophiques en littérature (Gervais).

Toutes ces orientations me semblent dépendre d'une posture analytique que j'emprunte à Randall. Dans son article « Contexte et cohérence. Essai de pragmatique littéraire », Randall plaide pour qu'un contexte ne précède pas un discours. En effet, le contexte doit être reconstruit dans et par la dialectique lecteur/texte : « [...], l'approche pragmatique considère que [le] sens, produit de la compréhension et de l'interprétation du lecteur, dépend plutôt de l'interaction dynamique entre lecteur et texte. (105) » Bien sûr, une telle posture amène à débattre. Faut-il faire table rase du contexte de réception ou de la contemporanéité offrant au texte sa visibilité ? Privilégiant la dialectique lecteur/texte, ne serions-nous pas confrontés au règne d'interprétation essentiellement subjective ou individuelle ? Enfin, peut-on penser le contexte d'une telle dialectique comme universel, alors que cette dialectique, enclenchée dès la lecture d'un texte, est pratiquée dans des spatio-temporalités distantes et culturellement différentes ?

Malgré les interrogations sérieuses que soulève l'idée d'une pragmatique littéraire et auxquelles Randall tente de répondre, celle-ci apporte un avantage pour la recherche en lettres et, dans le cas présent, pour une sémiologie de l'effondrement : celui de privilégier l'interprétation d'un récit selon les conditions de la contemporanéité où il circule. Une telle posture met de côté le poids « surmoïque » de l'histoire littéraire, pour laquelle, lisant tel ou tel « classique », on ne pourrait vraiment le comprendre qu'à la condition de cerner son contexte de création. Ce qu'apporte la pragmatique littéraire, c'est que la persistance temporelle d'un texte ou sa visibilité est constituée par son adéquation avec les conditions d'une contemporanéité. Comme le démontre Dufour, si, au XXI^e siècle, l'on se passionne pour les *120 journées de Sodome* (1785), c'est moins pour le contexte de sa création que pour les récits du Marquis de Sade, dont les référents culturels sont deux siècles plus tard toujours d'actualité. Plus largement, il me semble qu'il en est de même pour toutes les œuvres littéraires, de toutes les époques et de toutes les cultures. Inscrite dans une posture propre à la pragmatique littéraire, l'analyse d'une sémiologie de l'effondrement a donc pour intérêt de faire lire ou relire des textes, d'y apporter un contexte inédit et de leur octroyer une nouvelle cohérence.

2. L'effondrement dans Prochain Épisode

Pour démontrer la validité d'une sémiologie de l'effondrement et de la pragmatique littéraire, je les appliquerai à l'étude de *Prochain Épisode* d'Hubert Aquin lequel, en 1965, inaugure l'arrivée d'un écrivain sur la scène littéraire québécoise, dont la renommée au XXI^e siècle dépasse de loin le Québec. Comme l'expose Saint-Gelais dans son article « Derniers épisodes », les nombreuses recherches faites sur le roman attestent de cette renommée que l'on retrouve outre-Atlantique, en Belgique comme en France (44). L'analyse d'un tel corpus présente plusieurs avantages dans le cadre d'une sémiologie de l'effondrement. D'abord, ce roman témoigne d'une pluralité d'effondrements opérant à divers niveaux. Au niveau sociocritique, tant *Prochain*

Épisode renferme un discours critique à l'égard des conflits historiques, politiques et sociaux du Québec et de ses aspirations indépendantistes à l'égard du Canada anglophone. Au niveau ontologique, également, car la voix du narrateur de *Prochain Épisode* est à la fois celle d'un microcosme incarné par un « interné » et un espion, ainsi que celle d'un macrocosme, la voix d'une collectivité ; cette dichotomie le plaçant dans cette crise existentielle décrite dans l'introduction et propre à l'émulation d'un imaginaire de la fin. Au niveau morphologique, aussi, parce qu'Hubert Aquin ouvre la voie à un nouveau type de récit, lequel fait l'objet de nombreuses appellations parmi lesquelles « anti-roman », roman « autofictionnel », roman « événementiel », roman « fictif » ; ce qui le laisse ouvert à diverses analyses et interprétations. Ensuite, le choix d'un tel corpus appelle à une pragmatique littéraire, c'est-à-dire qu'aujourd'hui la circulation des discours sur l'effondrement aurait pour conséquence que l'on choisisse des textes dépendants de la présence de divers types d'effondrements, sociocritiques, ontologiques ou morphologiques. La démonstration des effondrements dans *Prochain Épisode* apporterait donc une forme de validation méthodologique à la pragmatique littéraire ainsi qu'à l'idée que cet imaginaire est moins récent qu'il n'y paraît. Enfin, et peut-être parce que *Prochain Épisode* est l'un des romans les plus commentés d'Aquin. Les critiques étant nombreuses, il paraît difficile de proposer une analyse radicalement novatrice du texte dont la réception s'inscrit désormais dans une histoire littéraire du Québec en tant que « roman-charnière » (Belleau 155). Toutefois, que ce soit dans le roman ou dans les commentaires, il s'y trouve tant de références à la sémiologie de l'effondrement qu'il me semblait important de regrouper certains de ces effondrements dans un article et d'y apporter une sorte de perspective transversale.

Pour la figurer, j'emprunte une méthode que Vaillancourt appelle « la figurabilité » (242) : un processus comparable à ce travail que nous faisons quand nous regardons plusieurs étoiles et qu'il nous vient l'image d'une constellation. L'analyse proposée ici trace donc des liens entre les signes qui figurent un effondrement. Il en ressort trois champs et, donc, trois sections : une première, sémiologique, sur les signes de l'effondrement ; une deuxième, narratologique, sur l'effondrement ontologique ; une troisième, morphologique, sur l'effondrement et le différend.

Ainsi, pour obtenir une sémiologie de l'effondrement, il importe avant toute chose de trouver une économie de signes qui réfère à un déclin, une transition, un changement radical. Dans *Prochain Épisode*, cette économie est déclinée selon quatre ensembles. Elle est repérable dans le titre du roman, dans la récurrence de champs sémantiques, dans le relativisme que suggère l'usage de ces champs ainsi que dans l'introduction de néologismes.

À la lecture du titre, il est fait référence à la succession d'événements inscrits dans une sérialité. Du prochain épisode, l'on déduit que d'autres le précèdent, et l'on apprend, à la fin du roman, qu'un énième, révolutionnaire et sanglant, lui succèdera. Pour ce qui concerne le passé, selon Whitfield, l'épisode antérieur serait celui du temps de l'échec politique, de l'affirmation rebelle et d'une identification aux « patriotes » du Québec (120). Pour Purdy, s'appuyant sur l'article « L'art de la défaite » (1965) d'Aquin, l'épisode antérieur est fondé sur un mythe de l'histoire québécoise qui débute sur la défaite des « Patriotes » de 1837-1838 et la rémanence de leur défaitisme (120). Quant à l'épisode à venir, de l'aveu du narrateur, à la fin du roman : « Le temps sera venu de tuer et celui, délai plus impérieux encore, d'organiser la destruction selon les doctrines antiques de la discorde et de la guérilla sans nom ! » (Aquin, *Prochain épisode* 166). De cet épisode ultérieur, d'autres suivront car « quand les combats seront terminés, la révolution continuera de s'opérer » (167).

Dans ce titre, l'effondrement est double. D'une part, dans la défaite répétée et prolongée des patriotes, d'autre part, dans une révolution sanglante à venir. On en déduit que *Prochain Épisode* prend place dans un continuum historique. Premièrement, il est fait référence à une conception de l'histoire du Québec propre à l'auteur et à un certain nationalisme ; deuxièmement, par le recours à la fiction, il dévie la supposée continuité historique de la défaite vers une sorte de révolution perpétuelle. Le narrateur place son récit dans une période transitive, délimitée politiquement par un passé et un futur utopique/dystopique, c'est-à-dire qu'il l'inscrit dans une conception dialectique où l'ancien et le nouveau se côtoient et s'affrontent selon un rapport antagoniste et sur le mode de la table rase. Comme l'expliquent Castoriadis et Ricoeur, une telle conception systémique de l'histoire est par trop radicale quand on sait que le mouvement dialectique, idéaliste ou matérialiste ne provient que de la modernité (46). Tout au plus, cette conception sert en tant que système analytique, à éclairer certains des empires de l'histoire, mais encore faut-il prendre les observations et les résultats avec une certaine distance au risque, comme Aquin, dans son « Art de la défaite », de verser dans le fatalisme de l'éternel retour.

À ceci, il est à ajouter que le texte comprend deux réseaux de signes liés à l'effondrement. D'abord, il y a accumulation de champs sémantiques associés à l'« anéantissement », la « chute », la « mort », la « noyade », le « suicide » et la « révolution ». Ces champs sont d'une telle fréquence qu'ils apparaissent comme des structures infra-textuelles sur lesquelles le narrateur, à la manière d'un démiurge, tisse ses mésaventures. Ensuite, on trouve une intertextualité référant au basculement de régimes historiques et de

vérité ainsi qu'à des effondrements émotionnels. Cette intertextualité est répartie principalement dans cinq ensembles thématiques : les symboles religieux hérités du christianisme, notamment par les références à la figure de Judas ; la répétition de dates et d'événements historiques comme ceux des Révolutions cubaine et française et d'autres appartenant à l'histoire du Canada tels que la Bataille des Plaines d'Abraham et la Rébellion des Patriotes ; les références littéraires extraterritoriales qui renvoient à *Histoire des treize* de Balzac, à *La Chute* de Camus, au *spleen* de Baudelaire ainsi qu'à une généalogie d'écrivains qui ont lutté pour des libérations nationales (Byron, Constant, Madame de Staël) ; les références à des peintures comme celle de la *Mort du Général Wolfe* (1770) de Benjamin West ; enfin, ce signe est articulé dans la description de chromatiques crépusculaires telles que dans l'exergue de cet article où « le soleil s'incline » tandis que la « lumière diminue » (Aquin, *Prochain épisode* 139).

Pour le politique et le religieux, que ce soit Judas, la guillotine ou Castro, tous figurent le basculement d'un régime économique, historique et métaphysique. Dans ces domaines, la sémantique n'a de valeur qu'en référence à la destruction d'un modèle social ancien ; ce qui renvoie à la conception historique moderne et sa dialectique radicale. Un basculement similaire est à l'œuvre dans la *Mort du Général Wolfe* : une figure emblématique de la domination anglophone au Canada, tué en 1759 lors de la Bataille de Québec qui eut lieu pendant la guerre de Sept Ans, dont la contemplation répétitive du narrateur sous-entend la persistance de l'emprise britannico-anglophone sur le Québec. Ici, encore, la contemplation du narrateur pour cette toile incarne une tension dialogique entre un passé, celui figuré symboliquement par Benjamin West, et un futur qu'annonce, prophétiquement, *Prochain Épisode*. Pour les références littéraires, qu'ils s'agissent de l'œuvre de Baudelaire ou de *La Chute*, les narrateurs sont tous en proie à une dépression, et donc à un effondrement émotionnel ; tandis que les autres références littéraires renvoient à une écriture romantique, fondée sur la nostalgie d'une unité nationale (Lamontagne 167), ce qui réfère à notre notion d'effondrement. Enfin, la répétition de transitions chromatiques suggère métaphoriquement le basculement du visible dans l'invisible, du connu dans l'inconnu et, donc, l'arrivée prochaine d'une époque radicalement différente.

Comme l'écrit Cardinal, *Prochain Épisode* est édifié sur un « fatras de signatures illisibles ». Or, s'il est vrai que les signatures sont nombreuses, elles gagnent en lisibilité si on les considère, comme ci-dessus, sous le prisme d'une sémiologie de l'effondrement. Dès lors, et contrairement à l'interprétation de Cardinal, cette économie du fatras n'apparaît plus comme le moyen pour le narrateur d'être relié au fil d'une histoire dont il serait le signataire. Cette interprétation, focalisée sur la dominante narcissique et psychanalytique, empruntée au mythe de « La mort du Père », omet une économie de signes référentiels agencée selon une sémantique du déclin de divers régimes, économiques, politiques, et ontologiques. Par conséquent, il semble que l'économie du fatras renvoie davantage à la volonté d'enterrer une histoire (celle des patriotes et de leur continuuel défaitisme) qu'à celle, pour le narrateur, de devenir un sujet historique. Comme au début de cette section, en atteste l'importance accordée à l'épisode à venir qui soustrait la personne du narrateur au profit de la continuité historique de son modèle révolutionnaire ainsi que sa dissolution identitaire dont il sera question dans la prochaine section.

De plus, il est à considérer que cette intertextualité de l'effondrement témoigne de la *libido sciendi* ou de la volonté de savoir du narrateur laquelle fait l'objet d'une très large exposition. Par exemple, dans l'édition critique d'Allard, les noms propres cités dans *Prochain Épisode* avoisinent les deux cents (277-287), ce qui représente en moyenne plus d'un nom propre par page. Additionnés aux titres de romans et de peintures, aux événements historiques et aux symboles religieux, ces référents et d'autres renseignent sur la volonté d'étaler une somme de savoir. Pour Hamel, cette somme qu'il désigne comme une « muséification de l'histoire » témoigne d'un déclin de l'expérience du présent historique et, plus globalement, d'une fétichisation de l'histoire qui la rend superficielle (543). En effet, cette somme ne renforce pas les régimes de vérités historiques. Au contraire, elle les affaiblit et, par-là, témoigne de leur possible caractère relatif et superficiel.

En réunissant une quantité foisonnante de signes appartenant à plusieurs régimes économiques, historiques et métaphysiques propres à la modernité, plus aucun ne peut prétendre à l'universalité qu'il suppose. L'abondance des référents entraînent une sorte d'emmêlement, comme en attestent, dans le domaine politique, les maintes références aux Révolutions cubaine et française qui tendent alors à se confondre. Un même traitement et un même effet sont présents dans les références faites à l'histoire du Québec, déclinée en une série de défaites, uniquement considérées selon leur issue commune, ce qui les place arbitrairement sur un même plan. Ensuite, l'amoncellement de signes est tel qu'il devient impossible d'en choisir quelques-uns renvoyant à un régime susceptible de réunir l'assentiment général. Un tel effet est bien connu des romans postmodernes québécois ou, plus généralement, dans la postmodernité occidentale. Dans nos quotidiens, l'abondance ou l'excès de signes est tel qu'il neutralise la possibilité d'en élire afin de créer un récit sur le long terme (Ricaud 200). De là viendraient l'incrédulité grandissante à l'égard des métarécits, leur perte de domination et le règne du relativisme (Lyotard). Dans les lettres, comme le démontre Hutcheon, par le fait d'accumuler et d'amonceler une cascade de références, le texte d'Aquin génère un même relativisme et, donc, une sorte d'effondrement de tous les régimes de vérités.

De ce relativisme, ni l'espace, ni le temps, ni quelque autre élément ne pourrait être doté d'une fiabilité – à l'exception de la langue du narrateur. Mais cette langue elle-même, parce qu'elle use de néologismes, bascule irrémédiablement du connu vers l'inconnu. Il ne s'agit pas ici d'interroger, dans un geste politico-linguistique, la marginalité de la langue québécoise ou la « québécutude » (Préfontaine et Bigras 557) car, si l'on considère qu'Aquin écrit d'abord pour un lectorat québécois, il n'y a pas de marginalité. Celle-ci n'est présente que dans une réception extra-québécoise. Cela dit, le basculement de l'inconnu vers le connu est à considérer dans l'ingénieux foisonnement de néologismes que propose *Prochain Épisode*. Comme Descombes l'explique dans sa *Grammaire d'objet en tout genre* : « un sens qu'il faut défendre est déjà un sens défaillant devant l'insensé » (146). Autrement dit, et si l'on s'intéresse au mouvement inverse : si le sens d'un mot est défaillant, c'est qu'il s'éloigne d'un régime de vérités ; qu'il bascule du connu vers l'inconnu. C'est précisément ce que montre et tente de résoudre le néologisme. Par la création, il exhibe la défaillance de signifiants, ce qui bouscule l'ordre des signifiés et ouvre la voie vers une nouvelle expressivité.

Par la création linguistique, le narrateur détruit les normes d'une langue établie. Par la destruction et la recomposition de signifiants, il met en lumière le fait que les normes linguistiques sont, elles aussi, comme tout régime de vérités, l'objet de croyances et de contextes. Le narrateur d'Aquin effectue donc une transition du dicible vers l'indicible ; ce qui en appelle à trouver une nouvelle langue, un nouveau régime de vérités. Or, si un tel travail linguistique n'entraîne pas un effondrement ou un changement radical de la langue, il témoigne de sa malléabilité. Le locuteur ne peut plus envisager sa langue comme une source indémodable et inaltérable d'interprétation du réel et des réalités. Au contraire, exhibant les failles d'une langue, le narrateur défie et défait la langue du locuteur afin de la faire coïncider avec son besoin d'expressivité et, plus largement, avec le projet politique qu'il spéculait pour sa contemporanéité. La création de néologismes entraîne donc un doute sur la fiabilité de la langue. Cette fiabilité mise à mal, il en résulte l'ouverture vers une nouvelle langue capable de coïncider avec le besoin d'expressivité d'une communauté. Dans *Prochain Épisode*, cela signifie créer une langue propre à la révolution attendue et, plus globalement, en phase avec le besoin d'expression d'une communauté supposée. Une telle expression s'inscrit bien dans l'éthos postmoderne, dont le point de départ porte sur la réévaluation des théories du langage. Aquin opère donc une déconstruction de la langue et du langage, les plaçant dans une interrogation, voire un effondrement politique et spécifique à l'horizon révolutionnaire québécois.

Enfin, qu'il s'agisse d'une dialectique de l'ancien et du nouveau propre à la modernité, d'un basculement des régimes de vérités, d'une transition du dicible vers l'indicible, il est à considérer que l'économie de signes liée à l'effondrement relève d'une organisation rigoureuse et orchestrée de l'aveu même du narrateur :

Je me suis enfermé dans un système constellaire qui m'emprisonne sur un plan strictement littéraire, à tel point d'ailleurs que cette séquestration stylistique me paraît confirmer la validité de la symbolique que j'ai utilisée dès le début : la plongée. Encaissé dans ma barque funéraire et dans mon répertoire d'images, je n'ai plus qu'à continuer ma noyade écrite. Descendre est mon avenir, plonger mon gestuaire unique et ma profession. Je me noie. (Aquin, *Prochain épisode* 18)

3. L'effondrement ontologique

L'économie des signes liés à l'effondrement convergent vers la figuration d'une allégorie. Cette allégorie connaît plusieurs dénominations. Par exemple, chez Parent, inspirée par les écrits de Gervais, l'on parlera de celle du labyrinthe à lignes brisées ; chez Gourdeau, plus fidèle au texte et aux maintes références sur l'hydrique, il est sujet d'une allégorie de la noyade (313). À la manière dont le propose Gourdeau, inspirée par Laing, cette allégorie, sur le plan psychanalytique, témoigne d'une perte de conscience et d'une plongée dans l'inconscient (321). Cette perte apparaît comme une loi de la composition tant le narrateur affirme ne pouvoir sortir d'une telle « séquestration stylistique » qu'il compare à une « barque funéraire » (Aquin, *Prochain épisode* 18). Comme les chercheurs évoqués ci-dessus, l'on en déduit que le narrateur se situe dans une impasse ontologique, laquelle est similaire à celle évoquée par Le Brun dans l'introduction de cet article. L'imaginaire du désastre provient d'une perte de certitudes et de convictions, toutes deux suscitées par la dissolution de croyances métaphysiques et de vérités acquises sur l'individu et sa communauté.

À l'allégorie du labyrinthe, de la noyade, il est à ajouter un thème connexe et largement exploité par le narrateur : l'internement. Prisonnier dans un hôpital psychiatrique au Québec, le narrateur-scripteur ne trouve d'autre issue que de s'évader par l'écriture d'un roman d'espionnage (Randall, « L'homme » 571). Toutefois, ce récit est entrecoupé par diverses pensées sur son état dépressif, sur la difficulté d'écrire *Prochain Épisode*, sur son attachement au Québec, sur une révolution sanglante, enfin, sur son lieu d'enfermement. Il en ressort un narrateur interné qui multiplie les miroirs autour de lui, se projetant dans divers personnages fabulés (Berthiaume 137). Cette tension entre l'insécurité ontologique et la multiplication

de projections mène à considérer un personnage en proie à un « effondrement ontologique », c'est-à-dire l'incapacité d'un personnage et, plus largement d'un individu, à témoigner continuellement d'une identité stable.

Il est à remarquer que la question de l'« ontologie » du narrateur dans *Prochain Épisode* a fait l'objet d'une analyse précise chez Randall (« La disparition » 94-95). S'appuyant sur le travail de Saint Gelais et Hofstadter, elle suppose une « impossibilisation » ontologique due aux identités du narrateur lesquelles se rejoignent et produisent une « hiérarchie enchevêtrée ». Quand je parle d'un « effondrement ontologique », mon propos s'inscrit dans cette idée d'un enchevêtrement d'identités, sans pour autant y placer une hiérarchie, car toutes les identités, aussi diverses soient-elles, me semblent consubstantielles à l'évolution du récit. Pour démontrer cet effondrement ontologique, j'aborderai le caractère discontinu du discours du narrateur, la liminarité sur laquelle la discontinuité repose, avant de conclure sur son caractère spectral.

La discontinuité apparaît dans l'imbrication de deux registres de fiction. Le premier relève du récit d'espionnage en Suisse et le deuxième de l'internement dans un hôpital psychiatrique, lequel propose des discours sur le premier récit, sa genèse et l'implication émotionnelle directe ou indirecte qu'il suscite auprès du narrateur. Ainsi, à la manière de Randall, l'on observe que le roman se déploie selon un régime d'oppositions : la Suisse/l'internement au Québec, la mobilité/l'immobilité, l'action/l'écriture (« La disparition » 93). Cette opposition est aussi manifeste formellement. *Prochain Épisode* est édifié sur un registre proprement fictif, celui du roman d'espionnage fondé sur l'antériorité et le rétrospectif et celui de l'internement, discursif et introspectif, inscrit dans le présent de la narration (Whitfield 123). Comme on le sait, telle dichotomie est loin d'être limpide. Sur le plan de l'énonciation et de l'identification spéculaire, le narrateur établit un « ouroboros » : le récit fictif devient le récit réel, rapportant donc le réel à la fiction (Randall, « La disparition » 93).

L'on retrouve donc ce que l'on pourrait appeler un topos dans les recherches sur l'œuvre d'Aquin, c'est-à-dire cette notion d'anamorphose : une déformation d'image d'un objet dépendante de sa réflexion dans un miroir courbe ou de la distance la séparant de l'observant (Randall, « Le roman » 59). Il est à considérer que cette anamorphose n'est pas fixe, immobile ou stable. Elle dépend d'un mouvement, celui d'une évolution des registres fictionnels et réels, lesquels, dans ce cas-ci, se rencontrent, se répondent, s'interpénètrent. Par conséquent, on substituera à cette anamorphose une autre figure, celle du ruban de Moebius qui décrit un ruban dont le bord est homéomorphe à un cercle. Ainsi, regardant ce ruban, l'on observe, d'un côté, une première face et, suivant cette première face, l'on passe à la face renversée. Le mouvement de lecture s'établit selon une circularité. Nous sommes donc toujours confrontés à une lecture en filigrane, chaque face ne pouvant exister sans celle inversée, au risque de disparaître. Si l'on actionne le mouvement circulaire du ruban, on constate alors, sous l'effet de la vitesse, que les deux faces se surimpriment jusqu'à fusionner et n'en devenir qu'une seule et unique, tel qu'ici :

Le temps interminable de l'emprisonnement me défait. Comment croire que je peux m'évader ? J'ai essayé mille fois d'en sortir : il n'y a rien à faire. Un joint manque infailliblement à ma séquence d'évasion. De fait, une fin logique manquera toujours à ce livre. 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. J'étouffe ici, dans la contre-grille de la névrose, tandis que je m'enduis d'encre et que, par la vitre imperméable, je frôle tes jambes qui m'emprisonnent. Mes souvenirs humectés me hantent. Je marque à nouveau sur le quai d'Ouchy, entre le château fantôme et l'Hôtel d'Angleterre. (Aquin, *Prochain épisode* 158)

Dans cette citation, au niveau spatial, le narrateur actionne le ruban de Moebius. Le premier bord porte sur l'emprisonnement, le désir d'évasion, la rédaction du récit au Québec et le deuxième sur la Suisse, le quai d'Ouchy, l'Hôtel d'Angleterre. Ainsi, lisant, l'on passe d'une première face du ruban à la deuxième. Un tel procédé étant continu dans le roman. Il en ressort une circularité. Le ruban de Moebius a donc pour intérêt de schématiser l'interdépendance des registres fictionnel et réel, de respecter leur évolution et de mettre en évidence la radicalité de la discontinuité narrative dans *Prochain Épisode*. Par ailleurs, Hamel repère partiellement une telle figure quand il affirme que le cercle et ses dérivés renvoient à la figure du destin insurmontable, à l'échec répété (548). Passant d'un registre fictionnel à l'autre, d'une face à l'autre du ruban, l'on constate, d'une part, un récit actionnel, mobile et vivant, d'autre part, un récit d'interné doté d'une inertie, d'une immobilité, reposant sur un répertoire de discours dépressifs. L'évolution du récit donne donc à voir un narrateur en mutation et bicéphale, enclin à une insécurité ontologique liée à sa condition d'interné et à celle, fantasmée, quoique prenant plus de réalité, d'un être à la recherche de liberté. Cet équilibre discontinu s'établit sur ce que la psychanalyse freudienne appelle une pulsion de mort et une pulsion de vie. Dans notre cas, une telle dualité renvoie à la possibilité constante d'un effondrement, soit d'un récit sur l'autre, soit des deux ne pouvant, faute à leur opposition, être la même face du ruban.

Toujours en référence au ruban de Moebius, il est à considérer le point de jonction entre les deux faces. Passant de l'une à l'autre apparaît la ligne d'un bord. Cette ligne, on la rapporte au concept de *liminarité* de

Van Genep. Pour cet ethnologue, lors d'un rituel quelconque, la notion de passage est organisée selon une capacité à traverser des normes ou des limites propres à une sphère culturelle (20). Transposé dans *Prochain Épisode*, le passage du récit d'espionnage à celui d'interné et vice-versa est établi selon un double changement : un premier formel, un deuxième physique et poétique.

En ce qui concerne le formel, *Prochain Épisode* est établi sur une dichotomie à priori simple : d'une part, un récit d'espionnage en Suisse ; d'autre part, le récit de l'écrivain, interné dans un hôpital psychiatrique. Le premier s'inscrit dans un genre partiellement cloisonné, comprenant un schéma actantiel primaire et typé, celui d'un héros ayant des opposants, des adjutants et se devant d'atteindre un but. Le narrateur respecte toutes les conventions du genre et intègre tous ses éléments (Whitfield 113-114). Toutefois, progressivement, il établit une forme de déviation vers le deuxième récit, celui de son internement. D'abord parallèles, ces deux récits vont ensuite converger. Le point de rencontre témoigne alors d'une contamination du récit d'espionnage. Pour en revenir à Van Genep, la liminarité est visible dans ce double détachement du récit d'espionnage : d'abord, par sa mise en parallèle avec une discursivité introspective, ensuite par l'influence du narrateur sur les éléments du récit initial. Il en ressort l'interférence d'un récit sur l'autre qui cisaille le premier jusqu'à le déformer – le dégénérer. De là viendrait le caractère hétérogène du récit, soumis à la progression d'une métastase narrative qui dissout, diffracte et multiplie l'identité du narrateur. Pour amplifier cette transition, l'on trouve une référence constante à notre allégorie de la noyade et aux surfaces hydriques, absorbant ou reflétant, à la manière d'un miroir, diverses identités.

Sont à considérer les conséquences de cette liminarité. En effet, il y a l'introduction d'une rupture formelle, celle-ci gagne en importance par la contamination physique, c'est-à-dire temporelle et spatiale, qu'effectue le récit d'enfermement sur celui de l'espionnage. Cette contamination donne alors lieu à une temporalité chaotique. Le narrateur enfermé qui commente l'écriture du récit d'espionnage l'étire vers une nouvelle temporalité, celle du présent de l'écriture, jusqu'à les faire fusionner. Il en est de même au niveau de l'espace. La rencontre entre les deux récits entraîne une confusion spatiale. On ne sait si le roman d'espionnage se passe en Suisse ou au Québec ; si l'hôpital est réellement un lieu d'enfermement.

De plus, cette interpénétration est placée au niveau de la langue. Le récit d'espionnage comprend une langue essentiellement centrée sur l'action. Passant à la description et au récit de son enfermement, la langue évolue d'un cadre normatif vers un autre de type poétique. Il en émerge un contraste entre un récit et d'incessantes interférences poétiques. Par ces interférences, le narrateur laisse entrevoir son penchant pulsionnel. Il n'est plus doté d'un contrôle sur son texte. Au contraire, ce texte qu'il dit écrire suscite en sa personne diverses émotions. Progressivement, ces interférences contaminent le récit d'espionnage entraînant le texte vers une sérialité d'instant où le narrateur en proie à la spirale de la noyade avoue qu'il : « brûle les mots, les étapes, les souvenirs » (Aquin, *Prochain épisode* 42). Cette discontinuité et cette liminarité donnent lieu à un texte dont la dominante dépend de sa capacité à varier. C'est ici que l'on voit une sorte de principe de variation qui serait inhérent au texte d'Aquin. L'instabilité de la parole, son contenu fragmenté, en perpétuel mouvement et changement, passant d'un registre de langue à l'autre, suppose que la composition dépend d'une discontinuité liminaire laquelle s'enracine dans l'obligation d'introduire, continuellement, une variation.

Il en ressort un « personnage spectral », c'est-à-dire un personnage à la fois mort et vivant, qui ne connaît ni contrainte physique, ni spatiale, ni temporelle. En effet, le narrateur interné d'Aquin se meurt d'attendre un procès et se pense déjà mort. Spéculant au fil des pages sur son suicide, il semble avoir relégué sa vie dans un passé dont le présent l'éloigne inéluctablement. Cette évanescence passe aussi par la parole. Sa langue, qui inlassablement saute d'un registre à l'autre, est soumise à de nombreuses pulsions. Celle-ci le presse d'écrire ou d'arrêter, et le projettent dans une multitude de temporalités et d'espaces ; à tel point qu'égaré, il n'est plus capable de distinguer l'écrivain du héros, le personnage dépressif de l'espion. Cette accumulation de procédés autoreprésentatifs détruit toute figuration stable (Paterson). Elle le place dans un travail continu de défiguration. Il en ressort un corps tentaculaire, à la fois amant, écrivain, espion, dépressif, guerrier, martyr, révolutionnaire, etc. Mais que ce narrateur soit l'un ou l'autre ne change à peu près rien, aucune de ses paroles, aucune de ses actions ne produit un effet. Car, à peine écrit-il quelque chose, qu'à la page suivante, il ne sait plus si elle s'est réalisée ou s'il l'a déjà oubliée. Enfin, du mort-vivant traversant des espaces et des temps, du corps pluriel de l'amnésie, persiste la voix de figures effondrées qui peu à peu se personnifient en un peuple :

Me voici, défait comme un peuple, plus inutile que tous mes frères : je suis cet homme anéanti qui tourne en rond sur les rivages du lac Léman. Je m'étends sur la page abrahame et je me couche à plat ventre pour agoniser dans le sang des mots...À tous les événements qui se sont déroulés, je cherche une fin logique sans la trouver ! Je brûle d'en finir et d'apposer un point final à mon passé indéfini. (Aquin, *Prochain épisode* 160-161)

Le narrateur effectue une dichotomie sur sa propre personne. Il est à la fois un personnage singulier, à la

fois la personnification d'un « peuple ». De plus, l'espace est, lui aussi, soumis à une fragmentation. D'une part, il s'agit du lac Léman qui est, précisément, situé en Suisse ; d'autre part, le narrateur s'étend sur la page « abrahame » laquelle réfère à la bataille des Plaines d'Abraham, au Québec. Par le changement du nom propre « Abraham » en un adjectif s'accordant avec la « page », la temporalité est également soumise à une fragmentation. En effet, la défaite de la bataille (1759) est éloignée de son ancrage historique et rapportée au travail d'écriture du narrateur, dans le présent de la rédaction du récit. Par l'usage de cette triple fragmentation, laquelle porte sur le narrateur, le temps et l'espace, il en ressort une écriture développant plusieurs récits, plusieurs faces d'un ruban de Moebius, dont le passage, souvent abrupt, de l'un à l'autre donne à voir une liminarité et, donc, une discontinuité. Enfin, passant d'une face à l'autre du ruban, le narrateur apparaît de manière spectrale. Il erre égaré dans des spatio-temporalités dans lesquelles il doute de sa propre personne, étant parfois individuelle, parfois collective. Par de tels mécanismes, il réfère à l'idée d'un effondrement ontologique, c'est-à-dire à l'incapacité de témoigner continuellement d'une identité stable.

4. L'effondrement et le différend

Dans cette dernière section, la sémiologie de l'effondrement sera saisie dans la morphologie de *Prochain Épisode*. L'économie des signes liées à l'effondrement apparaît comme une structure infra-textuelle de la composition. L'effondrement ontologique du narrateur lisible dans la citation ci-dessus laisse supposer que l'enjeu du récit dépasse l'individu et se joue à un autre niveau, d'ordre collectif, politique et historique. À l'exception de Berthiaume et Whitfield, cette infra-structure n'a pas fait l'objet de nombreuses descriptions. Vu l'imbrication des récits, un tel travail est bien évidemment complexe. Le récit d'espionnage et celui de l'internement évoluant de manière parallèle jusqu'à converger et fusionner, on serait bien en peine de les délimiter.

D'emblée, il m'apparaît que la morphologie de *Prochain Épisode* repose sur un différend lequel, selon Lyotard, est un cas de conflit entre deux parties qu'on ne peut résoudre équitablement faute d'une règle de jugement (9). Encore faut-il préciser que ce différend est propre à l'effondrement, c'est-à-dire qu'il dépend d'une dialectique antithétique dont les deux parties interdépendantes et en conflit mènent arbitrairement à l'effondrement de l'une d'entre elles.

Dans *Prochain Épisode*, le différend est à considérer en trois temps : les entités conflictuelles, la tension de leur interdépendance, l'arbitraire dans la résolution du conflit. Pour la première, elle est à placer dans le travail pulsionnel du narrateur. Comme il a été vu, la contamination du récit d'espionnage par l'internement réfère à un travail émotionnel qui influe sur la trame du récit. Il en ressort un texte éparpillé en une série d'instantanés, ce qui donne lieu à une temporalité confuse, chaotique et, à priori, une incohérence actionnelle. Pour la pulsion de vie, il s'agit d'une histoire d'amour avec une amante évanescence, d'un attachement à la terre du Québec, de divers plaisirs liés à l'écriture, de la fabulation d'actes révolutionnaires libérateurs. S'y oppose une deuxième, la pulsion de mort, incarnée dans la nostalgie de la liberté, l'échec d'actes terroristes, la description de l'hôpital, le masochisme lié à la volonté de se suicider, dans l'histoire supposée d'un Québec défaitiste. Pour en revenir à notre différend, nous avons donc deux types de pulsions, deux parties, lesquelles sont en confrontation.

Or, si une telle confrontation semble à priori simple, elle exige d'interroger l'origine des pulsions. Dans un tel cas, l'interdépendance n'apparaît pas comme provenant du narrateur. Elle se joue à un niveau plus général qui tient du travail de personnification symbolique. En effet, le narrateur apparaît comme le corps ou la voix d'un peuple. Par exemple, dans la précédente citation, il dit être « défait comme un peuple », étendu sur la « page abrahame » et brûle d'apposer un point final à son « passé indéfini ». D'abord comparé à un peuple, il se confond ensuite avec une page marquée par la défaite française sur les Plaines d'Abraham au Québec, affirmant vouloir mettre un point final à un passé dépourvu d'une histoire. Il devient donc une entité supérieure et collective, s'imposant comme la voix d'un peuple, supposé objet de défaites répétées. Telle hypothèse se voit validée à la fin du roman. De la première personne du singulier, le narrateur passe prophétiquement à la première du pluriel : « Après deux siècles d'agonie, nous ferons éclater la violence déréglée, série ininterrompue d'attentats et d'ondes de choc, noire épellation d'un projet d'amour total... » (Aquin, *Prochain épisode* 166).

Qu'il s'agisse des épisodes antérieurs ou de ceux à venir, le narrateur effectue une nouvelle dichotomie. Ce n'est plus un personnage, à la fois espion et interné. Désormais, il incarne une collectivité. Il ne s'agit plus seulement d'un conflit pulsionnel dépendant de deux pulsions au sein d'un personnage mais de la pulsion de vie d'un peuple à l'encontre d'un environnement sociétal jugé répressif. Les pulsions sont donc à reporter à une entité plus large, celle d'une communauté et, précisément, celle que le narrateur considère opprimée, le peuple québécois. Désormais, le différend figure un conflit plus universel : celui d'une collectivité avec les contraintes qu'un pouvoir, pour sa survie, se doit d'y placer.

Ce basculement renvoie au différend d'un peuple opprimé, cherchant à gagner, par la révolution, une liberté jugée absente. Or, avec une telle mutation de l'entité narrative, la composition, depuis son début, est soumise à une nouvelle interprétation. Le récit d'espionnage ne serait autre qu'une mise en abîme de l'histoire du Québec supposée par le narrateur, et le narrateur, lui-même, devient une entité métaphorique : le Québec, son histoire et son avenir. Avec son amante K., ils apparaissent désormais comme le symbole d'un peuple opprimé cherchant une libération. Ils vivent cachés dans des hôtels, usant de messages codés, et ils ne cessent de se manquer à la terrasse de l'Hôtel d'Angleterre. Tous deux incarnent un masculin/féminin contrarié car ne parvenant pas à se rencontrer en raison d'un opposant et ne pouvant vivre librement leur amour. Comme le narrateur, l'amante K est bicéphale. À la fois objet d'une potentielle reproduction et donc d'une généalogie du Québec, elle apparaît comme une terre, c'est-à-dire comme la grande stase inengendrée sur laquelle s'inscrivent les procès de production, l'histoire d'une communauté. L'éloignement du masculin/féminin renvoie donc à l'impossibilité pour le narrateur patriote de donner naissance à un peuple et de rejoindre la terre qu'il lui désigne.

Cette impossibilité d'union provient de H. de Heutz. Ce contre-révolutionnaire apparaît comme le symbole de l'oppression : un homme dit « mensonger » et qui vit dans l'opulence de belles demeures, de belles voitures, entouré de meubles de style Empire et Louis XIII ainsi que d'œuvres d'art dont la reproduction de *La Mort du Général Wolfe* de Benjamin West. Ce symbole de l'oppression est établi selon une nouvelle économie d'oppositions : d'une part, un menteur, riche, détenteur d'une histoire royale et d'œuvres d'art rappelant ses victoires politiques ; d'autre part, un homme révolutionnaire, doté de peu de moyens, interrompu dans ses retrouvailles avec une amante et contemplant des œuvres d'art rappelant les défaites et la pauvreté de son origine. Quant au lieu du conflit, son extra-territorialité ouvre la voie vers diverses interprétations. D'une part, elle renvoie à la thèse de la substitution proposée par Jameson et reprise par Lamontagne. Pour ceux-ci, la Suisse apparaît à la fois, comme un *no man's land* dont la neutralité laisse la porte ouverte à tous les affrontements et dont les eaux reflètent l'étendue des mondes possibles comme leur absorption, leur engoutissement, et l'issue inconnue de la bataille ; et, à la fois, comme le territoire usurpé par l'ennemi que le narrateur-peuple tente d'acquérir. Une autre interprétation, centrée sur l'histoire de la colonisation de l'Amérique du Nord et ses origines francophones, serait que *Prochain Épisode* illustre le départ de l'Europe et, par-là, la création et l'avènement à l'indépendance de la population québécoise.

Quant à la dynamique du différend, elle repose sur l'affrontement entre le narrateur et H. de Heutz, entre un peuple et son oppresseur. D'abord, le contre-révolutionnaire l'emprisonne dans sa voiture, mais il parvient à s'échapper ; ensuite, c'est au tour du narrateur de l'enfermer, mais l'opresseur parvient également à s'échapper ; enfin, le narrateur l'attend dans une demeure avec un revolver pour le tuer. Toutefois, au fil des pages, le meurtre perd en importance : le narrateur ne sait pas s'il a tué H. de Heutz ou, si tel est le cas, il l'a oublié. Enfin, dans la toute dernière page, le narrateur spéculé au futur simple sur le meurtre à venir de H. de Heutz. Si, comme il le décrit, il parvient à tuer l'adversaire, il pourra alors revenir vers son lieu d'origine et mettre un terme à son récit.

C'est donc dans ce passage précis qu'il importe d'aborder la résolution arbitraire du conflit entre les deux entités. Cette analyse est particulièrement complexe, car le passage du récit au futur simple sous-entend une double interprétation : d'une part, l'abandon par le narrateur d'une conception dialectique de l'histoire moderne, d'autre part, sa continuité et la réussite de sa révolution. En ce qui concerne la première, il est à remarquer que l'usage du futur simple apparaît comme une sorte de dénégation. Délaissant une conception dialectique de l'histoire moderne, il se soustrait, en tant qu'entité conflictuelle, au rapport antagoniste, ce qui a pour conséquence d'annuler le différend. Cette dénégation a donc ceci d'intéressant. Par le fait de ne plus participer au différend, de ne plus « jouer le jeu », il le quitte, le laissant en l'état. Ne se laissant plus aller au « désenchantement » et ne luttant plus contre le « plan démoniaque » de l'ennemi (Aquin, *Prochain épisode* 165), il annule sa position interdépendante ; et, par-là, accède pleinement à la liberté et à l'indépendance.

Telle interprétation peut être qualifiée à la fois d'optimiste et de pessimiste. Ainsi, comme le souligne Bergeron, le narrateur d'Aquin n'est pas un révolutionnaire mais un « révolutionnaire-cowboy », c'est-à-dire un personnage doté de maintes pathologies pour lequel la révolution est au service de sa propre guérison. L'acte révolutionnaire serait centré sur sa seule personne, alors qu'idéalement, il devrait être au service d'une cause idéologique dépassant toute individualité. Cette interprétation, de type pessimiste, marque l'échec du narrateur, la continuité du défaitisme du peuple québécois et la victoire de l'opresseur. Dans le cas contraire, *Prochain Épisode* figure l'effondrement passé d'un peuple ; et de cet effondrement l'éveil d'une conscience révolutionnaire, devenant, à la fin du roman, une sorte d'étape transitive, voire secondaire, potentiellement annulable. L'annulation du différend rend compte de l'avènement d'une identité reconnue par le narrateur et son peuple. Cette identité étant enfin sortie de la spirale d'une histoire parsemée de défaites, elle n'a plus besoin de s'opposer pour exister. Une autre interprétation est la suivante. L'usage du futur simple et donc, du récit à venir portant sur la mort de l'opresseur, induit un autre type de victoire, celle initiale et projetée du plan révolutionnaire, lequel entend battre l'adversaire pour accéder à la liberté. C'est

d'ailleurs ce que décrit le futur simple, une fois l'ennemi tué, le narrateur reprend possession de son lieu d'origine. Dans un tel cas, qui est généralement celui abordé dans l'analyse du roman, le différend est annulé par l'excès de violence et la mort de l'ennemi. Passé le meurtre révolutionnaire, la liberté vient ou revient.

Conclusion : De la démesure à l'inhumain

Dans *La Perspective dépravée*, Annie Le Brun explique qu'en « précipitant l'homme en dehors de ses mesures et de ses représentations du monde, jusqu'à le réduire à n'être que l'élément insignifiant d'un phénomène dont les lois lui échappent, la notion de catastrophe implique alors un renversement du rapport de l'humain à l'inhumain » (29). Ce passage de l'humain à l'inhumain me semble proche du projet de *Prochain Épisode*.

En effet, le récit réfère à une démesure, celle d'une économie prolifique de signes liés à l'effondrement. Ainsi, le titre s'inscrit dans un continuum historique, à la fois avéré au sujet des patriotes, à la fois fabulé dans la révolution désirée. Si, de part et d'autre, *Prochain Épisode* est cerné de conflits, de défaites et d'espoir révolutionnaire, un autre effondrement est à lire dans les champs sémantiques récurrents, tous rappelant le constat désolant de l'histoire et de la triste conscience du présent. Cet effondrement s'accompagne de tout un décorum de signes référant à des basculements économiques, idéologiques, politiques et culturels comme si les désignant symboliquement et littéralement, le narrateur édifie la sépulture d'un musée de l'histoire. Du relativisme qu'il en résulte, il opère en même temps un passage du dicible à l'indicible, effectuant une dislocation dans la relation implicite entre la langue, le langage et leur supposée expressivité.

C'est donc bien l'image d'un narrateur que l'on voit précipité dans la démesure, tentant d'abolir des représentations du monde. Ainsi, l'analyse de son effondrement ontologique révèle une défiguration, chaque identité étant emportée au large car prisonnière d'une spirale de la noyade. De cette allégorie apparaît une figure duale, dépendante de deux récits, un premier d'espionnage, un deuxième, celui d'un interné. Par le recours au ruban de Moebius, sa narration apparaît comme discontinue et dépendante d'une liminarité, ces deux caractéristiques donnant lieu à un double récit en fusion, menant à une interrogation sur la véracité des représentations, que le narrateur aligne abruptement, qu'il répète et remodèle dans un système élocutoire si vertigineux qu'il semble, à tout instant, pouvoir s'écrouler.

Au niveau morphologique, de l'excès de démesures signifiantes, de la rupture continue des représentations, il ressort une sorte de renversement de l'humain vers l'inhumain. D'abord, par la dichotomie et la fusion pulsionnelle sur laquelle le récit repose ; ensuite, par la transposition de cette compulsion sur un différend plus large regroupant deux communautés opposées ; enfin, en raison d'un récit ayant une fin inscrite dans un acte révolutionnaire violent ou dans l'indifférence. Pour conclure, cet article, centré sur une analyse sémiologique, démontre une certaine validité de la pragmatique littéraire et la présence d'une grammaire signifiante, d'une sémiologie, comportant en son centre le signe-thématique /effondrement/. Il montre également la persistance historique et temporelle du roman d'Aquin avec le début du XXI^e siècle et les préoccupations postmodernes.

Notes

¹ Voir par exemple: Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé* et Pablo Servigne et Raphaël Stevens, *Comment tout peut s'effondrer ?*

² Dans ce cas, l'on s'éloigne de la définition de la sémiologie telle que proposée par Peirce. Dans mon usage du concept, la sémiologie n'est pas comprise comme un concept appartenant au champ de la communication, reposant sur la réception et l'intellection triadique ou hexadique d'objets et de signes. Elle dépend d'un ensemble de signes qui, dans leur usage, figurent un signe-thématique tel qu'ici, l'effondrement/. Pour le concept de Peirce, voir la synthèse : Joëlle Rhétorée, « La pensée triadique du phénomène de communication *according to Peirce* ».

Bibliographie

- Allard, Jacques. « Présentation ». *Prochain Épisode*, Bibliothèque québécoise, 1997.
- Aquin, Hubert. « L'art de la défaite ». *Liberté*, vol. 7, n° 1-2, 1965, pp. 33-41.
- . *Prochain Épisode*. 1965. Bibliothèque Québécoise, 2017.
- Belleau, André. *Le roman fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Presses de l'Université du Québec, 1980.
- Berthiaume, André. « Le thème de l'hésitation dans *Prochain Épisode* ». *Liberté*, vol. 15, n° 3, 1973, pp. 135-148.
- Bergeron, Léandre. « Prochain Épisode et la révolution ». *Voix et images du pays*, vol. 6, n° 1, 1973, pp. 123-129.
- Cardinal, Jacques. « L'oblitération du nom. Considérations sur le romanesque aquinien et sur le sujet-nation québécois ». *Surfaces*, vol. 3, 1993.
- Castoriadis, Cornelius et Paul Ricoeur. *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*. Éditions EHESS, 1985.
- Descombes, Vincent. *Grammaire d'objets : en tous genres*. 1983. Minuit, 2008.
- Diamond, Jared. *Effondrement : comment les sociétés décident de leur survie ou de leur disparition*. Traduction d'Agnès Botz et Jean-Luc Fidel. 1997. Gallimard, 2019.
- Dufour, Dany-Robert. *La cité perverse : libéralisme et pornographie*. Gallimard, 2009.
- Dupuy, Jean-Pierre. *Pour un catastrophisme éclairé : quand l'impossible est certain*. Seuil, 2004.
- Gervais, Bertrand. *Logiques de l'imaginaire, l'imaginaire de la fin : temps, mots et signes*. Tome III. Le Quartanier, 2009.
- Gourdeau, Jacqueline. « *Prochain Épisode* : l'incidence autobiographique ». *Études littéraires*, vol 17, n° 2, 1984, pp. 311-332.
- Hamel, Jean-François. « De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps dans *Prochain Épisode* ». *Voix et images*, vol. 25, n°3 (75), 2000, pp. 541-562.
- Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988.
- Jameson, Fredric « Euphorias of Substitution : Hubert Aquin and the Political Novel in Québec ». *Yale French Studies*, n°65, 1983, pp. 214-223.
- Lamontagne, André. « Du modernisme au postmodernisme : le sort de l'intertexte français dans le roman québécois contemporain ». *Voix et images*, vol. 20, n° 1, 1994, pp. 162-175.
- Le Brun, Annie. *Perspective dépravée : entre catastrophe réelle et catastrophe imaginaire*. Éditions du Sandre, 2011.
- Lytard, Jean-François. *Le Différend*. 1983. Minuit, 2007.
- . *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Minuit, 1979.
- Parent, Anne-Martine. « *Prochain Épisode* : du chaos au labyrinthe. Le labyrinthe comme métaphore de lecture ». *Figura*, vol. 6, 2002.

- Paterson, Janet M. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.
- Préfontaine, Yves et Mireille Bigras. « Prochain Épisode : le premier roman d'Hubert Aquin ». *Liberté*, vol 7, n° 6, 1965.
- Purdy, Anthony. « De « L'art de la défaite » à *Prochain Épisode* : un récit unique ? ». *Voix et images*, vol. 10, n° 3, 1985, pp.113-125.
- Randall, Marilyn. « Contexte et cohérence. Essai de pragmatique littéraire ». *Études littéraires*, vol. 25, n° 1-2, 1992, pp. 103-116
- . « L'homme et l'œuvre : biolectographie d'Hubert Aquin ». *Voix et images*, vol. 23, n° 3, 1998.
- . « La disparition élocutoire du romancier. Du roman de la lecture au roman fictif au Québec ». *Voix et images*, vol. 31, n°3, 2006.
- . « Le roman en perspective curieuse : *Trou de mémoire* et l'anamorphose (de la mort) de l'auteur ». *Voix et images*, vol. 38, n° 1, 2012.
- Rhétorée, Joëlle. « La pensée triadique du phénomène de communication *according to Peirce* ». *Semen*, n°23, 2007 , pp. 139-157.
- Ricaud, Philippe. « Quelle ritualité urbaine aujourd'hui ? ». *La cérémonie : entre le protocolaire et l'intime*. Mestengo Press, 2008.
- Sade, D A F. « La nouvelle Justine ».1799. *Œuvres complètes*. Éditions Pauvert, 1991.
- . *Les 120 journées de Sodome*. 1785. 10/18, 1998.
- Saint-Gelais, Richard. « Derniers épisodes : quelques lectures récentes de *Prochain Épisode* ». *Voix et images*, vol. 38, n°1, 2012, pp. 43-57.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Les célibataires de l'art*. Seuil, 1996.
- Servigne, Pablo et Raphaël Stevens. *Comment tout peut s'effondrer ? : Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*. Seuil, 2015.
- Vaillancourt, Daniel. « La figure et ses fabriques ». *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du lisible et du visible*, Presses universitaires du Québec, 2012.
- Van Gennep, Arnold. *Les rites de passage : étude systématique des rites*. 1909. Editions A. et J. Picard, 1981.
- Whitfield, Agnès. « *Prochain Épisode* ou la confession manipulée ». *Voix et images*, vol. 8, n° 1, 1982, pp. 111-126.