

Aquin et le pouvoir déclaratif de l'écrivain de fiction

Richard Saint-Gelais

Numéro 16, 2022

Circonvolutions aquiniennes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1089172ar>

DOI : <https://doi.org/10.21083/nrsc.v2022i16.6499>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

2292-2261 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Gelais, R. (2022). Aquin et le pouvoir déclaratif de l'écrivain de fiction.

Nouvelle Revue Synergies Canada, (16), 1–10.

<https://doi.org/10.21083/nrsc.v2022i16.6499>

Résumé de l'article

L'analyse que fait Marilyn Randall de *Prochain épisode* (2006), loin d'en dissoudre les contradictions structurelles au profit d'une vague « révolution littéraire », y voit l'effet d'un dispositif qui place les lecteurs devant des choix (restaurer à tout prix la cohérence globale du récit, ou reconnaître son caractère irréductiblement paradoxal) qui constituent eux aussi une forme d'engagement. La sphère esthétique, dans cette perspective, n'est plus un registre pacifique qui n'acquerrait une dimension idéologique que lorsqu'elle est mise au service d'autres considérations, plus ouvertement politiques celles-là : elle est elle-même déchirée de conflits et les gestes qui s'y posent n'ont rien d'innocent. Un peu différente dans son angle d'approche, la perspective que j'adopterai ici repose sur la même conviction que l'écriture, et avec elle la lecture, n'expriment pas tant des positions politiques qu'elles ne sont, sur leur terrain propre et jusque dans le détail de leurs opérations, des interventions. Je le ferai en considérant à nouveaux frais la question des rapports entre écriture, entendue comme production d'une fiction, et pouvoir.

© Richard Saint-Gelais, 2022



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

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

Aquin et le pouvoir déclaratif de l'écrivain de fiction

Richard Saint-Gelais
Université Laval
Canada

« je ne suis pas agi mais agent »
Hubert Aquin, « Profession : écrivain »

« Je n'écris pas, je suis écrit »
Hubert Aquin, *Prochain épisode*

La critique de l'œuvre d'Hubert Aquin, et en particulier de son premier roman, s'est fréquemment trouvée clivée entre des perspectives qu'on pourrait qualifier respectivement de « formalistes » et de « politiques », la première insistant sur les dispositifs textuels de *Prochain épisode* (sa réflexivité, le rôle qu'y joue l'intertextualité, le statut ambigu de son instance narrative...), la seconde mettant plutôt l'accent sur le défi interprétatif que pose l'échec d'un protagoniste qui se décrit comme « le symbole fracturé de la révolution du Québec » (Aquin, *Prochain épisode* 21) ou la trahison apparente de sa compagne K. dans laquelle il n'est que trop tentant de voir, l'initiale aidant, l'emblème d'un Québec tout aussi ambivalent. Les tentatives n'ont certes pas manqué de lier ces deux angles de lecture ;¹ divergentes en ce qu'elles ne donnent pas la même signification aux divers mécanismes textuels, elles partagent la thèse que le travail formel vaudrait surtout pour la signification qu'il véhiculerait et qu'il appartiendrait au critique de dégager. La forme ou l'écriture tendent alors à devenir des catégories assez générales pour recouvrir aussi bien le style que la construction du récit ou la mise en abyme, de sorte que leurs ressorts précis, au bout du compte, importerait moins que ce qu'on tente de leur faire dire.

On reconnaîtra à Marilyn Randall le mérite d'être de celles et ceux qui ont esquissé une autre voie : l'analyse qu'elle fait de *Prochain épisode* (2006), loin d'en dissoudre les contradictions structurelles au profit d'une vague « révolution littéraire », y voit l'effet d'un dispositif qui place les lecteurs devant des choix (restaurer à tout prix la cohérence globale du récit, ou reconnaître son caractère irréductiblement paradoxal) qui constituent *eux aussi* une forme d'engagement. La sphère esthétique, dans cette perspective, n'est plus un registre pacifique qui n'acquerrait une dimension idéologique que lorsqu'elle est mise au service d'autres considérations, plus ouvertement politiques celles-là : elle est elle-même déchirée de conflits et les gestes qui s'y posent n'ont rien d'innocent.

Un peu différente dans son angle d'approche, la perspective que j'adopterai ici repose sur la même conviction que l'écriture, et avec elle la lecture, n'expriment pas tant des positions politiques qu'elles ne sont, sur leur terrain propre et jusque dans le détail de leurs décisions, des opérations jamais neutres. Je le ferai en considérant à nouveaux frais la question des rapports entre écriture, entendue comme production d'une fiction, et pouvoir. Cette question, à vrai dire, l'on n'a pas à chercher bien loin pour la voir soulevée par Aquin lui-même, notamment — et exemplairement — dans l'un de ses essais les plus connus, « Profession : écrivain ». La position qu'il y développe est, faut-il s'en surprendre ?, paradoxale, puisque Aquin n'y admet son statut d'écrivain que pour le refuser aussitôt et avec un sens tout à fait aquinien de l'hyperbole :

Depuis que j'ai fait inscrire cela dans mon passeport, je n'ai pas cessé de commettre des sacrilèges contre cette investiture consulaire, à tel point que j'en suis arrivé à me réjouir de tricher avec ma vocation et même à me transformer systématiquement en non-écrivain absolu. (45)

Ce refus découle d'un diagnostic qui formera la thèse centrale de l'essai d'Aquin : se reconnaître écrivain, ce serait laisser intacte et peut-être même cautionner malgré soi la domination politique et économique du Québec, à travers l'une de ses manifestations indirectes et d'autant plus sournoises : la relégation du groupe dominé à des sphères qui ne sont valorisées que dans la mesure où elles ne menacent en rien sa sujétion :

La domination d'un groupe humain sur un autre survalorise les forces inoffensives du groupe inférieur : sexe, propension aux arts, talents naturels pour la musique ou la création... [...] L'important est-il que je sois doué pour les arts ? Non, mais de savoir que je suis doué pour les arts du fait même que je suis dominé, que tout mon peuple est dominé et que le dominateur l'aime bien tzigane, chantant, artiste jusqu'au bout des doigts, porté tout naturellement vers les activités sociales les plus déficitaires. Au fond, je refuse d'écrire des œuvres d'art, après des années de conditionnement dans ce sens, parce que je refuse la signification que prend l'art dans un monde équivoque. Artiste, je jouerais le rôle que l'on m'a

attribué : celui du dominé qui a du talent. Or, je refuse ce talent, confusément peut-être, parce que je refuse globalement ma domination. (48-49)

L'analyse déployée à partir de cette prémisse ne peut évidemment, pour nous qui connaissons la suite du parcours professionnel d'Aquin, que faire surgir une contradiction au moins apparente : celui qui refusait en 1964 le statut d'écrivain allait par la suite l'assumer, *volens*, en faisant paraître quatre romans qui ont fait de lui un écrivain pour le moins remarqué.² Le refus — et la dénonciation qu'il impliquait — proclamé dans « Profession : écrivain » aurait-il donc été joué, n'était-il finalement qu'une posture ?³ À moins qu'Aquin n'ait été sincère mais que, selon une palinodie dont je n'essaierai pas de démêler les motifs, il soit revenu par la suite sur ses positions de 1964 ? On ne peut exclure aucune de ces hypothèses, mais il m'apparaît plutôt qu'Aquin, en écrivant *Prochain épisode*, a tenté de déplacer la lutte sur un terrain où « Profession : écrivain » semble dire qu'elle serait perdue d'avance : celui de l'écriture et de son pouvoir propre.

Le pouvoir déclaratif de l'écrivain de fiction

Écartons immédiatement le sens que seront tentés de donner à cette proposition ceux qui reconnaissent aux mots le pouvoir de *dire* (l'oppression, l'aliénation, le désir de faire l'indépendance...). Ce n'est pas ce pouvoir vicariant, tout entier tiré de ce qu'on exprime, qui m'intéressera ici, mais bien plutôt celui qui s'exerce à travers l'acte même d'écrire. À première vue, un tel pouvoir est bien mince : le véritable pouvoir, rappellera-t-on, est ailleurs. C'est par exemple celui de l'état dont Max Weber, au début du vingtième siècle, disait qu'il a le monopole de la violence légitime (2003 [1919]). Il reste que ce pouvoir physique, dont les exemples ne manquent pas autour de nous, constitue un dernier recours et que l'autorité ordinaire de l'état s'exerce largement à travers le langage : les lois que vote son parlement, les règlements qu'adopte son administration, les décisions que rendent ses juges.

Ces énoncés, qu'on dira déclaratifs, exercent une action qu'on mesurera mieux en notant qu'ils établissent une réalité, qu'elle soit sociale, institutionnelle ou judiciaire. C'est précisément cette capacité qui a amené Genette à les rapprocher du pouvoir accordé aux écrivains de fiction : celui, non pas de représenter, comme le font les énoncés constatifs, une réalité préalable (et qui, de ce fait, ne dépend aucunement d'eux), mais bien *d'instaurer*, par le seul usage du langage, personnages, situations, péripéties et à la limite un monde fictif (comme on le voit par exemple en science-fiction ou en *fantasy*).⁴ À l'instar du président d'assemblée qui déclare une séance ouverte ou du juge qui prononce une sentence, l'écrivain de fiction produit des énoncés déclaratifs : tout ce qu'il affirme dans le cadre de son texte est par le fait même valide dans l'univers qu'il donne à imaginer. Certes, les énoncés de fiction semblent relater ce qu'en fait ils produisent ;⁵ ils constituent donc, pour Genette, des déclaratifs *indirects*, dont le pouvoir « démiurgique » (c'est son terme) est masqué par des formulations qui les apparentent à de simples constatifs.⁶ Emma Rouault épouse un officier de santé du nom de Charles Bovary parce que Flaubert a écrit qu'ils se marient ; inversement, il suffit qu'un écrivain rature, dans ses brouillons, les énoncés qui s'y rapportent pour qu'un personnage qui aurait pu accéder à l'existence (fictive) bascule dans une virtualité dont seuls des généticiens pourront le tirer.⁷

Illimité en principe, ce pouvoir déclaratif de l'écrivain l'est dans un cadre précis, celui de l'œuvre et, le cas échéant, des suites que son auteur lui donnera.⁸ À l'intérieur de ces bornes, l'écrivain décide des caractéristiques et du sort de ses personnages, et le fait *de son propre chef*. J'entends par là que son autorité est auto-proclamée et que, si la sociologie de la littérature affirme que la reconnaissance du statut d'écrivain est le fait d'instances extérieures (édition, critique, enseignement...),⁹ la capacité à produire de la fiction peut, elle, être exercée par qui souhaite le faire. Cette différence s'explique par la différence entre la littérarité et la fictionnalité : la première est une valeur, la seconde un statut pragmatique. Nul besoin, donc, d'être habilité pour écrire de la fiction ; il suffit de donner à comprendre que c'est ce qu'on est en train de faire.¹⁰ En cela, la situation de l'écrivain de fiction est bien différente de celle des autres producteurs d'énoncés déclaratifs, qui n'ont d'autre autorité que celle qui leur a été conférée suivant des conditions bien précises : une loi ne peut être adoptée que suivant une procédure étroitement définie ; un juge ne peut pas, au petit bonheur, acquitter les gens qu'il croise dans la rue.

Le juge et l'écrivain

C'est avec une netteté presque pédagogique que les premières lignes de *Prochain épisode* mettent en évidence cette question du pouvoir, et singulièrement du pouvoir des mots. On sait les données de départ du roman : un narrateur (anonyme, et qui le restera tout au long du récit) est reclus, en attente de son procès ; pour tromper l'ennui, il projette d'écrire un roman d'espionnage, dans lequel il aura tôt fait de projeter sa contrepartie ; le roman,

dès lors, sera fait de l'alternance entre ces deux trames, récit de captivité et roman d'espionnage. Mais regardons-y d'un peu plus près :

Entre l'anniversaire de la révolution cubaine et la date de mon procès, j'ai le temps de divaguer en paix, de déplier avec minutie mon livre inédit et d'étaler sur ce papier les mots-clés qui ne me libéreront pas. [...] 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. (5)

Au fond, un seul problème me préoccupe vraiment, c'est le suivant : de quelle façon dois-je m'y prendre pour écrire un roman d'espionnage ? [...] J'éprouve une grande sécurité, aussi bien l'avouer, à me pelotonner mollement dans le creuset d'un genre littéraire aussi bien défini. Sans plus tarder, je décide donc d'insérer le roman qui vient dans le sens majeur de la tradition du roman d'espionnage. Et comme il me plairait, par surcroît, de situer l'action à Lausanne, c'est déjà chose faite. [...] Et si j'introduisais un agent secret Wolof ? [...] si Hamidou Diop me sied, il n'en tient qu'à moi de lui conférer l'investiture d'agent secret, de l'affecter à la MVD section Afrique et de lui confier une mission de contre-espionnage à Lausanne, sans autre raison que de l'éloigner de Genève où l'air est moins salubre. Dès maintenant, je peux réserver pour Hamidou une suite au Lausanne Palace [...]. Une fois Hamidou bien protégé par sa fausse identité et installé au Lausanne Palace, je n'ai plus qu'à faire entrer les agents du CIA et du MI5 dans la danse. Et le tour est joué. (5-7)

On voit sans peine la fonction compensatoire qu'a, pour ce narrateur forcé à la captivité, l'écriture d'un roman qui substituerait d'un coup de crayon Lausanne à Montréal, la liberté de mouvement au confinement et l'action (frénétique¹¹) à l'oisiveté forcée. Une ligne thématique plus discrète, mais qui ne le restera pas longtemps, oppose l'immobilité et la vitesse : d'un côté, l'écoulement ralenti du temps ;¹² de l'autre, une cascade de décisions aussitôt suivies d'effets : « c'est déjà chose faite », « Dès maintenant », « Et le tour est joué ». Mais la rapidité fulgurante n'est qu'un aspect de ce qui est en jeu ici : s'il suffit au narrateur de situer l'action de son roman en Suisse pour qu'elle le soit aussitôt, s'il peut « dès maintenant » loger Hamidou Diop au Lausanne Palace, c'est que ses énoncés sont des performatifs dont l'énonciation pose à elle seule les données de la fiction et décide de ce qui arrive à son personnage. Le narrateur répond donc au pouvoir déclaratif du « magistrat royal irréfutable », responsable de son incarcération, par ses propres actes de langage, dotés d'un pouvoir sans réplique dans l'espace où ils se déploient ; un espace distinct spatialement mais surtout ontologiquement. Car cette réalité malléable à souhait est imaginaire, et le pouvoir déclaratif du narrateur ne s'étend bien évidemment pas à celle où il vit et écrit : là s'arrête son pouvoir ; là commence, ou plutôt se poursuit, celui du juge.

Ce serait donc une liberté tout illusoire que s'accorde le narrateur en se faisant romancier — en remplaçant, somme toute, une possible évasion par de la littérature d'évasion. De là, il n'y a qu'un pas à faire pour conclure que l'écriture de fiction, aux édits sans effet direct sur le réel, est le pouvoir de ceux qui n'ont pas de pouvoir — et retrouver par ce détour pragmatique les thèses politiques de « Profession : écrivain ». S'agit-il pour autant d'une dépréciation de l'écriture — une dépréciation qui irait jusqu'à miner de l'intérieur le texte où, quelques mois après l'article de 1964, Aquin semblait en renier les positions ? Je dirais plutôt que *Prochain épisode* exhibe la tension entre pouvoir et impuissance, tout en en déplaçant discrètement les termes : devant le pouvoir juridique (et en dernière instance politique) se dresse, fragile et tenace, le pouvoir déclaratif de l'écrivain.

Tout cela est mis en œuvre par Hubert Aquin écrivant *Prochain épisode*. Derrière ce truisme se cache un rappel dont on mesurera progressivement l'importance : la détention du narrateur, son désir de tuer le temps (et, sur un autre plan, de s'assumer comme écrivain), le juge même qui a prononcé sa sentence et dont l'autorité borne celle que le romancier s'octroie, tout cela relève d'un autre pouvoir déclaratif, que *Prochain épisode*, contrairement à celui du narrateur, ne dit jamais mais qui constitue le soubassement silencieux des phrases que nous lisons. Il faut donc éviter de limiter l'analyse à une parafictionnalisation¹³ qui ferait subrepticement du narrateur l'origine de son récit. Il l'est certes, mais tant et aussi longtemps qu'on considère, de l'intérieur, les données de la fiction ; sitôt qu'on reconnaît celle-ci comme un effet du dispositif textuel, le narrateur redevient ce qu'il a toujours été : une résultante diégétique soumise, comme toutes les autres, à ce dispositif.

D'un « je » à l'autre

La première manifestation de cette détermination scripturale de la fiction, y compris de cette fiction qu'est le narrateur, on la trouvera dans la métalepse étourdissante qui ouvre le deuxième chapitre et qui plonge le narrateur dans l'univers diégétique de son roman :

Entre le 26 juillet 1960 et le 4 août 1792, à mi-chemin entre deux libérations et tandis que je m'introduis, enrobé d'alliage léger, dans un roman qui s'écrit à Lausanne, je cherche avidement un homme qui est sorti du Lausanne Palace après avoir serré la main de Hamidou Diop. (15)

Court-circuit entre les deux niveaux narratifs et ontologiques que sont le récit de captivité et le roman d'espionnage, la métalepse ménage entre eux un passage en principe illicite, mais ici irrécusable, qui profite en outre de l'ambivalence déictique du « je », pronom dont la référence fluctue au gré de son usage par ceux qui l'énoncent ; *Prochain épisode* ne manquera pas d'exploiter cette ambivalence. Les théoriciens qui se sont penchés sur la métalepse rappellent volontiers que, loin d'abolir la frontière, ce court-circuit ne fait que la souligner, bien plus spectaculairement que ne le ferait un partage sagement étanche des registres. Françoise Lavocat, par exemple, affirme que « l'enjeu même de toutes les œuvres métaleptiques est de jouer avec la frontière, de la manifester en simulant sa traversée » (480). J'insisterais pour ma part sur le fait que la frontière, et avec elle ce qu'il en advient, apparaît alors comme un pur effet de l'écriture : la première n'a de réalité ou d'intangibilité que celles que la seconde consent à lui accorder. Disons cela autrement. La métalepse manifeste en surface le pouvoir du narrateur, qui parviendrait de lui-même, par une opération qui, si on s'y arrête, a quelque chose de fantastique, à passer de sa réalité de prisonnier à la sphère de ses personnages. Mais ce qu'elle montre, en même temps, c'est un autre pouvoir : celui, silencieux, décisif, de l'écriture réelle, qui peut accomplir ce que la logique réaliste interdirait au narrateur d'accomplir — tout comme, sous couvert de dysphorie, elle ramènera cycliquement le « je » de Lausanne à Montréal, de la liberté que la métalepse lui octroyait à sa réclusion première.

Les segments helvétiques, à l'opposé, sont marqués par une euphorie amoureuse (lors des scènes de rencontre avec K.) et révolutionnaire (lorsque le « je » se lance à la poursuite de l'insaisissable H. de Heutz), euphorie dont le contraste avec le spleen du « je » incarcéré n'aura échappé à personne. Or sur le plan qui m'occupe ici, celui des actes de langage, le passage du récit de captivité au roman d'espionnage fait passer le « je » du statut de romancier (incarcéré en tant que personne, souverain en tant qu'écrivain) à celui d'autobiographe de ses aventures en tant qu'agent secret : ce que cet agent gagne en liberté de mouvement, l'autobiographe le perd en pouvoir déclaratif : relatant sa mission, il n'en détermine plus le cours, qui ne dépend pas de son invention mais bien des circonstances dans lesquelles il est plongé.¹⁴

Mais c'est là que, très rapidement, les choses se compliquent, dès en fait l'épisode du cryptogramme remis au narrateur à son retour à l'hôtel. Que l'agent demeure perplexe devant un « amas de lettres majuscules écrites sans espacement [...] qui n'a rien à voir avec le Bureau dont [il] conna[ît] par cœur tous les chiffres et même leurs variantes » (17), cela n'a rien de bien exceptionnel : on est en plein récit d'espionnage, avec ses mystères et ses défis apparemment insurmontables que doit relever le héros. Que le *narrateur* ne puisse pas davantage résoudre cette énigme, c'est aussi dans l'ordre des choses puisque le « je » qui vit les événements et le « je » qui les relate sont une seule et même personne, confrontée à une réalité têtue. On notera en passant que cette réalité est scripturale : c'est un texte (inintelligible) qui résiste aux efforts d'élucidation du « je ». Le voilà donc lecteur, infructueux qui plus est, d'un écrit qui n'est pas de lui, autant dire dépossédé de l'écriture. À sa façon, cette écriture est performative : le cryptogramme bloque tout net les progrès de l'agent dans sa mission ; le héros amorce le parcours qui en fera progressivement un anti-héros.¹⁵ Mais ce qui me frappe surtout est que l'action du cryptogramme affecte aussi la narration : « En butant sur cette équation à multiples inconnues que je dois résoudre avant d'aller plus avant *dans mon récit*, j'ai le sentiment de me trouver devant le mystère impénétrable par excellence » (17 ; je souligne). Non seulement l'écriture, dorénavant autobiographique, n'instaure-t-elle plus les données de la diégèse ; ces dernières — le cryptogramme, en l'occurrence — vont jusqu'à l'entraver en retour, selon une métalepse inverse (du diégétique vers l'extradiégétique), discrète mais non moins curieuse. Une autre façon de comprendre ce passage intrigant serait de se dire que c'est *en tant que romancier* que le « je » se voit stoppé par l'effet tétanisant du cryptogramme. Ce ne devrait évidemment pas être le cas, puisqu'en tant que romancier rien ne l'empêche de rendre son personnage assez ingénieux pour déchiffrer le message. Que cela semble ici exclu montre bien l'effritement du pouvoir déclaratif de cet écrivain incapable d'assumer une position surplombante par rapport à une diégèse pourtant censée être de son invention. Son impuissance manifeste aussi la porosité de la distinction — abstraite, on en conviendra — entre les deux rôles assumés tour à tour par l'énonciateur : bien qu'encore auteur d'une fiction, nominalement du moins, le « je » semble progressivement « pris » par son (autre) rôle de narrateur factuel qui, à la différence du premier, implique une proximité beaucoup plus grande avec le protagoniste.¹⁶

La conséquence la plus nette de tout ceci est que le « je », loin de l'autorité discursive qu'il affichait dans les premières pages du roman, ne contrôle plus les données de la fiction. Cette rétrogradation s'observe bien entendu sur le plan actantiel, dans l'échec de la mission du personnage. Elle s'observe aussi, plus subtilement et peut-être plus significativement, sur le plan épistémique. On le voit bien vers la fin du roman, lorsque le

protagoniste apprendra que K. connaît contre toute attente Hamidou Diop dont il n'avait plus été question depuis les amorces incertaines du roman d'espionnage : le retour pour le moins inattendu de cette figure montre à quel point la fiction s'est développée à l'insu — et indépendamment — du « je ».

Fiction, mensonge, fabulation

Au milieu de cette déroute générale, *Prochain épisode* accorde à son héros un moment de triomphe lorsque, tenu en joue par son ennemi H. de Heutz, il se tire d'affaire en inventant une histoire de mari suicidaire ayant abandonné femme et enfants. Triomphe paradoxal, bien sûr, qui attire l'attention sur la distinction entre l'énoncé (l'image pathétique qu'il donne de lui-même) et l'énonciation et ses visées (faire douter H. et, à terme, renverser le rapport de forces entre les deux personnages).¹⁷ Encore une fois, les rôles semblent se dissoudre les uns dans les autres puisque cette fabulation semble faire du protagoniste un romancier improvisé.¹⁸ Le pragmaticien en jugera autrement et rappellera que mentir et ourdir une fiction sont deux activités verbales différentes : la première, pour être fructueuse, ne doit pas s'avouer comme telle, alors que la seconde ne propose jamais que des feintises ludiques¹⁹ indiquant d'une manière ou d'une autre le jeu consenti auquel elle convie ses destinataires. Mais que dire alors de l'épisode en miroir qui se produit deux chapitres plus loin lorsque H. de Heutz, cette fois à la merci du protagoniste, lui sert *la même* histoire d'époux malheureux en fuite ? Son récit n'a évidemment aucune chance de tromper le héros ; mieux, il ne peut même pas donner l'impression d'avoir été fait dans l'espoir de le tromper. S'il parvient à ses fins, ce n'est pas en convaincant son destinataire de sa véracité mais bien en le plongeant dans une vive perplexité.²⁰ C'est dire que le contexte confère à sa manœuvre un sérieux et une finalité — H. de Heutz joue sa vie, après tout — fort éloignés du désintéressement qu'on associe à la fiction ; et pourtant cette manœuvre est trop manifestement désastreuse pour qu'on puisse y voir un simple mensonge.

C'est donc avec prudence qu'on verra dans le protagoniste ou dans H. de Heutz des romanciers fictifs, incrustant de la fiction au cœur de ce qui est déjà une fiction (le roman d'espionnage) dans une fiction (*Prochain épisode*) : ce qu'ils font est autre chose (mentir, dans le cas du « je »), ou alors bien trop ambigu (retourner un mensonge à son auteur tel un boomerang, comme le fait H. de Heutz). Il n'empêche que ce qu'on pourrait appeler, d'un terme opportunément ambigu, la fabulation occupe une large place dans ce récit — conformément, notons-le, aux conventions du roman d'espionnage, genre où l'intrigue repose en grande partie sur la difficulté à juger de l'affiliation réelle, et donc bien souvent de la sincérité de ceux qui sont toujours susceptibles de se révéler des agents doubles, quand ce n'est pas triples.²¹ La particularité de *Prochain épisode* est qu'on n'y est jamais tout à fait sûr que les menées discursives des personnages ont une fonction stratégique ; elles semblent plutôt prises dans un dispositif formel où le dédoublement, le mimétisme et la spécularité jouent un tel rôle que la quête d'une vérité interne de la fiction apparaît finalement vaine. On le voit bien lorsque le protagoniste surprend une conversation téléphonique entre H. de Heutz et une interlocutrice qui est vraisemblablement sa conjointe, conversation où il est question d'« enfants » qu'on avait jusque-là toutes les raisons de tenir pour une pure invention.²² À moins que, selon une tactique typique du roman d'espionnage, H. de Heutz n'ait prononcé ces paroles que parce qu'il se savait épié par le héros : la révélation involontaire se muerait alors en stratagème déceptif — et, d'auditeur clandestin, le « je » deviendrait à son insu un destinataire visé.

L'ambivalence semble bien virer à la duplicité en ce qui concerne K., collègue et amante du héros que d'insistants indices désignent comme la partenaire de son ennemi H. de Heutz. L'affaire est d'autant plus embarrassante que c'est de K. que le « je » tient toutes les informations sur lesquelles sa mission est fondée : les identités multiples de H. de Heutz, sa couverture d'historien de l'antiquité romaine, son rôle dans l'élimination des agents révolutionnaires... On savait le « je » personnage d'un roman écrit par le narrateur captif du premier chapitre ; le serait-il aussi, en un autre sens, d'une intrigue fomentée par celle qui se prétendait son alliée ?

Gardons toutefois à l'esprit que toute invention n'équivaut pas à de la fiction. K. et H. de Heutz ne sont pas des romanciers et leurs assertions ne forment au mieux (ou au pire) qu'un tissu enchevêtré de mensonges. Les états de choses que leur propos évoquent ne relèvent pas d'un monde imaginaire qu'ils inviteraient à recevoir comme tel. Ce sont plutôt, s'ils sont effectivement fallacieux, des leurres qui visent à tromper en dépeignant ce qui serait alors une version trompeuse de la réalité. L'ascendant qu'ils exercent sur le « je » tient à leur force persuasive²³ et non à un pouvoir déclaratif que ni K. ni H. de Heutz ne revendiquent. Les leurres qui se multiplient dans *Prochain épisode* n'en ont pas moins une dimension performative, dans la mesure où ils fragilisent une réalité fictive qui se dérobe sans cesse ; dans la mesure, aussi, où ils minent la fiabilité d'un narrateur apparemment incapable de saisir les véritables ressorts de l'histoire qu'il raconte. Le cas le plus saillant, en tout cas pour la critique qui n'a pas manqué de le souligner et de s'interroger sur sa signification potentielle, est assurément celui de la trahison de K. : trahison apparente, fortement suggérée aux lecteurs par les descriptions de plus en plus

précises de la mystérieuse femme qui accompagne H. de Heutz, mais que le « je » n'envisage jamais, soit par naïveté soit par dénégation, et qui demeure donc une hypothèse de lecture. Il est en tout cas frappant de constater que, d'abord incertaine et incertaine, l'apparence et même l'existence de cette femme s'accréditent au fil des remémorations du « je », sans que ce dernier n'indique d'où pourraient provenir des détails descriptifs qu'on n'aurait peut-être pas tort, dès lors, d'attribuer à sa seule imagination. La critique, dans sa hâte occasionnelle à donner un sens à une trahison qu'elle a tendance à tenir pour un fait établi de la diégèse, a beaucoup moins prêté attention aux actes de langage du narrateur, et à l'incertitude qui les frappe. Est-il en train de se berner lui-même en refusant obstinément de reconnaître la duplicité de son amante ? Ou ne la voit-il que trop bien, tout en laissant aux lecteurs perspicaces le soin de la relever ? À moins qu'il ne les mène délibérément en bateau en suggérant sans la moindre preuve la culpabilité de K...

Ces reconstitutions ne sont évidemment pas équivalentes. Elles impliquent, surtout, des rapports différents du narrateur à la diégèse. Son statut d'autobiographe le prive, on l'a vu, du pouvoir déclaratif qu'avait le « je » des premières pages — ou, si on considère qu'il s'agit de la même personne, qu'il détenait tant qu'il se présentait en tant qu'auteur d'un roman d'espionnage et non comme l'un de ses protagonistes.²⁴ Ce statut d'autobiographe n'oblige cependant pas à le tenir pour un narrateur *fiabile* puisqu'il peut très bien, berné par les autres personnages ou par la confiance qu'il met en K., livrer en toute bonne foi (et à son insu) un récit fautif sur certains points cruciaux. Les choses sont moins nettes si on envisage l'hypothèse d'une duplicité, non de K. mais du narrateur lui-même, qu'on suppose alors multiplier sciemment les insinuations malveillantes à l'endroit de sa maîtresse tout en se cachant derrière le masque du naïf trompé.²⁵ Cela ne suffit certes pas à en faire un écrivain de fiction ; captieux, ses propos n'en conserveraient pas moins une visée référentielle. Cela le rapproche un peu plus, toutefois, d'un écrivain tout court, si l'on entend par écriture une pratique qui ne se réduit pas à un reportage mais s'ouvre à l'épaisseur trouble du langage.

De « Profession : écrivain » à *Prochain épisode*

Relisons ces dispositifs complexes, qui sont d'ailleurs loin d'épuiser ceux que *Prochain épisode* met en place, à la lumière de « Profession : écrivain » — ou plutôt, reconsidérons l'essai de 1964 à la lumière déconcertante que le roman de 1965 jette sur les positions qui s'y affichaient. *Première étape* : se faire romancier, comme le narrateur entend le faire, c'est se donner un pouvoir (déclaratif en l'occurrence) considérable, en ce qu'il ne dépend d'aucune autorité extérieure, et en même temps étroitement borné : le romancier fait ce qu'il veut de ses personnages, mais demeure sans prise sur la réalité dans laquelle il se débat. Indépendamment de la genèse effective de *Prochain épisode*,²⁶ le choix de placer ce personnage en état d'incarcération a ceci de stratégique qu'il oppose on ne peut plus clairement le « magistrat royal irréfutable » et le romancier qui décidera du sort de Hamidou Diop tout en étant conscient « d'étaler sur le papier les mots-clés *qui ne [le] libéreront pas* » (*Aquin, Prochain épisode* 5 ; je souligne chaque fois). *Deuxième étape* : cette écriture, incapable de changer quoi que ce soit à la réclusion de son auteur, doit être dépassée. Devenant rapidement, à la faveur de la métalepse qui ouvre le deuxième chapitre, personnage de son propre roman, le « je » acquiert du coup une liberté d'action dont ne dispose évidemment pas l'écrivain qu'il est par ailleurs. Mais il se fait aussi, du coup, narrateur (autodiégétique) d'un récit factuel, consacré à des événements qu'il peut tenter d'infléchir en tant que personnage (il ne s'en privera pas) mais qu'en tant que narrateur il ne détermine plus : il ne peut que les rapporter. Pour se rendre physiquement et politiquement actif, poursuivre en Suisse la lutte indépendantiste, il doit donc renoncer à la toute-puissance qui était la sienne tant qu'il n'était que romancier. *Troisième étape* : il se pourrait même que sa position de narrateur-personnage l'empêche de saisir les tenants et aboutissants de l'histoire qu'il raconte. Son rapport à la diégèse est en effet devenu épistémique, et par là exposé aux erreurs et aux aveuglements, volontaires ou non. Voilà donc le narrateur confronté à une réalité que non seulement il n'instaure pas, ou plus, mais dont il se pourrait bien qu'elle lui échappe en grande partie : K. n'est peut-être pas celle qu'il croit ; la véritable identité de H. de Heutz demeure incertaine ; jusqu'à Hamidou Diop qui semble jouer, en coulisses, un rôle insoupçonné...

Qu'est-ce que tout cela nous dit sur « Profession écrivain » ? Aquin y affirmait que le pouvoir de l'écrivain est illusoire tant qu'il se réduit à une concession que lui font ceux qui disposent de l'autorité véritable. À première vue, *Prochain épisode* semble, dans sa fable, tirer la leçon de cet essai : pour avoir prise sur le réel, le « je » doit mettre entre parenthèses l'écriture — du moins, l'écriture entendue comme production d'une fiction puisqu'il se fait narrateur d'événements tacitement donnés comme ayant été vécus par lui. Or, loin d'être euphorique, son récit mène au désarroi puis à l'échec du « je » qui n'arrive pas à éliminer H. de Heutz et qui sera arrêté dès son retour à Montréal. Délaisser l'écriture de fiction au profit de l'action était-il donc finalement une erreur ? Le conclure, ce serait oublier qu'on n'a, malgré les apparences, jamais quitté la fiction qu'est *Prochain épisode*.²⁷ Après tout, le récit du narrateur n'est factuel que dans le cadre — imaginaire — posé par un roman, celui

d'Hubert Aquin. Il en va de même pour ce qui est de l'incarcération et de celui qui l'a décidée : la juridiction du magistrat ne s'étend pas au-delà du texte dont il est un personnage important encore que marginal.

L'enjeu, ici, n'est pas seulement le statut fictionnel de *Prochain épisode*, même si le rappel de ce statut n'est sans doute pas inutile, sachant que les critiques ne font pas toujours le départ entre la biographie d'Hubert Aquin et ce qui arrive à son narrateur.²⁸ Plus décisive me paraît cette conséquence que le régime de la représentation tend à occulter : fictifs, les personnages, circonstances et événements se révèlent déterminés par les dispositifs textuels du roman, qui peuvent aussi bien les reconduire au long du récit que les remanier radicalement.²⁹ Ce sont ces dispositifs, et non quelque mystérieux pouvoir du narrateur initial, qui permettent la métalepse qui fera de lui un personnage de son roman. Ce sont encore eux qui, à l'autre bout de *Prochain épisode*, fusionnent comme si de rien n'était les registres jusque-là distincts du récit de captivité et du roman d'espionnage, transformant rétrospectivement ce dernier en un récit autobiographique relatant les circonstances qui auraient mené à l'incarcération du narrateur — à moins qu'on ne soit jamais sorti du roman d'espionnage, qui prendrait ainsi dans les mailles de son intrigue les pages qui rapportaient sa propre élaboration.

Ces hypothèses ne se confondent évidemment pas. Toutes deux, cependant, mettent en évidence le pouvoir d'une écriture qui n'est jamais représentée dans *Prochain épisode* mais qui décide silencieusement de l'ensemble de sa fiction — les événements qui la composent et les métamorphoses qui en bouleversent l'agencement. Une lecture qui ne retiendrait de *Prochain épisode* que son intrigue pourrait conclure qu'elle dramatise les termes du débat posé dans « Profession : écrivain » : l'essai affirmait que l'écriture est une liberté factice, sans incidence sur une domination que seule l'action peut, sinon renverser, du moins secouer, ouvrant ainsi la perspective d'une victoire future ; de même, dans le roman, le protagoniste ne peut intervenir sur la situation politique qu'en renonçant à la tentation du roman et à l'euphorie trompeuse qu'il procure à son auteur. À partir d'une telle prémisse, la critique rencontre cependant sur son chemin un paradoxe embarrassant (Aquin aurait-il donc écrit un roman pour montrer l'inanité de l'écriture romanesque ?) doublé d'un problème interprétatif posé par l'échec du héros : cet échec doit-il s'entendre comme le signe d'une perte de confiance dans le projet révolutionnaire ? Et si le problème était mal posé et que, plutôt que de s'en tenir à ce que nous raconte *Prochain épisode*, l'on se demandait ce que son écriture fait de cette fable ? Loin, alors, d'avoir affaire, comme avec l'écriture du roman d'espionnage, à une activité écartée au profit d'une révolution ambiguë, on ferait alors apparaître une démarche scripturale — celle d'Aquin — qui ne renonce jamais à son pouvoir déclaratif. Mieux, elle montre que ce pouvoir de l'écriture de fiction s'étend bien au-delà de celui qu'on lui reconnaît lorsqu'on l'envisage en tant que représentation : cette écriture ne se borne pas à instaurer personnages et situations fictives ; elle peut les remodeler à son gré, métamorphosant un écrivain en personnage et un roman en récit autobiographique ; bref, elle fait de toutes les données diégétiques de fragiles constructions que les mots — mais aussi la lecture qui en explore la ligne sinueuse — érigent et peuvent toujours défaire. La réponse de *Prochain épisode* aux thèses de « Profession : écrivain », c'est peut-être finalement celle qu'il donne en offrant, à travers une écriture à ce point souveraine, l'exemple d'une liberté enfin conquise : ni consentie ni imaginée mais exercée devant nos yeux, phrase après phrase, d'un bout à l'autre du roman.

Notes

¹ J'en ai recensé quelques-unes dans « Derniers épisodes, quelques lectures récentes de *Prochain épisode* » (Saint-Gelais, « Derniers épisodes » 46-47).

² Dès 1975, Jacques Pelletier prenait acte de cette contradiction en notant que les deux premiers romans d'Aquin sont conçus de manière à se demander « [d]ans quelle mesure la pratique artistique ne constitue-t-elle pas un dérivatif, un obstacle à l'action, et par conséquent une activité parasitaire, inessentielle, nuisible à la tâche prioritaire qu'est l'œuvre de décolonisation » (19-20).

³ Cette objection, « Profession : écrivain » l'avait déjà anticipée et, ce faisant, tentait probablement de la désamorcer à l'avance : « À répéter que je ne suis plus un manieur de mots, il ne m'a pas échappé que je nourrissais hypocritement l'ambition de surprendre ma clientèle par un retour non moins inattendu que fracassant... » (Aquin, « Profession : écrivain » 45).

⁴ Voir Genette (1991).

⁵ C'est ainsi qu'on lira des énoncés comme « Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra », et non « Par la présente, j'instaure un état de fait fictif selon lequel nous étions à l'étude lorsque le Proviseur entra ».

⁶ La narratologie, avec sa distinction classique entre narrateur et auteur, permet de préciser que le premier, du fait de son appartenance au monde des personnages, rapporte ce que le second invente : les énoncés qui sont constatifs pour l'un sont déclaratifs pour l'autre.

⁷ Sans pour autant, sans doute, en faire l'égal des personnages de l'œuvre publiée. On verra immédiatement pourquoi.

⁸ Cette précision (« son auteur ») pour rappeler le statut particulier des prolongements allographes, produits par un autre écrivain donc. Dans une culture comme la nôtre, qui attribue une autorité à peu près exclusive à l'auteur (original), ces textes ne se verront généralement pas reconnaître d'incidence sur la diégèse du texte antérieur. Les continuateurs n'en exercent pas moins un pouvoir déclaratif *dans les textes qu'ils signent* : c'est ainsi que Jacques Cellard peut éviter le suicide à sa version d'Emma Bovary dans *Emma, oh ! Emma !* et qu'Éric Simon et Simon Bossé ont procuré de nouvelles aventures au personnage périphérique de *Prochain épisode* qu'est Hamidou Diop.

⁹ Aquin en était conscient lorsqu'il reconnaissait qu'il n'était pas entièrement maître de son statut d'écrivain : « j'ai dû me rendre à l'évidence que, pour mes interlocuteurs, mes activités antérieures me constituent définitivement en homme de lettres » (45).

¹⁰ Il est vrai que Genette, dans *Fiction et diction*, dira de la fictionnalité qu'elle est constitutivement littéraire. Mais c'est qu'il aborde alors la littérarité comme un statut et non une valeur.

¹¹ « [...] je vais amonceler les cadavres sur sa route, multiplier les attentats à sa vie, l'affoler par des appels anonymes et des poignards plantés sur la porte de sa chambre [...] » (Aquin, *Prochain épisode* 7).

¹² « j'ai le temps » ; « [d]ans quinze minutes, ce sera le repas refroidi et, d'interruption en interruption, je parviendrai ainsi jusqu'au coucher » (Aquin, *Prochain épisode* 7 et 8).

¹³ Sur cette notion, voir mon ouvrage *Châteaux de pages* (Saint-Gelais 165-171 et 188-196).

¹⁴ Lorsque ces deux récits, de captivité et d'espionnage, se rejoindront à la fin de *Prochain épisode*, et que les aventures helvètes seront données comme ce qui a mené à l'incarcération du narrateur, c'est l'ensemble de ce qu'écrit ce dernier qui se verra rétrospectivement privé de pouvoir déclaratif : son roman se résorberait dans le discours autobiographique. Mais doit-on accorder crédit à cette version, somme toute rassurante en ce qu'elle nous dit que la vie se cacherait derrière l'art ? Pour ma part, j'y verrais plutôt un signe des pouvoirs de l'écriture de fiction, qui vont jusqu'à la capacité de métamorphoser ce qu'elle a d'abord instauré. J'aurai l'occasion d'y revenir.

¹⁵ Ajoutons que c'est « *enfermé* dans [s]a chambre » (Aquin, *Prochain épisode* 17 ; je souligne) que l'agent lit et relit sans succès le message codé : reclus, réduit à l'inaction, il s'apparente malgré lui au prisonnier des premières pages, à cette (significative) différence près que le voici maintenant lecteur et non plus écrivain.

¹⁶ Sur un autre plan, ces fluctuations montrent que le romancier fictif qu'est le « je » est soumis aux décisions de la seule écriture qui compte en dernière instance : celle de *Prochain épisode*.

¹⁷ Je simplifie quelque peu cet épisode complexe et ambigu : d'une part, parce que c'est grâce à son adresse physique et non à son brio verbal que le « je » maîtrisera finalement son adversaire ; d'autre part, parce que la version lamentable qu'il donne de lui-même, au départ destinée à donner le change à son adversaire, finit par prendre son auteur dans ses filets : « À vouloir me faire passer pour un autre, je deviens cet autre ; les deux enfants qu'il a abandonnés, ils sont à moi soudain et j'ai honte » (Aquin, *Prochain épisode* 58).

¹⁸ Un « romancier » qui tend lui aussi à se confondre avec le personnage qu'il a créé de toutes pièces. Voir la note précédente.

¹⁹ On aura reconnu la notion proposée par Jean-Marie Schaeffer dans *Pourquoi la fiction ?* (179-198).

²⁰ « J'ai le doigt sur la gâchette [...]. Pourtant j'hésite encore. L'histoire qu'il persiste à me raconter me pose une énigme. Pourquoi a-t-il choisi de me réciter exactement la même invraisemblance que je lui ai servie sans conviction ce matin même [...] ? » (Aquin, *Prochain épisode* 81).

²¹ Duplicité exemplairement exploitée dans un classique du genre comme *The Spy Who Came in from the Cold* (Le Carré).

²² « — ... j'ai peur ; oui, je redoute le pire. Il faut absolument que je te voie tout à l'heure [...] Maintenant, dis-moi : où sont les enfants ? » (Aquin, *Prochain épisode* 159).

²³ Voir les chapitres 4 (pour K.) et 9 (pour H. de Heutz).

²⁴ Ainsi que narrateur autodiégétique puisqu'il raconte alors ses aventures. La frontière entre narrateur et auteur (tant fictif que réel, en l'occurrence) étant impalpable — et sans doute, en 1965, beaucoup moins nette qu'elle ne l'est depuis que des narratologues l'ont posée avec la fermeté que l'on sait —, on ne s'étonnera pas de l'ambiguïté qui caractérise le « je » tout au long de *Prochain épisode*.

²⁵ Il est bien entendu malaisé d'évaluer la plausibilité de cette dernière hypothèse, que je n'ai pas rencontrée dans la critique de *Prochain épisode* mais qu'on ne peut pas entièrement écarter, ne serait-ce qu'à la faveur d'une relecture soupçonneuse comme celles que pratique Pierre Bayard depuis *Qui a tué Roger Ackroyd ?*

²⁶ On sait qu'Aquin a amorcé la rédaction de son roman à l'institut psychiatrique Albert-Prévost où il avait été transféré suite à son arrestation au terme de son « passage dans la clandestinité ». Voir la présentation de Jacques Allard à son édition critique de *Prochain épisode* (Aquin, *Prochain épisode* xxxviii).

²⁷ Voir sur ce point Randall (2006).

²⁸ Voir par exemple la présentation et l'appareil de notes de l'édition critique de *Prochain épisode* réalisée par Jacques Allard.

²⁹ *Prochain épisode* relève donc de ce que je nomme « régime de la transreprésentation » dans *Châteaux de pages* (Saint-Gelais).

Bibliographie

- Aquin, Hubert. *Prochain épisode*. 1965. Bibliothèque Québécoise, 1995.
- . « Profession : écrivain. » *Point de fuite*. 1964. Bibliothèque Québécoise, 1995, p. 45-69.
- Bayard, Pierre. *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Minuit (coll. « Critique »), 1998.
- Cellard, Jacques. *Emma, oh ! Emma !* Balland, 1992.
- Genette, Gérard. « Les actes de fiction. » *Fiction et diction*. Seuil (coll. « Poétique »), 1991.
- Lavocat, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière*. Seuil (coll. « Poétique »), 2016.
- Le Carré, John. *The spy who came in from the cold*. Victor Gollancz, 1963.
- Pelletier, Jacques. « Sur *Neige noire*. L'œuvre ouverte d'Hubert Aquin. » *Voix et images*, vol. 1, n° 1, 1975. <https://doi.org/10.7202/013982ar>
- Randall, Marilyn. « La disparition élocutoire du romancier : Du "roman de la lecture" au "roman fictif" au Québec. » *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006. <https://doi.org/10.7202/013241ar>
- Saint-Gelais, Richard. *Châteaux de pages*. Hurtubise HMH (coll. « Brèches »), 1994.
- . « Derniers épisodes. Quelques lectures récentes de *Prochain épisode*. » *Voix et images*, vol. 38, n° 1, 2012, p. 46-47.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Seuil (coll. « Poétique »), 1999.
- Simon, Éric et Simon Bossé. *Hamidou Diop*. Mécanique générale, 2009.
- Weber, Max. *Le savant et la politique*. Trad. de l'allemand par Catherine Colliot-Thélène, 1919, La Découverte, 2003.