

PROCHAIN ÉPISODE

ET

LA FATIGUE CULTURELLE

Par

Martin Demers

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.

en langue et littérature françaises

août 2011

RÉSUMÉ / ABSTRACT

Ce mémoire a pour objet de scruter *Prochain épisode* à travers le prisme de l'idéologie anticolonialiste qu'Hubert Aquin présente dans ses essais, principalement « La fatigue culturelle du Canada français » et « Profession : Écrivain ». Pour ce faire, le point y est fait sur les caractéristiques que partagent ce roman avec son contexte littéraire, c'est-à-dire le roman québécois des années 1960, mais aussi le Nouveau Roman et le « récit » tel qu'il est défini par Dominique Rabaté dans *Vers une littérature de l'épuisement*. Une fois les spécificités de *Prochain épisode* relevées, l'idéologie défendue par l'auteur lors de la rédaction du roman y est cernée en étudiant ses essais tout en tenant compte de l'héritage conceptuel qu'il tient d'Aimé Césaire et de la pensée véhiculée par Pierre Elliott Trudeau qu'il combat. Enfin, la transposition de cette idéologie dans le roman, et notamment dans ses symboles, y est expliquée afin de pouvoir dégager le sens que peut prendre l'œuvre dans une telle optique.

The objective of this thesis is to examine *Prochain épisode* through the prism of anti-colonialist ideology as presented by Hubert Aquin in his essays, most notably "La fatigue culturelle du Canada français" and "Profession : Écrivain". To this end, the characteristics shared by both the novel and its particular literary context are examined; in this case, the novel from 1960s Quebec as well as the French " Nouveau Roman " and the narrative defined by Dominique Rabaté in *Vers une littérature de l'épuisement*. Once the specificities of *Prochain épisode* have been elucidated, the ideology defended by Aquin during the writing of his novel is delineated through a review of his essays. This review is informed by both the conceptual heritage of Aimé Césaire as well as Aquin's opposition to Pierre Elliott Trudeau's reasoning. Finally, the integration of this ideology within the novel, especially in its symbols, is explained in order to highlight the work's potential meaning from such a perspective.

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord témoigner toute ma gratitude au département de langue et littérature françaises de l'Université McGill ainsi qu'à mon directeur, Michel Biron, pour le soutien financier et les opportunités de travail qu'ils m'ont prodigués.

J'aimerais ensuite exprimer une reconnaissance toute particulière à mon directeur, non seulement pour sa disponibilité légendaire et sa patience bienveillante, mais surtout pour sa rigueur, sa passion et son érudition. L'admiration qu'il suscite fut sans conteste ma première source de motivation à effectuer une recherche méthodique et méticuleuse sans perdre l'enthousiasme et la joie que procure la littérature.

Sur un plan plus personnel, j'aimerais remercier Adrienne Smith dont l'appui, indéfectible, et la beauté, inébranlable, ont donné à mes longues journées de labeur toute leur douceur tranquille. Je remercie aussi mes premiers lecteurs, Amélie Pronovost, Hélène Bouchardeau et Ghislain Casas, pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail ainsi que pour leurs conseils et recommandations. Merci à mes parents, à ma famille.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	p. 1
CHAPITRE 1	
<i>Prochain épisode</i> , entre le Nouveau Roman et la littérature de l'épuisement	p. 9
Le Nouveau Roman et la littérature de l'épuisement	p. 10
Le Nouveau Roman québécois	p. 14
Le Nouveau Roman d'Hubert Aquin	p. 20
CHAPITRE 2	
Hubert Aquin et « La fatigue culturelle du Canada français »	p. 25
La fatigue culturelle	p. 29
La fatigue culturelle chez Césaire	p. 31
« La fatigue culturelle du Canada français »	p. 33
Le concept d'écart	p. 35
Le fondement de la culture : de l'ethnie à la langue	p. 37
Les concepts d'homogénéité et de globalité ainsi que le vouloir-vivre collectif	p. 40
La fatigue culturelle chez Aquin	p. 43
L'excentricité, les corollaires de la fatigue culturelle et le cycle volonté-fatigue	p. 46
La fatigue culturelle et la profession d'écrivain	p. 50
L'incohérence de l'écrivain révolutionnaire	p. 53
L'enracinement de l'écrivain	p. 57
Le rôle de la littérature	p. 59
CHAPITRE 3	
La fatigue culturelle de <i>Prochain épisode</i> et son cycle volonté-fatigue	p. 63
Les symboles de la fatigue culturelle	p. 66
Les personnages de la fatigue culturelle	p. 75
Les causes de la fatigue culturelle	p. 81
La fatigue culturelle	p. 85
Le projet littéraire	p. 97
CONCLUSION	p. 104
BIBLIOGRAPHIE	p. 109

Des générations, comme cela se dit, nous éloignent l'un de l'autre. Aujourd'hui, seul dans ma solitude solitaire, je te machine mes pensées profondes en espérant que tu les reçoives avec l'attention dont tu es capable!

Hubert Aquin¹

Introduction

Littérature de la révolte et du fatalisme, du désir et de l'apathie, de l'amour et du combat, *Prochain épisode* raconte à la fois la quête d'une émancipation personnelle et nationale. Littérature exprimant une ambition typiquement adolescente d'entrer dans l'existence, avec les découragements suicidaires qu'elle peut comporter, le roman offre une expérience cathartique répondant aux sentiments de claustrophobie, de limitation et d'empêchement. Littérature renversante dont la complexité peut effrayer certains, elle constitue pour les autres l'occasion d'une extraordinaire aventure littéraire. Aussi cette littérature « terroriste » est-elle surtout le roman d'un roman, la littérature d'une littérature, le roman national d'un peuple sans histoire. Au surplus, *Prochain épisode* pose de manière dramatique le conflit que vivent plusieurs écrivains : doit-on choisir l'expérience littéraire ou l'expérience humaine, le monde pratique ou le monde théorique,

¹ H. Aquin, « Lettre à Victor-Lévy Beaulieu [30 mai 1971] », *Mélanges littéraires II : Comprendre dangereusement*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 524.

l'action ou la fiction? Ainsi, son narrateur-auteur, terroriste enfermé dans une clinique psychiatrique, ne voit pas d'autre solution à sa situation que celle d'écrire une œuvre révolutionnaire. Or, cela ne le libérera pas et il le sait. Alors, pourquoi persiste-t-il? Le narrateur-auteur choisira d'écrire pour ses frères; d'écrire pour s'écrire. Mais, s'écrire sera surtout écrire le Québec et, par voie de conséquence, écrire le mal qui le gangrène : sa fatigue culturelle.

La fatigue culturelle dont parle Hubert Aquin dans un de ses essais les plus célèbres² est inscrite en termes clairs dans *Prochain épisode*. Lorsque le narrateur-espion attend désespérément H. de Heutz dans le château d'Échandens, il craint de ne plus ressentir la nécessité de réaliser son entreprise : « Je suis sur le point de céder à la fatigue historique³... », s'exclame-t-il avant de sombrer dans le doute et la mélancolie. Ainsi, cette fatigue rend le héros ambivalent et le soumet à une hésitation qui provoque la remise de sa révolution à l'emblématique prochain épisode. Mais de quel type de fatigue s'agit-il exactement? Aquin la décrit dans « La fatigue culturelle du Canada français » alors qu'il l'utilise pour contrer le raisonnement que déploie Pierre Elliott Trudeau dans « La nouvelle trahison des clercs » : cette fatigue est l'état transitoire qui mène à la disparition d'une culture, celle-ci étant définie comme un ensemble complexe comprenant les savoirs, les croyances, les arts, la moralité, les lois et les coutumes, mais dont « la seule spécificité véritable se trouve au niveau linguistique » (MLII 82). Les corollaires psychologiques de la fatigue culturelle, c'est-à-dire « l'autopunition, le masochisme,

² H. Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », *Mélanges littéraires II : Comprendre dangereusement*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995 [1962], pp. 65-110. Les références subséquentes aux *Mélanges littéraires I* et *Mélanges littéraires II* seront indiquées par les abréviations MLI ou MLII suivies du folio.

³ H. Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995 [1965], p.133. Les références subséquentes à *Prochain épisode* seront indiquées par l'abréviation PÉ suivie du folio.

l'autodévaluation, la "dépression", le manque d'enthousiasme et de vigueur » (MLII 92), poussent ensuite l'homme vers l'exil et le dépaysement intérieur. Bref, elle provoque la fuite et le déni de soi. Néanmoins, un vouloir-vivre collectif se manifeste de manière cyclique lorsqu'une culture est fatiguée. En effet, le peuple oscille alors entre la vigueur et le découragement, entre la conviction et le doute, entre l'euphorie et la neurasthénie, entre la volonté et la fatigue. Ce cycle, allant de l'euphorie à la dépression, est un « dragon intérieur dont [on] doit triompher individuellement comme pour faire la preuve que, par lui, le Canada français a droit à l'existence! » (MLII 93) Par conséquent, cette fatigue culturelle mène à une lutte « dialectique » qui se trouve non pas à Ottawa, mais qui « se déroule ailleurs, un peu partout et jusqu'au fond des consciences ». (MLII 107)

Cette plongée au fond de soi permet d'atteindre le « dessous des surfaces » (PÉ 5), lieu de la sincérité où se fera la vraie révolution. Dans « La fatigue culturelle du Canada français », Aquin affirmait que, pour échapper à la fatigue, il fallait rentrer d'exil comme Joyce qui a réussi un « repayement » lyrique avec son *Ulysse*. C'est ce que fera le narrateur de *Prochain épisode*, roman des réflexions d'un révolutionnaire qui cherche à composer un roman d'espionnage pour éviter de sombrer dans la folie. Rapidement, méditations, introspections et imaginaire se confondent pour former un ensemble ambigu dans lequel il devient difficile de distinguer les souvenirs des fantasmes. C'est que *Prochain épisode* comporte un double narrateur : un narrateur-auteur enfermé dans un institut psychiatrique écrivant ses réflexions et ses introspections tout en cherchant à produire un roman d'espionnage ainsi qu'un narrateur-espion⁴, création du premier

⁴ Joseph Melançon propose une lecture beaucoup plus sophistiquée de *Prochain épisode* selon laquelle le roman serait composé de quatre récits (référentiel, onirique, génétique et énonciatif) possédant chacun leur propre « je » formant un seul « je » plurivoque et surdéterminé par un procès de métaphorisation. Jacques Cardinal propose quant à lui deux niveaux de narration : le narrateur-auteur et le narrateur-espion. Nous

narrateur, qui cherche à accomplir une mission révolutionnaire en Suisse. Quoique le narrateur-auteur du roman ait l'ambition de faire une œuvre originale, une « certaine paresse » (PÉ 6) le pousse à se « pelotonner mollement » (PÉ 6) dans un genre littéraire « qui comporte un grand nombre de règles et de lois non écrites » (PÉ 5) : le roman d'espionnage. De la même façon, le narrateur-espion, quoiqu'il ratiocine sa haine du Canadien anglais et sa volonté révolutionnaire pendant de longues pages, hésite à l'instant même où il doit agir. Aussi, lorsque le héros dit que « la fatigue historique » le gagne, cette fatigue est la phase d'un cycle volonté-fatigue appelé fatigue culturelle.

À l'instar de Monique LaRue pour qui « la “fatigue culturelle” est le personnage principal de *Prochain épisode*⁵ », notre hypothèse est que le roman d'Hubert Aquin assume les caractéristiques identitaires telles qu'il les avait décrites dans ses essais. Au surplus, le héros de *Prochain épisode* présenterait non seulement les symptômes de la fatigue culturelle (exil, ambivalence, doute), mais il tenterait de vaincre le dragon intérieur canadien-français au moyen de l'introspection et de la création. En somme, *Prochain épisode* serait la version romanesque de « La fatigue culturelle du Canada français ».

Il ne s'agit pas seulement d'étudier la reprise *thématique* de l'idée de « fatigue culturelle » dans *Prochain épisode*, mais de considérer aussi en quoi cette question affecte la forme du roman. *Prochain épisode* n'incarnerait pas la fatigue culturelle s'il s'achevait comme le grand roman balzacien. Comme l'affirme le narrateur-auteur, ce ne serait pas « loyal » (PÉ 7). Ainsi, pour symboliser la fatigue culturelle, pour être canadien-français,

conservons ici le procès mis en lumière par Melançon, mais en l'appliquant à une structure narrative à deux axes. Voir Joseph Melançon, « Le procès métaphorique dans *Prochain épisode* », *Le Québec littéraire* n°2, 1976, p. 15-24, et Jacques Cardinal, *Le roman de l'histoire : politique et transmission du nom dans Prochain épisode et Trou de mémoire de Hubert Aquin*, Montréal, Éditions Balzac, 1993, 185 p.

⁵ M. LaRue, « La mélancolie d'Hubert Aquin », *Horizons philosophiques*, vol. III, no 1, 1992, p. 32.

le roman ne peut s'accomplir, il doit lui aussi céder à la fatigue culturelle, il doit se saborder : « Vient un temps où la fatigue effrite les projets pourtant irréductibles et où le roman qu'on a commencé d'écrire sans système se dilue dans l'équanitrate. » (PÉ 21) Le narrateur met donc en acte son propre échec et n'achèvera pas le roman puisqu'il représente la fatigue culturelle de tout un peuple : « Chef national d'un peuple inédit! Je suis le symbole fracturé de la révolution du Québec, mais aussi son reflet désordonné et son incarnation suicidaire. » (PÉ 21)

Prochain épisode, tout comme un grand nombre de romans québécois de son époque (*Le Libraire* de Gérard Bessette, *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, *Salut Galarneau!* de Jacques Godbout), présente plusieurs traits empruntés au genre de l'essai littéraire. En effet, suivant la définition de l'essai proposée par Marielle Macé, ces romans montrent le récit d'une réflexion intimiste et pérégrine, « séductrice [et] vagabonde, [...] une méditation sur "soi-même en tant qu'ouvrage"⁶ ». En outre, selon Macé, le discours des essayistes « replie l'enquête politique ou le geste critique sur une vaste entreprise de fondation des origines d'une nation, d'une culture ou d'une expérience individuelle [...] celle de la constitution de scénarios convaincants de représentation d'une culture par elle-même⁷ ». Or, *Prochain épisode* est bien plus la méditation d'un narrateur sur lui-même ainsi que la « représentation d'une culture par elle-même » que l'écriture d'un roman d'espionnage. Utilisé comme mode alternatif de connaissance, le roman disserte comme un essai.

Lyrique, symbolique, voire incantatoire, *Prochain épisode* est aussi un roman-poème comme le suggéraient André Renaud et Réjean Robidoux en 1966 dans « Vers le

⁶ M. Macé, *Le Temps de l'essai*, Paris, Éditions Belin, 2006, p. 26.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

roman-poème d'aujourd'hui⁸ ». Roman-poème non seulement par sa musicalité et par sa forte utilisation de métaphores, mais surtout parce qu'il brise le rapport mimétique du romanesque avec le réel et parce qu'il maintient l'équivoque spatio-temporelle : caractéristiques qu'il partage avec le Nouveau Roman français, mais qui sont ici surtout motivées par la question nationale. De plus, Aquin reprend les thèmes exploités par ce que l'on a appelé la « poésie du pays » : exil, absence au monde, inscription de la collectivité (« nous ») et du pays, promesse d'un « récit à venir » sur le mode de l'empêchement. Il en reprend aussi les images phares comme le fleuve ou la femme-pays. C'est pourquoi nous pouvons dire que l'espionne aimée par le héros symbolise le pays : « par mes mots, je pose mes lèvres sur la chair brûlante de mon pays et je t'aime désespérément comme au jour de notre première communion. » (PÉ 66) K est donc la femme-pays, mais quel genre d'homme peut s'unir à un tel symbole? Simplement « un patriote » (PÉ 89), un révolutionnaire qui se croit « [c]hef national » ou, dans la foulée lyrique du roman, un homme « défait comme un peuple » (PÉ 160), un homme qui se projette dans la poésie du pays pour mieux en éprouver l'échec, comme l'annonce le narrateur : « Ce n'est pas la solitude qui a nourri notre passion, mais de sentir un fleuve de frères marcher tout près de nous et se préparer maladroitement au combat. » (PÉ 138) Par conséquent, la littérature, maillon de la chaîne « culturelle » qui n'était que folklore dans « La fatigue culturelle du Canada français » ou aventure intérieure dans « Profession : écrivain », s'est enfin trouvée une raison d'être, mais à travers une forme apparentée au Nouveau Roman québécois réalisant poétiquement l'union de la culture et de la révolution, seul moyen de conjurer la fatigue culturelle, ou espérer y parvenir

⁸ R. Robidoux et A. Renaud, *Le Roman canadien-français du 20^e siècle*, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, 221 p.

puisque ce rêve ne se réalisera jamais qu'au prochain épisode. Le roman est donc « tourné globalement vers une conclusion qu'il ne contiendra pas puisqu'elle suivra, hors texte, le point final que [l'auteur] apposer[a] au bas de la dernière page. » (PÉ 89)

Quoi qu'il en soit, *Prochain épisode* ne s'inscrirait-il pas simplement dans la mouvance du Nouveau Roman français? En effet, comme nous venons de le souligner, le roman partage un grand nombre de caractéristiques avec ce mouvement qui précède son apparition d'une décennie : éclatement de la progression linéaire de la diégèse, réduction de la vision du narrateur, remise en question de l'écriture. Au demeurant, le roman cadre bien avec la description que Dominique Rabaté donne de la littérature de l'épuisement, c'est-à-dire un récit autobiographique où le narrateur tente d'atteindre une pleine conscience de soi, mais où il ne parvient pas, en fin de parcours, à achever son ouvrage. En effet, c'est la volonté même d'écrire qui mène le personnage-narrateur au silence.

Prochain épisode est-il un roman de la fatigue culturelle ou, simplement, un roman de l'épuisement s'inscrivant dans la foulée du Nouveau Roman français? Par ce mémoire nous tenterons de répondre à cette question en étudiant tour à tour ces modèles et leur présence dans le roman. Dans un premier chapitre, nous situerons *Prochain épisode* en rapport avec le Nouveau Roman ou la littérature de l'épuisement définie par Dominique Rabaté, mais aussi en regard de ce qu'Agnès Whitfield nomme le « Nouveau Roman québécois ». Ce travail nous permettra d'établir la spécificité du roman et, en particulier, le rapport qu'il entretient avec une caractéristique des plus importantes du Canada français pour Hubert Aquin : la fatigue culturelle. Un deuxième chapitre servira à définir les caractéristiques de la fatigue culturelle à l'aide des essais d'Hubert Aquin, dont notamment « La fatigue culturelle du Canada français ». Les outils de la rhétorique et de la critique thématique nous permettront de dégager les idées, les arguments, les thèmes,

les motifs et les topoï qu'utilise et met en valeur l'auteur dans son travail argumentatif. Ce travail permettra d'expliquer dans le troisième chapitre comment ces éléments se transposent dans l'univers narratif de *Prochain épisode*. En mettant en relation l'argumentation de l'essayiste et les thèmes ou les images du romancier, nous pourrions voir comment les idées exprimées dans les essais prennent forme dans le roman (métaphores, descriptions, symboles, allégories). Ce dernier chapitre mettra l'accent sur la fatigue du personnage-narrateur de *Prochain épisode* à partir du cycle volonté-fatigue qui occupe un rôle central dans l'œuvre non seulement parce qu'il constitue une caractéristique majeure de la fatigue culturelle, mais parce que c'est la raison d'être du projet de roman conçu par le narrateur de *Prochain épisode*.

La structure doit se déceler, fût-ce dans une astructure littéraire du type Robbe-Grillet⁹.

Hubert Aquin

Chapitre I *Prochain épisode*, entre le Nouveau Roman et la littérature de l'épuisement

Prochain épisode est un roman vagabondant dans les méandres d'un monologue intérieur partagé par deux narrateurs qui ne parviennent pas à achever leur ouvrage littéraire. C'est aussi un roman à l'intrigue éclatée où l'identité des personnages reste vague et où la littérature même est remise en question. Bref, le roman que publie Hubert Aquin en 1965 semble s'inscrire dans la foulée du Nouveau Roman français des années 1950. Plus précisément, il s'apparente à ce que Dominique Rabaté nomme le *récit*, terme que celui-ci reprend de Maurice Blanchot pour parler de ces œuvres qui « présentent un singulier phénomène de monstration de leur voix narrative¹⁰ ». Fondant son étude sur des œuvres proches mais néanmoins en marge du Nouveau Roman français (*Le Bavard* de

⁹ H. Aquin, « Profession : écrivain », *Point de fuite*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995 [1971], p. 50. Les références subséquentes à cet ouvrage seront indiquées par l'abréviation PF suivie du folio.

¹⁰ D. Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Librairie José Corti, 1991, p. 7. Les références subséquentes à cet ouvrage seront indiquées par l'abréviation VÉ suivie du folio.

Louis-René des Forêts, *La Chute* d'Albert Camus ou *L'Innommable* de Samuel Beckett) ainsi que sur des œuvres antérieures (*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, *Louis Lambert* d'Honoré de Balzac, *William Wilson* d'Edgar Allan Poe, *Monsieur Teste* de Paul Valéry), le critique français développe une théorie littéraire où l'écriture agit comme une mémoire qui s'efface jusqu'à l'épuisement du sujet. Aussi, jusqu'à quel point *Prochain épisode* peut-il être comparé à cette littérature de l'épuisement? Ne s'inscrirait-il pas plutôt dans la mouvance du *roman de l'écriture* dont parle André Belleau dans *Le Romancier fictif* (tels *Le Libraire*, *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* ou *Salut Galarneau!*) et qui avait pour but, selon Gilles Marcotte, de « rendre compte d'une réalité sociale et de l'animer de telle façon qu'elle devienne évidente à tous, à un degré supérieur d'intégration consciente¹¹ »? Afin de répondre à ces questions, nous définirons chacun de ces mouvements littéraires que nous comparerons ensuite au roman d'Hubert Aquin.

Le Nouveau Roman et la littérature de l'épuisement

Le « Nouveau Roman » est une expression inventée par Émile Henriot pour rendre compte de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et de *Tropismes* de Nathalie Sarraute dans un article du *Monde*, le 22 mai 1957. L'expression fut par la suite utilisée pour désigner un mouvement littéraire constitué d'œuvres qui, quoique plutôt variées, partageaient la particularité fédératrice de s'opposer au roman traditionnel balzacien. En fait, les romanciers du Nouveau Roman rejetaient la conception d'une littérature où l'auteur se fait créateur, à la manière d'une divinité ou d'un demiurge, d'un univers dans lequel sont subsumés des existences. Pour cette raison, ils emboîtaient le pas de Jean-Paul Sartre qui

¹¹ G. Marcotte, *Le Roman à l'imparfait : essai sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions La Presse, 1976, p. 173.

avait dénoncé le mensonge et l'absurdité de la narration de Mauriac, la qualifiant de « languissante vérité *sub specie aeternitatis*¹² » (formule de Spinoza signifiant « de la perspective de l'Éternel »). En effet, les existentialistes ayant dénoncé la conception de l'essence fondée sur une quelconque doctrine, qu'elle soit théologique, philosophique ou morale, la génération qui leur succéda réalisa l'absurdité d'une littérature produite selon ce paradigme et la soupçonna de tromper le lecteur sous couvert de réalisme. Ils évitèrent donc de mettre des mots dans la bouche de leurs personnages de manière à livrer des jugements idéologiques et tentèrent, au contraire, d'atteindre la pleine conscience d'eux-mêmes en questionnant l'écriture et la narration. Pour cette raison, ils abandonnèrent l'utilisation de narrateurs omniscients aux compétences divines, renoncèrent à dresser de grands portraits psychologiques et se résignèrent à présenter une vision floue de leur fiction de façon à rendre compte du brouillard à travers lequel le sujet perçoit la réalité. C'est pourquoi ils favorisèrent l'exploration des flux de conscience exprimant l'étrangeté du monde et refusèrent de manipuler le lecteur par des intrigues artificielles. En définitive, le résultat de ces modifications fut une littérature requérant une participation accrue du lecteur, exigeant de lui des compétences et des connaissances supérieures, mais permettant au roman une profondeur nouvelle.

Ce mouvement littéraire, Dominique Rabaté le hisse au niveau de genre auquel il donne le nom de *récit*. Selon le critique, le récit emprunte à l'autobiographie et cherche, un peu comme l'essai chez Montaigne, « à trouver le miroir de Narcisse où [l'auteur] s'immobilisera » (VÉ 209). En outre, le narrateur s'y présente « comme un locuteur [mettant] clairement l'accent sur l'acte de parole qu'il est en train d'accomplir pour un destinataire plus ou moins personnalisé. » (VÉ 17) En fait, il cherche ainsi, dans cette

¹² J.-P. Sartre, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 47.

« ère du soupçon¹³ », à remotiver sa présence dans le texte. C'est pourquoi son texte devient le « [t]rajet ouvert d'une parole qui aspire à s'autodélimiter, [et] le récit se fait chemin faisant parce qu'il cherche à décrire son acte de naissance. » (VÉ 10)

D'une part, cette autoréflexivité provoque l'ambivalence de la voix narrative. En effet, parce que le narrateur est à la fois personnage et auteur de l'œuvre qui supporte son existence, sa voix passe « insensiblement de la diégèse à la narration » (VÉ 137), c'est-à-dire du niveau narratologique du narrateur-personnage (diégèse) au niveau de sa narration (hypodiégèse). Bref, l'écriture cherche « à annuler la perspective narrative, à ce que le point de vue et la chose décrite ne fassent qu'un » (VÉ 137). En résultent « [d]eux vitesses tout au long du récit, dans un rapport qui n'est pas de concurrence mais d'alternance : accélération, phrases en expansion, mouvements parfois lyriques, désamorçage, freinages, phrases morcelées. » (VÉ 140) Au surplus, maintenant dénaturé parce qu'il est à la fois créateur et créature, le narrateur-personnage se trouve dans l'impossibilité de compléter sa propre création : « Abandonnant l'instrumentalité première de sa fonction, voilà le personnage livré au destin de son inachèvement. » (VÉ 150)

D'autre part, ce passage à l'acte littéraire du narrateur qui doit remotiver son existence est le lieu d'une nouvelle littérature : « La solution, la décision de devenir écrivain sont ainsi liées à un mouvement de disparition auquel je donne le nom d'épuisement. » (VÉ 10) Cet épuisement est en fait celui des possibilités, car à force de déconstruction (Proust, Joyce, Kafka, Beckett, Nabokov, Borgès) la littérature est arrivée à une forme d'impasse : « Flaubert bâtit une encyclopédie, Joyce l'intériorise (elle devient

¹³ Expression utilisée par Nathalie Sarraute donnant le titre à son essai « L'ère du soupçon » publié dans la revue *Temps modernes* en février 1950.

ce que Bloom se rappelle); Beckett la dissout. Et maintenant quel est le “prochain boulot¹⁴”? » (VÉ 193)

Or la volonté de l'écrivain d'atteindre un « accomplissement ultime du langage [...], un certain achèvement » (VÉ 193), semble inversement proportionnelle à l'épuisement de la forme romanesque : « Un tel effort, fera-t-on justement remarquer, est à l'opposé de toute lassitude ou faiblesse littéraire! Il n'implique guère de fatigue du langage, mais une évaluation héroïque de ses propres forces artistiques et la conviction du sens de la tâche. » (VÉ 193) En revanche, la démesure du projet d'écriture ne va pas sans épuiser l'auteur, ce qui provoque, au sein de l'œuvre, un cycle volonté-fatigue : « Il se crée un rapport dynamique de lutte et de découragements, des moments où la folle inanité de l'effort cède devant les rêves prométhéens. » (VÉ 193) Ainsi, « [l]a disposition à écrire naît d'un désœuvrement fatigué, d'une vacance. Elle tient aussi plus positivement à une énergie libre et à un surcroît de force. » (VÉ 157) Ce qui motive l'auteur, c'est la capacité de la littérature à épuiser un sujet, car elle met fin à un questionnement intérieur, à une préoccupation qui tenaille l'auteur : « Toute la littérature d'aujourd'hui pourrait ainsi avoir pour sous-titre ces deux mots [...] : “épreuves, exorcismes”. » (VÉ 70). En l'occurrence, cet exutoire que permet le récit explique le renouvellement d'une certaine forme de noirceur dans la littérature moderne que résume Dominique Rabaté par la question rhétorique suivante : « Malheur, souffrance, obligation, lassitude : le cortège des états dépressifs régnerait-il en maître sur le texte moderne? » (VÉ 157)

L'écriture ne serait donc pas tant le résultat d'une volonté de s'appropriier le monde que celle de se délivrer d'un mal. À l'origine de l'impulsion d'écrire, il se

¹⁴ R. Louis, « Gustave, Henry James et les autres », *Magazine littéraire*, pp 47-50, spécial Flaubert, février 1988. Cité par D. Rabaté, *op. cit.*, pp 192-193.

trouverait un impérieux désir d'expression : il y a « au cœur du projet littéraire comme sa source mystérieuse, un processus d'épuisement du sujet de l'écriture » (VÉ 190). C'est pourquoi « la fonction de l'écriture n'est pas tant de ressusciter le réel que de s'en débarrasser. » (VÉ 10) Aussi le récit obéit-il à la fois à un désir de création et de disparition : « impératif double, auquel je donne le nom d'épuisement : interminable recommencement d'un mouvement de mise au dehors, tentation pour une forme qui dirait tout de l'obscur désir, qui en tarirait la source » (VÉ 156) Ainsi, le paradoxe du récit, c'est que le narrateur-personnage s'efface en se produisant : « JE est fantôme [...] : je disparaissais en apparaissant » (VÉ 189).

Le Nouveau Roman québécois

Jean-Charles Falardeau est l'un des premiers critiques à remarquer la présence « plus que normale » du héros-écrivain dans le roman québécois¹⁵. Par la suite, André Belleau dénombre l'apparition d'une quarantaine de héros-écrivains dans la littérature québécoise entre les années 1940 et 1980¹⁶. Il classifera ce phénomène en trois catégories allant de « [l']écrivain en situation dans le récit [à] l'écrivain en situation d'écriture¹⁷ ».

Les *romans du code* constituent la première catégorie formée de romans hétérodiégétiques représentant l'écrivain comme un personnage. Ils « motivent le rapport du héros à la littérature par la mise en relief des codes sociaux et culturels qui régissent la

¹⁵ Voir J.-C. Falardeau, *Notre société et son roman*, Montréal, Éditions HMH, 1967 et *Imaginaire social et littérature*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1974.

¹⁶ A. Belleau, *Le Romancier fictif : Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Éditions Nota bene, 1999 [1980], p. 9.

¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

société fictive¹⁸ ». En font partie *Les demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey, *Au pied de la pente douce* ainsi que *Les Plouffe* de Roger Lemelin et *Prix David* de Charles Hamel. En somme, ce sont des romans balzaciens qui dépeignent le milieu littéraire canadien-français. Viennent ensuite les *romans de la parole*, romans autodiégétiques où l'écrivain raconte sa formation et qui, selon Gilles Marcotte, ne sont que « des biographies à peine déguisées¹⁹ ». Font partie de cette catégorie *La fin des songes* de Robert Élie (sa seconde partie), les romans *Rue Deschambault* et *La route d'Altamont* de Gabrielle Roy et les romans de Robert Charbonneau, *Ils posséderont la terre*, *Fontile* et *Chronique de l'âge amer*. Selon André Belleau, les romans des deux premières phases de la représentation de l'écrivain dans la littérature québécoise composent un foyer privilégié pour l'observation puisqu'ils montrent « comment le romancier joue pour ainsi dire en abyme des codes et de l'institution qui engendrent son discours²⁰. » Bref, le lecteur est placé dans une position lui permettant à la fois de juger de ce que le romancier dit et de ce qu'il fait.

Enfin, les *romans de l'écriture* forment la troisième catégorie de romans québécois représentant le héros-écrivain. Ces romans présentent le héros-écrivain en situation d'écriture : il est lui-même auteur de l'histoire donnée à lire. Ainsi, du portrait à l'autoportrait, le personnage-écrivain se montre maintenant en action. Désormais, le lecteur est invité à faire *l'expérience du langage*, c'est-à-dire que l'auteur n'écrit plus la vie, mais fait vivre l'écriture :

Le roman a glissé vers quelque chose d'autre que lui-même. Il est devenu monologue au cours duquel l'écrivain-narrateur parle pour lui-même et se cherche en s'exprimant – variante contemporaine de l'une des constantes de notre roman : le cas du héros-écrivain. De plus en plus, l'écrivain reprend à

¹⁸ *Ibid.*, p. 84.

¹⁹ Citation provenant de G. Marcotte, *Les Bonnes rencontres*, Montréal, Éditions HMH, 1971, p. 161 et rapportée par A. Belleau, *op. cit.*, p. 52.

²⁰ A. Belleau, *op. cit.*, p. 84.

son compte la technique de Gide dans les *Faux-Monnayeurs* et incorpore à son récit la description de la genèse de l'œuvre en train de se faire²¹.

À titre d'exemples, Jean-Charles Falardeau cite *Quelqu'un pour m'écouter* de Réal Benoit, *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, *La Ville inhumaine* de Laurent Girouard, *Salut Galarneau!* de Jacques Godbout; liste à laquelle Maurice Arguin ajoute *Le Libraire* et *La Bagarre* de Gérard Bessette, *Le Poisson pêché* de Georges Cartier, *Tête Blanche* et *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, *Doux-Amer* de Claire Martin, *Le Couteau sur la table* de Jacques Godbout et *Le Cabochon* d'André Major²².

Gilles Marcotte explique quant à lui dans *Le Roman à l'imparfait* que la littérature québécoise des années soixante s'inscrit dans la foulée de *L'Ère du soupçon* de Nathalie Sarraute ainsi que dans la mouvance du Nouveau Roman d'Alain Robbe-Grillet et de Michel Butor :

En libérant le personnage de la psychologie traditionnelle et de l'état-civil, en le livrant aux méandres, aux dissociations du monologue intérieur, en brisant la séquence de la progression linéaire, on laissait entendre que la vérité dont parle Mary McCarthy – « la vérité ordinaire, commune, accessible à tout un chacun » – n'était plus une vérité éternelle, interchangeable, du récit, et que le monde entrait dans une autre forme de conscience historique²³.

Bref, c'est à l'aide d'un Nouveau Roman que nos romanciers trouvent de nouvelles manières de conter, d'écrire l'histoire et d'appréhender le réel. Au demeurant, le *roman à l'imparfait* de Marcotte semble caractérisé par le même inachèvement que le *récit* de Rabaté dont la cause est l'épuisement des possibilités : « le roman comme im-parfait, roman de l'im-perfection, de l'inachèvement, de ce qui se donne, dans son projet même,

²¹ Citation provenant de J.-C. Falardeau, *L'Évolution du héros dans le roman québécois*, Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, 1968, p.26 et rapportée par M. Arguin, *Le Roman québécois de 1944 à 1965 : symptômes du colonialisme et signes de libération*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 247.

²² M. Arguin, *op. cit.*, p. 247

²³ G. Marcotte, *Le Roman à l'imparfait : essai sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions La Presse, 1976, p. 40.

comme expérience de langage jamais terminée, interminable²⁴. » Aussi le roman est-il imparfait parce que, selon Marcotte, il serait faux ou, autrement dit, im-possible : « Mais *L'Avalée* n'est-il pas un faux roman, et Bérénice un faux personnage? Faux, en ce sens qu'elle ne saurait être identifiée au langage linéaire de son propre récit, et que sa raison d'être est de le pousser à bout, de l'épuiser, dans le temps même qu'elle l'énonce²⁵. » Ainsi, à l'instar du récit de Rabaté, le *roman à l'imparfait* obéit au double impératif d'apparition et de disparition en épuisant le sujet que pourtant il anime.

Toutefois, ce nouvel épisode que vit le roman québécois ne saurait être associé directement au Nouveau Roman français, selon Marcotte, simplement parce que les conditions ne sont pas les mêmes : « Nous acquérons les moyens de nous dire, de nous exprimer, de nous raconter, au moment même où le dire et le raconter subissent les coups de boutoir d'une "nouvelle culture" fondée sur le discontinu des idées et des sensations²⁶. » Alors que « l'Européen s'est saturé d'histoire (et d'histoires)²⁷ » et rompt avec elle, le Québec ne semble pas être encore entré dans l'histoire : l'écrivain québécois voudrait faire advenir l'histoire et mettre l'accent sur la réalité comme le revendiquait Aquin dans « Profession : écrivain ». C'est pourquoi, selon Marcotte, le Nouveau Roman québécois serait perçu comme une faute : « ce que le récit romanesque détruit en lui-même (la cohérence de l'action, des causes et des effets) interdit à ses personnages d'évoluer et de mûrir, écarte le Réel au profit de l'Imagination²⁸. » En somme, l'écrivain québécois écrit un Nouveau Roman non pas parce qu'il a perdu l'innocence balzacienne,

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁵ *Ibid.*, p. 81.

²⁶ *Ibid.*, p. 86.

²⁷ *Ibid.*, p. 177.

²⁸ *Ibid.*, p. 176.

mais parce qu'il se sentirait coupable de s'être engagé dans la voie d'évitement qu'est l'écriture. Pourquoi alors persévère-t-il dans son écriture?

Pierre Nepveu poursuit l'analyse de Marcotte dans *L'écologie du réel*. Selon le critique, si le roman québécois se transforme, c'est qu'il ne peut faire fi de l'évolution du roman dans le monde. En revanche, son évolution lui est propre, car elle est le lieu d'actions sur le réel. La littérature québécoise devient un outil permettant de communiquer, de témoigner, de communier et de purger un mal qui nous est national :

L'exigence de modernité, omniprésente dans le Québec du début des années soixante, signifie que les écrivains adoptent, comme les autres intervenants sociaux, une attitude où priment la lucidité et l'action. Comment peuvent-ils y arriver? En faisant de la littérature l'événement même d'une prise de conscience, en y nouant la crise existentielle où l'on reconnaît que l'on porte en soi une carence fondamentale, un manque à être qui vient du passé et persiste dans le présent²⁹.

Faire de la littérature « l'événement » où prime « la lucidité et l'action » exige de l'écrivain un mode d'écriture où le réel puisse s'imposer et où il pourra incarner sa propre présence. Aussi Maurice Arguin remarque-t-il que le romancier québécois « n'hésite pas, d'une façon délibérée, à faire irruption dans l'œuvre même³⁰ ». Au demeurant, « il détruit l'illusion et empêche le lecteur de s'évader dans la fiction³¹. » L'étude que mène Robert Major sur les œuvres littéraires des premiers Parti-pristes arrive aux mêmes conclusions :

Ces auteurs pratiquent de façon systématique la distanciation : à l'égard d'eux-mêmes, à l'égard des lecteurs, et à l'égard de leurs propres personnages dans le cas des prosateurs.

En somme, le but visé est d'éveiller le sens critique du lecteur. Celui-ci doit être tenu à distance de l'œuvre, conserver sa lucidité, ne pas sombrer dans la délectation ou la jouissance empathique³².

²⁹ P. Nepveu, *L'Écologie du réel*, Montréal, Éditions du Boréal, 1999 [1988], p. 17.

³⁰ M. Arguin, *op. cit.*, p. 250.

³¹ *Ibid.*

³² Citation provenant de R. Major, *Parti pris : idéologies et littérature*, Ville La Salle, Éditions Hurtubise HMH, 1979, p. 290 et rapportée par M. Arguin, *Op. cit.*, p. 250.

Les auteurs s'éloignent ainsi de la compensation qu'on retrouve dans la fiction pour encourager une conscientisation et une réflexion sociales qui engendreraient l'action. Les Parti-pristes préfèrent donc le discours délibératif et persuasif à l'évasion dans la fiction et à l'imagination, car pour eux l'importance de la littérature réside maintenant dans l'action qu'elle permet sur le réel. De même, André Belleau affirme que ce type de roman se caractérise par la « dissolution des lieux, du temps et des situations de l'univers fictionnel dans le non-lieu, le non-temps et le non-agir d'un discours proliférant³³ ». En somme, ce n'est plus le discours qui est au service de la diégèse, mais la diégèse qui est au service du discours : « le fictionnel glisse et s'estompe au profit du discursif... L'intrigue, ici, pour reprendre les termes de Claude Bremond, "n'est, à proprement parler, que le *pré-texte*³⁴". »

Nous sommes donc témoins de l'émergence d'un genre qui, dans les termes de Gérard Genette, permet « l'invasion de l'histoire par le commentaire, du roman par l'essai, du récit par son propre discours³⁵ ». Autrement dit, le roman se rapproche de l'essai parce que, comme lui, il utilise la narration comme d'un outil rhétorique afin de véhiculer le discours de manière à toucher l'émotivité du lecteur. Aussi *Mon fils pourtant heureux* de Jean Simard était-il déjà, aux dires de Pierre de Grandpré, « à ranger sous la rubrique de l'essai autant que parmi les romans³⁶ ». Or, Hubert Aquin juge le récit du narrateur-personnage Fabrice Navarin, dans une critique publiée dans la revue *Vrai* en décembre 1956, comme étant « ni un roman ni un essai, mais une "tentative de

³³ A. Belleau, *op. cit.*, p. 24.

³⁴ A. Belleau, *op. cit.*, p. 25. La citation de C. Bremond vient de *La logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1973, p. 322.

³⁵ G. Genette, *Figure III*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 265

³⁶ Citation provenant de G. Marcotte, *Présence de la Critique*, Montréal, Éditions HMH, 1966, p. 135 et rapportée par A. Belleau, *op. cit.*, p. 142.

compréhension” » (MLI 92) dont l’inachèvement lui semble regrettable. Par conséquent, il invite l’auteur à abandonner la « fiction romanesque pour livrer ce qu’il porte en lui » (MLI 94) afin de publier « le livre tout à fait admirable [qu’il] est en mesure d’écrire » (MLI 94). Aussi le témoignage de ce que l’auteur porte en lui est-il la priorité d’Aquin à l’instar de l’essai de Montaigne, du Nouveau Roman de Sarraute ou du récit de Rabaté.

Le Nouveau Roman d’Hubert Aquin

Selon la critique, un certain Nouveau Roman était donc présent dans la littérature québécoise des années 1960. *Prochain épisode* fait quant à lui assurément partie de ce mouvement qui, au demeurant, s’apparente au genre du récit tel que Dominique Rabaté l’a défini. Le premier roman que publie Hubert Aquin présente effectivement une remise en question du rôle de l’auteur, du narrateur, du personnage, de l’intrigue et du roman. Conformément au Nouveau Roman français, le narrateur-auteur choisit d’écrire un roman complexe, voire hermétique ou labyrinthique en raison de sa non-linéarité, et rejette la conception d’une littérature créant des personnages surpuissants ainsi que des narrateurs « divins » :

J’élimine à toute allure des procédés qui survalorisent le héros agent secret : ni Sphinx, ni Tarzan extra-lucide, ni Dieu, ni Saint-Esprit, mon espion ne doit pas être logique au point que l’intrigue soit dispensée de l’être, ni tellement lucide que je puisse, en revanche, enchevêtrer tout le reste et fabriquer une histoire sans queue ni tête qui, somme toute, ne serait comprise que par un grand dadaïste armé qui ne communique ses pensées à personne. (PÉ 6)

Ainsi, comme dans le Nouveau Roman, le personnage-narrateur refuse de produire une intrigue linéaire et d’utiliser les « procédés » séculaires du roman comme le narrateur « Dieu ». Au demeurant, son discours métatextuel s’approprie l’espace narratif de son propre roman en reléguant l’intrigue au second rang. Or, ce discours est celui du récit

rabatien qui emprunte à l'autobiographie afin de permettre à l'auteur d'atteindre une pleine conscience de lui-même et ainsi de dresser son portrait : « J'écris d'une écriture hautement automatique pendant que je passe tout ce temps à m'épeler » (PÉ 11), déclare le narrateur-auteur au début de son roman. De plus, le cycle volonté-fatigue de *Prochain épisode* est semblable à celui du récit, car il est aussi engagé pour vaincre « la détresse de l'incrédulé » (PÉ 87). De même, le roman d'Hubert Aquin se rapproche du récit parce qu'il permet à son narrateur-auteur de « moins penser » (PÉ 11) et de « ne pas céder au mal » (PÉ 13) : la défaite nationale. Au surplus, alors que pour les auteurs de récits, « [é]crire, ce n'est plus voir [...] Écrire libère de ce rapport imaginaire, de la tyrannie de la lumière » (VÉ 174), écrire est, pour le narrateur de *Prochain épisode*, « aller au-delà de l'abominable vision. » (PÉ 21) Ensuite, *Prochain épisode* présente ces deux vitesses qui seraient propres au récit : la double narration provoque tour à tour de forts ralentissements et de brusques accélérations, les phrases sont morcelées, le lyrisme peut s'arrêter subitement pour fournir les informations les plus terre-à-terre, telle cette « absorption d'un comprimé de Stellazin » (PÉ 7) qui arrête subitement l'histoire d'Hamidou Diop. Enfin, le roman d'Hubert Aquin présente un narrateur créateur autoréflexif qui, comme dans les récits étudiés par Rabaté, ne peut parvenir à son propre achèvement : l'aboutissement de sa création ne pourra advenir que dans un ailleurs, un au-delà de l'œuvre, un prochain épisode.

Quoi qu'il en soit, *Prochain épisode* s'éloigne fondamentalement du récit et du Nouveau Roman français par sa visée. En effet, ce que Rabaté nomme le récit aurait pour objectif d'épuiser le sujet afin que l'au-delà de l'œuvre soit habité d'un certain silence :

D'autres stratégies que celle de Valéry existent, mais elles ont toutes en commun cette fascination du silence comme domaine de l'après, terme de l'épuisement, cet acharnement à user le langage. Une certaine fatigue se lie

alors profondément au travail de longue patience, de ruses, de rage, qui fait le fond du récit, fatigue paradoxale puisqu'elle devient le moteur de l'œuvre, ce qui la réanime. (VÉ 201)

Or, quoique la fatigue soit aussi le moteur de *Prochain épisode*, son travail ne vise pas un achèvement mais un avènement : celui de la révolution qui suivra le roman. En effet, si le roman cherche à effacer l'indécision et l'ambivalence de la fatigue culturelle, ce n'est pas pour faire place à un silence, mais à une révolution : « en lui et par lui, je prospecte mon indécision et mon futur improbable. Il est tourné globalement vers une conclusion qu'il ne contiendra pas puisqu'elle suivra, hors texte, le point final que j'apposerai au bas de la dernière page. » (PÉ 89) En outre, le roman ne cherche pas à dresser le portrait d'une conscience, mais celui d'une population : « Je suis un peuple défait » (PÉ 132), affirme le narrateur. Il s'ensuit que, comme l'explique Agnès Whitfield dans *Le je(u) illocutoire : Forme et contestation dans le Nouveau Roman québécois*, le Nouveau Roman aurait servi au Québec à l'affirmation d'une identité nationale alors qu'en France, il n'était que réflexion métaphysique entre le réel et la fiction :

la tentative gidienne « d'accorder contingence et nécessité, vitalisme et symbolisme, réalité et idéal, vie et art³⁷ » est reprise par Aquin dans un but autre. La double structure discursive de *Prochain épisode* ne vise pas à dévoiler les procédés de construction mutuelle de l'œuvre et de l'écrivain, mais au contraire à dissimuler le processus de reconstruction par l'écrivain d'une identité fictive dans l'œuvre³⁸.

Ainsi, ces deux « structure[s] discursive[s] » propres au récit visant à sortir la littérature de l'innocence balzacienne seraient utilisées dans le cas québécois pour exprimer la fatigue culturelle. Comme le disait Pierre Nepveu, que nous avons précédemment cité, la

³⁷ L. Dallenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 49

³⁸ A. Whitfield, *Le Je(u) illocutoire : Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Saint-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1987, p. 303.

littérature devient « l'événement même d'une prise de conscience³⁹ » qui se distingue de celle du Nouveau Roman en ce sens qu'elle est nationale. De plus, le rapport entre le réel et la fiction prend une forme bien différente dans le Nouveau Roman développé de ce côté-ci de l'Atlantique, selon Whitfield :

le rapport privilégié qu'entretient la narration en « je » avec des formes extra-littéraires correspond bien à la préoccupation du Nouveau Roman québécois quant à la distinction entre fiction et réalité et plus précisément, à son espoir d'échapper à cette dichotomie par une quelconque prolongation du monde fictif dans le monde « réel⁴⁰ ».

Le Nouveau Roman québécois parvient donc à introduire « des formes extra-littéraires » et à transcender l'autonomie de la littérature. Ce roman ne peut exister sans se rapporter à l'histoire nationale puisqu'il « n'est accessible à la compréhension qu'à condition de n'être pas détaché de la trame historique dans laquelle il s'insère tant bien que mal » (PÉ 90). En outre, la prédilection pour « l'écriture-processus⁴¹ » et le refus de l'énonciation historique (passé simple et 3^e personne) « ne sont plus envisagés sous l'angle de la véracité événementielle, mais plutôt sous celui de l'authenticité affective⁴² ». Aussi ce roman fait-il d'avantage appel à l'émotion qu'à la raison et Aquin y trouve un pouvoir de persuasion (émotion) qui se substitue aux tentatives de conviction (rationalité) de ses essais.

Lors de la rédaction de *Prochain épisode*, Hubert Aquin n'ignorait pas l'existence du Nouveau Roman français puisqu'il fait référence à ce mouvement dans l'extrait de « Profession : écrivain » que nous avons cité en exergue de ce chapitre et que nous

³⁹ P. Nepveu, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁰ A. Whitfield, *op. cit.*, p. 313.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

repreons ci-dessous. Nous avons aussi vu dans le présent chapitre que *Prochain épisode* n'est pas éloigné des préoccupations stylistiques du Nouveau Roman. Non seulement un grand nombre de caractéristiques formelles se trouvent au sein de l'œuvre, mais les préoccupations de ce mouvement littéraire y sont explicitement commentées. En revanche, le roman prend ses distances par rapport à ce mouvement littéraire, notamment en ce qui concerne la question nationale. Or, cette spécificité du roman d'Hubert Aquin semble pouvoir s'expliquer par ce commentaire programmatique qu'il livra dans « Profession : écrivain » six mois avant de commencer la composition de *Prochain épisode* :

La structure doit se déceler, fût-ce dans une astructure littéraire du type Robbe-Grillet. Ainsi, l'astructuration équivaut à une structuration si elle concerne le même champ d'action, la littérature par exemple. Or, dans mon cas, si la structure éclate sous le coup de la déflagration qui se produit en moi, ce n'est pas pour laisser place à une contre-structure littéraire, mais pour ne laisser aucune place à la littérature qui n'exprimerait, si je cédaï à ses charmes, que la domination dont je suis le lieu depuis deux siècles. (PF 50)

Ainsi Aquin reconnaît-il que son style comporte des similitudes avec celui du Nouveau Roman français. Toutefois, il explique qu'il ne peut y être associé parce que ses motifs sont différents : la structure littéraire de son œuvre n'éclate pas parce qu'il soupçonne le réalisme du roman balzacien, mais parce qu'il refuse de produire un acte compensatoire bernant la nation, devenant ainsi une fonction de la domination qu'il subit. Évidemment, *Prochain épisode* exprime cette domination, mais il l'exprime de manière à en faire une dysfonction amorçant la révolution. Or, la condition du dominé, ses effets sur la littérature et les moyens pour y remédier furent théorisés par Aquin dans ses essais dont notamment « La fatigue culturelle du Canada français » que nous analyserons au chapitre suivant.

The writer is a professional searcher of what he is (his identity) and of what he is surrounded or determined by (his society).

Hubert Aquin⁴³

Chapitre II Hubert Aquin et « La fatigue culturelle du Canada français »

Hubert Aquin était connu des intellectuels québécois bien avant la publication de *Prochain épisode*. En fait, à cette époque Aquin jouit déjà d'une certaine renommée acquise par son travail dans les médias. D'abord pigiste ou correspondant pour les journaux, tels que *La Patrie*, *L'Autorité* et *Vrai*, il est embauché par Radio-Canada en 1954. Il y sera tour à tour intervieweur, scénariste, réalisateur et superviseur (organisateur) pour Radio-Collège où il s'occupera de séries et d'émissions éducatives sur l'histoire, la philosophie, l'art et la littérature⁴⁴. Au même moment, il s'affaire à la création et écrit des textes pour la radio⁴⁵ ainsi que des pièces⁴⁶ ou des adaptations⁴⁷ pour

⁴³ Extrait de « A writer's view of the situation in Quebec », conférence présentée à Buffalo en mars 1968 (MLI 177).

⁴⁴ Aquin participe aux séries « Les voix du ciel et de l'enfer dans notre littérature » (1954), « Hommes illustres » (1954-1955), « Témoignages de notre poésie » (1955), « Les gens qu'on dit sauvages » (1955), la série théâtrale « Billet de faveur » (1955), « L'âme des poètes » (1955) et « Les carrefours de l'histoire » (1956).

⁴⁵ *La Toile d'araignée* (1954), *Confession d'un héros* (1961).

le télé-théâtre. Puis, il entre en 1959 à l'ONF en tant que producteur, réalisateur et scénariste⁴⁸ tout en demeurant intervieweur pigiste à Radio-Canada, notamment aux émissions « Carrefour », « Les livres qui nous ont faits » et « Premier Plan ». Autant à Radio-Canada qu'à l'ONF, il s'intéresse à la sociologie, à la psychologie ainsi qu'à la politique⁴⁹.

À la fin de 1960, il est contacté par André d'Allemagne qui vient de fonder le Rassemblement pour l'indépendance nationale. Il militera pour le mouvement jusqu'à son démantèlement : occupant divers postes de direction et d'organisation de conférences, il s'y fera surtout remarquer en tant qu'orateur brillant. En novembre de la même année, il accepte l'invitation de Jacques Godbout à faire partie du conseil de rédaction de *Liberté* dont il sera directeur de juillet 1961 à juin 1962 et qu'il ne quittera qu'au printemps 1971. En 1961, il se rend en Afrique pour préparer une série d'émissions pour l'ONF, dont notamment *À l'heure de la décolonisation*, mais aussi pour négocier un partenariat entre les revues *Présence africaine* et *Liberté*, car il désire doubler le tirage et augmenter la visibilité de cette dernière. Ces activités professionnelles l'amènent à lire un grand nombre d'ouvrages sur le colonialisme comme sur l'anthropologie, la sociologie, la

⁴⁶ *Passé antérieur* (1955), *Le Choix des armes* (1959), *On ne meurt qu'une fois* (1960), *Dernier acte* sous le pseudonyme de François Lemal (1960), *L'Efficacité* (1962), *Oraison funèbre* (1962), *Table tournante* (1968), *24 heures de trop* (1969), *Double sens* (1972).

⁴⁷ *L'Homme qui a perdu son ombre* de Paul Gibson (1954), *Moïra* de Julien Green (1955), *L'Échange* de Paul Claudel (1960), *Yerma* de Garcia Lorca (1961), *La Pie-grèche* de Joseph Krama (1963).

⁴⁸ Hubert Aquin y réalisera *Quatre enfants du monde* (1959), *L'Exil en banlieue* (1960), *Le Sport dans le monde* (1960), *Les Grandes religions* (1961), *Le Sport et les hommes* (1961), *La Saison des amours* (1962), *À Saint-Henri le 5 septembre* (1962), *L'Homme vite* (1963), *Jour après jour* (1963), *La Fin des étés* (1964) et la série filmique « Civilisation française » dont *La France revisitée* (1962) et *À l'heure de la décolonisation* (1962).

⁴⁹ En 1963, Fernand Ouellette réalisera une série sur l'histoire politique intitulée « L'homme américain » pour laquelle Aquin écrira cinq textes. Selon Guylaine Massoutre (*Itinéraires d'Hubert Aquin*, p. 144), « [c]es textes constituent une étape importante dans la conscience de l'identité nationale sur laquelle se penchent Aquin et sa génération ».

conscience des peuples et le nationalisme⁵⁰. Au surplus, ses emplois à Radio-Canada et à l'ONF lui permettent d'interviewer un grand nombre de personnalités littéraires, politiques et philosophiques⁵¹.

Le portrait dressé par cette courte biographie d'Hubert Aquin est celui d'un homme emporté, presque malgré lui, par les forces révolutionnaires québécoises et internationales qu'il découvre dans le cadre de ses activités professionnelles et de ses fréquentations personnelles. Lui qui s'était jusqu'alors surtout intéressé à l'histoire, à l'art, à la création et à la philosophie, devient, en raison de ses compétences d'intellectuel et de créateur, un point de contact entre le Canada français et une révolution mondiale se manifestant d'abord dans les esprits. Il est possible de suivre l'évolution intellectuelle d'Aquin au cours de cette période en consultant sa riche production essayistique qui paraît majoritairement à *Liberté*, mais aussi, à de remarquables occasions, à *Parti pris*⁵². Or, « La fatigue culturelle du Canada français », essai paru en mai 1962 dans la revue *Liberté*, constitue sans aucun doute l'apothéose de la production essayistique d'Aquin.

⁵⁰ Sur les listes de lectures d'Aquin de l'année 1961, nous retrouvons *Anthropologie structurale* de Claude Lévi-Strauss, *Entretien avec Claude Lévi-Strauss* de Georges Charbonnier, *Dimension de la conscience historique* de Raymond Aron, *Sociologie et anthropologie* de Marcel Mauss, *Psychologie des peuples* d'Abel Miroglio, *Géographie psychologique* de Georges Hardy, *Psychologie de la colonisation* d'Octave Mannoni, *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, *Teilhard de Chardin et la politique africaine* de Léopold Sédar Senghor. Pour l'année 1962 nous retrouvons, entre autres choses, *Portrait du colonisé et du colonisateur* d'Albert Memmi, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* de Gilbert Durand, *Tristes tropiques* de Claude Lévi-Strauss, *Le Maghreb entre deux guerres* de Jacques Berque, *Psychologie de la colonisation française* de Léopold de Saussure ainsi que plusieurs romans d'espionnage. Hubert Aquin lira *Les Damnés de la terre* de Frantz Fanon à la fin 1963.

⁵¹ Nous y retrouvons des personnalités telles que Roland Barthes, Aldous Huxley, Georges Simenon, Hamidou Kane, Olympe Bhély-Quénum, René Lévesque, Albert Memmi, Paul Ricoeur et Octave Mannoni.

⁵² « Qui mange du curé en meurt », *Liberté*, mai-août 1961; « Comprendre dangereusement », *Liberté*, novembre 1961; « Le bonheur d'expression », *Liberté*, décembre 1961; « L'existence politique », *Liberté*, février 1962; « Pour un prix du roman », *Liberté*, avril 1962; « Les Jésuites crient au secours », *Liberté*, avril 1962; « La fatigue culturelle du Canada français », *Liberté*, mai 1962; « Essai crucimorphe », *Liberté*, juillet-août 1963; « Profession : écrivain », *Parti pris*, janvier 1964; « Le corps mystique », *Parti pris*, février 1964; [Faillite de la littérature québécoise], Conférence donnée à l'Université Laval, février 1964; « Le basic bilingue », *Liberté*, mars-avril 1964; « L'art de la défaite : Considérations stylistiques », *Liberté*, janvier-avril 1965; « Calcul différentiel de la contre révolution », *Liberté*, mai-juin 1965.

Par son ampleur et sa profondeur, cet essai permet à l'auteur d'explicitier l'identité canadienne-française à l'aide de concepts qu'il découvre à l'étranger. Aquin y rassemble et reprend des réflexions qu'il avait déjà amorcées dans différents articles et qu'il approfondira subséquemment. En effet, « Le bonheur d'expression » (*Liberté*, décembre 1961) présentait la thématique de la création et de la culture qui sera poursuivie dans « Profession : écrivain » (*Parti pris*, janvier 1964). De même, « L'existence politique » (*Liberté*, février 1962) amorçait une réflexion sur l'ambivalence des Canadiens français qui sera complétée dans « L'art de la défaite : *Considérations stylistiques* » (*Liberté*, janvier-avril 1965), « Le corps mystique » (*Parti pris*, février 1964) et « Calcul différentiel de la contre-révolution » (*Liberté*, mai-juin 1965).

Quoi qu'il en soit, si nous accordons une attention particulière à « La fatigue culturelle du Canada français », c'est d'abord en raison de la signification que cet essai aura eue pour son auteur. Ce sentiment est clairement exprimé dans cet extrait d'une lettre écrite à Gaston Miron à la fin 1963, mais jamais envoyée, où Aquin témoigne de son propre étonnement d'avoir su exprimer avec autant de justesse son mal de vivre à l'aide du concept de la fatigue culturelle :

Comment en suis-je arrivé, me suis-je murmuré, à produire un effort mental soutenu dont le thème même décourage toute entreprise? Oui, comment, par quel paradoxe de ma fatigue impure suis-je arrivé, en ce mois de mai 1962, à poursuivre inlassablement la définition de mon interminable lassitude? (MLII 195)

Cette « fatigue impure » et cette « interminable lassitude » sont donc des phénomènes ressentis et assumés par un auteur « enraciné » dans sa culture. Aussi, il n'est pas étonnant que les héros de *Prochain épisode*, celui qui écrit ainsi que celui qui est écrit, soient pris du même mal et qu'ils cèdent « à la fatigue historique » (PÉ 133). Du reste, l'article revêt d'autant plus d'intérêt pour notre analyse de *Prochain épisode* que les

acteurs littéraires et politiques de l'époque s'accordent sur l'importance de « La fatigue culturelle du Canada français » ainsi que sur la justesse de la notion de fatigue culturelle pour décrire la société canadienne-française des années 1960. En effet, Aquin y « synthétisait en fait un énorme effort de réflexion collective, tant à *Liberté* que dans les cercles du RIN⁵³ », aux dires de Michèle Lalonde. De même, Pierre Bourgault affirma : « C'est le plus beau texte qui ait été écrit sur le Québec par n'importe qui. C'est un texte extraordinaire⁵⁴. »

La fatigue culturelle

La fatigue culturelle est un concept inventé par l'anthropologue Alfred L. Kroeber⁵⁵ pour décrire le mécanisme social par lequel une communauté colonisée en vient à renier sa culture au profit du colonisateur. De ce point de vue, il ne décrit pas une société particulière, comme le Canada français, mais les sociétés en général qui se trouvent dans une telle situation. C'est ainsi qu'Aimé Césaire a repris ce concept dans « Culture et colonisation⁵⁶ » afin de décrire l'état des sociétés noires colonisées d'Afrique et d'Amérique. Aquin, qui vient tout juste d'étudier la décolonisation en Afrique dans le

⁵³ Extrait rapporté par Jacinthe Martel dans son édition critique des *Mélanges littéraires* de Hubert Aquin (MLII 48) provenant de « Hubert Aquin, mort ou vif... il aidait à articuler une pensée globale », *Le Devoir*, 5 novembre 1983, p. V, XXIII.

⁵⁴ Extrait rapporté par Jacinthe Martel dans *Mélanges littéraires* de Hubert Aquin (MLII 53) provenant de F. Iqbal, *Desafinado. Otobiographie d'Hubert Aquin*, Montréal, VLB Éditeur, 1987, p. 207.

⁵⁵ Tel que rapporté par Jacinthe Martel dans l'édition critique des essais d'H. Aquin, *Mélange littéraire II : Comprendre dangereusement*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 382. La fatigue culturelle apparaît pour la première fois dans A. L. Kroeber, *Anthropology. Race, Language, Culture, Psychology, Prehistory*, New York, Harcourt Brace and Company, 1949. Dans une section intitulée « Cultural Fatigue : Tabou in Hawaiï », Kroeber tente d'expliquer la transformation de la culture hawaïenne par « a kind of social staleness; the Hawaiians had become disillusioned, and tired of their religion. To this extent the incident is illustrative of what may be called cultural fatigue » (p. 404).

⁵⁶ A. Césaire, « Culture et colonisation », *Présence africaine*, no. 8-9-10, juin-novembre 1956, p. 190-205. Les références subséquentes seront indiquées par l'abréviation CC suivie du folio.

cadre de ses activités professionnelles, se sert à son tour de ce concept dans une polémique qu'il engage avec Pierre E. Trudeau.

En effet, Trudeau avait publié dans la revue *Cité libre* « La nouvelle trahison des clercs⁵⁷ » : un article où il ne fait pas que favoriser l'option fédéraliste, mais où il disqualifie carrément le nationalisme. Ainsi, il amorce son texte en affirmant que « [c]e n'est pas l'idée de nation qui est rétrograde, c'est l'idée que la nation doive nécessairement être souveraine. » (NTC 3) Dans la réplique qu'il intitule « La fatigue culturelle du Canada français », Aquin se trouve forcé de démontrer la pertinence du débat, puis de revaloriser le nationalisme. Il rétablit donc le bien-fondé du nationalisme en plaçant son texte dans une thématique de *volonté de conscience* ne pouvant être atteinte que par le débat. En revanche, quoiqu'il présente le nationalisme comme un moyen d'atteindre l'universel, Aquin s'affaire surtout à dévaloriser le fédéralisme. Dès lors, il utilise le concept de fatigue culturelle pour exposer les torts causés aux Canadiens français par la confédération, mais aussi pour disqualifier le raisonnement de Trudeau en démontrant que le fédéraliste n'est qu'un exemple typique de fatigue culturelle et que ses propositions ne sont que le produit prévisible de cet état. En outre, le concept de fatigue culturelle se trouve transformé non seulement par la psychologie et le style d'Aquin, mais aussi par le contexte d'énonciation : Aquin adapte le concept, d'une part, au Canada français des années 60 et, d'autre part, à la réplique qu'il donne à Trudeau. Pour mieux comprendre le concept et pour mieux apprécier les transformations qu'il lui fait subir, examinons le concept tel qu'Hubert Aquin le découvrit dans le texte d'Aimé Césaire, « Culture et colonisation ».

⁵⁷ P. E. Trudeau, « La nouvelle trahison des clercs », *Cité libre*, Vol. XIII, No. 46, avril 1962, p.3-16. Les références subséquentes seront indiquées par l'abréviation NTC suivie du folio.

La fatigue culturelle chez Césaire

Hubert Aquin prend sans doute connaissance du texte d'Aimé Césaire au cours de l'année 1961, période où il aborde le thème de la décolonisation dans ses productions cinématographiques et où il visite l'Afrique pour le compte de l'ONF. Il citera à plusieurs reprises le texte du poète martiniquais dans « La fatigue culturelle du Canada français » et ira même jusqu'à le reproduire en son entier dans le numéro de janvier-février 1963 de *Liberté*. C'est donc un texte d'une grande importance pour notre auteur. Césaire utilisait le concept de fatigue culturelle dans « Culture et colonisation » pour illustrer un état transitoire menant à la disparition d'une culture. Or, le concept de culture est vague et complexe, ce qui oblige le théoricien de la décolonisation à le définir dès le début de sa réflexion. Se référant aux travaux du sociologue français Marcel Mauss, Césaire affirme que

la culture c'est la civilisation en tant qu'elle est propre à un peuple, à une nation, partagée par nulle autre et qu'elle porte, indélébile, la marque de ce peuple et de cette nation. Si on veut la décrire de l'extérieur, on dira que c'est l'ensemble des valeurs matérielles et spirituelles [...] il faut entendre des éléments aussi divers que la technique ou les institutions politiques, une chose aussi fondamentale que la langue. (CC 191)

Par conséquent, la culture est ce qui distingue un peuple ou une nation dans toutes les sphères d'activité sociales, de l'art à la politique en passant par les comportements sociaux et la langue commune. Cela ne veut pas dire qu'une culture se développe en vase clos, isolée des apports culturels étrangers. Au contraire, « toute culture, affirme Césaire, est un mélange d'éléments effroyablement hétérogènes » (CC 201). Toutefois, une culture n'est pas une « juxtaposition de traits culturels », mais une « synthèse harmonieuse » (CC

201). Par voie de conséquence, la culture est une « hétérogénéité vécue intérieurement comme homogénéité » (CC 202).

Subséquentement, Césaire conçoit le phénomène culturel avec des traits psychologiques qui seront repris, nous le verrons, dans le texte d'Aquin. Aussi l'auteur martiniquais précise-t-il sa perception de la culture en la présentant dans une perspective dynamique et en la définissant par sa finalité : « c'est l'effort de toute collectivité humaine pour se doter de la richesse d'une personnalité. » (CC 191) La culture ainsi définie par une « personnalité » se distinguant des autres cultures montre que, pour l'un des fondateurs de la négritude, elle est à l'humanité ce que l'individu est à sa communauté. Ce parallélisme dégage la représentation anthropomorphique que se fait Césaire du phénomène culturel, lui attribuant de cette façon des comportements humains. En outre, pour justifier ce dynamisme de la culture ainsi que son moteur, Césaire a recours une seconde fois à l'autorité de Marcel Mauss en utilisant la citation suivante : « [t]ous les phénomènes sociaux sont à quelque degré *œuvre de volonté collective*, et qui dit volonté humaine, dit *choix* entre différentes options possibles... » (CC 192) Césaire en retient que « toute culture serait spécifique [...] parce que œuvre d'une volonté particulière, unique, choisissant entre des options différentes » (CC 192). Bref, la culture est pour Césaire une « personnalité » résultant d'une « volonté ».

Or, si une culture est œuvre de volonté, cette volonté peut défaillir. En effet, un peuple peut en venir à opposer « une fin de non recevoir totale et brutale de l'ancienne culture », ce qui est, selon Césaire, « une subversion culturelle préparatrice de l'asservissement » (CC 204). Puis, il nomme ce mécanisme qui sera réutilisé par Aquin pour expliquer l'état du Canada français : « les anthropologues ont souvent décrit ce que

l'un d'eux propose d'appeler **la fatigue culturelle**⁵⁸ » (CC 204). Le poète martiniquais appuie ensuite son explication en donnant l'exemple du peuple hawaïen dont le roi Kamehamela II, gagné aux idées européennes, avait ordonné l'abolition de l'ancienne religion, ce qui prépara le terrain à l'implantation du catholicisme. Ainsi, la fatigue culturelle n'est pas la simple adoption d'éléments culturels étrangers, ni la désuétude d'éléments traditionnels au profit d'éléments plus modernes, mais la complète désillusion d'un peuple à l'égard de sa propre culture, ce qui provoque sa disparition. Une fois le vouloir-vivre collectif vaincu, le peuple est fatigué de sa culture et l'abolit volontairement au profit d'une culture étrangère qui lui semble être le symbole de la modernité et de la réussite. En définitive, dès lors que la culture est épuisée, le peuple perd son caractère distinctif : il est assimilé.

« La fatigue culturelle du Canada français »

Le texte que produit Hubert Aquin sur la fatigue culturelle des Canadiens français n'est cependant pas une simple reprise de celui de Césaire adapté au contexte canadien, mais plutôt une réponse à « La nouvelle trahison des clercs » de Pierre Elliott Trudeau. Ce dernier, dès le début de son article, prétend démystifier les intentions séparatistes : selon lui, ce n'est pas l'établissement d'un État démocratique muni d'un gouvernement responsable qui est recherché, car c'est ce que nous avons déjà au sein de l'État canadien, mais la fondation d'un État-nation mono-ethnique. Partant de là, il dirige une attaque en règle contre le concept d'État-nation en s'inspirant des travaux du père Joseph-Thomas Delos, de Julien Benda, de Jacques Maritain et du Lord Acton. Le futur premier ministre canadien conclut que la nation « est un concept qui pourrit tout », car ce « concept de

⁵⁸ Nous soulignons.

nation, qui donne si peu de priorité à la science et à la culture, ne peut pas placer plus haut que lui-même dans l'échelle de valeurs la vérité, la liberté et la vie même » (NTC 6). Ainsi, l'aspect doctrinaire des États fondés sur les nations rebute le Cité-libriste. Pour lui, l'envoûtement fallacieux que représente le nationalisme entraîne les peuples sur la pente glissante du conflit entre ethnies, ce qui ne peut se résoudre que par la guerre comme cela se produit entre les États confessionnels. L'effroyable exemple que constitue la Seconde Guerre mondiale lui suffit pour démontrer que cette orientation sociale, conjuguée aux innovations technologiques, ne peut que mener l'humanité à sa perte. Enfin, seule une nation fondée par « une société politique ayant un territoire et des intérêts depuis longtemps communs » (NTC 5) paraît légitime au futur chef du gouvernement canadien, car elle n'est alors plus pour lui qu'un stade transitoire conduisant les peuples vers l'universalisme.

Comme nous l'avons dit précédemment, Aquin répond à l'article de Trudeau par l'essai qu'il intitule « La fatigue culturelle du Canada français ». L'essayiste commence sa réplique en présentant son article comme une volonté de « comprendre le problème canadien-français » (MLII 65) dans un dialogue entretenu entre interlocuteurs qui ne se réduiraient pas à des « produits conditionnés » (MLII 66) de manière à restituer à la réflexion séparatiste et au concept d'État-nation leurs lettres de noblesse. Selon Aquin, un dialogue de sourds s'était établi entre les penseurs du Canada français, ceux-ci se cantonnant dans une partisanerie politique qui « est un mode d'action, non un mode de penser » (MLII 65). Cette main tendue que présente Aquin est bien plus qu'une simple *captatio benevolentiae* qui attirerait la bienveillance du lecteur en conférant à l'auteur l'*ethos* de la sincérité intellectuelle, elle met en œuvre le premier argument qu'Aquin renvoie à Trudeau. Si ce dernier nie la pertinence du débat même parce qu'il considère la

simple intention de créer un nouvel État-nation comme une régression dans l'histoire de l'humanité, Aquin le réhabilite en alléguant la préséance de la connaissance et de la compréhension dans toute entreprise de paix mondiale. De là vient l'affirmation de cette position tant en exergue qu'en conclusion par l'entremise de la pensée de Theilhard de Chardin : « Il faut des nations pleinement conscientes, pour une terre totale » (MLII 110). De plus, il écrit dans les premières pages de son article que « [l]a lutte dialectique est génératrice de lucidité et de logique » (MLII 66). Aussi Aquin tente-t-il d'inscrire l'article de Trudeau dans une démarche dialectique parce que « [l']adversaire peut découvrir autant de vérité et peut comprendre autant de réel que celui qui est de “mon” côté ou de “ma” tendance » (MLII 66).

D'autre part, s'appuyant sur la *Critique de la raison dialectique* que Jean-Paul Sartre avait publiée deux ans plus tôt, Aquin conçoit les conflits entre groupes humains comme une dialectique menant l'histoire vers une vérité de l'Homme. Aussi, retenant de Sartre que « [l]a lutte est intelligibilité » (MLII 104), Aquin présente la lutte des nationalismes au Canada comme « la dialectique historique des deux Canada » (MLII 107). Ce n'est donc plus simplement un dialogue entre individus, mais « une tension dialectique entre la culture canadienne-française et l'autre » (MLII 107). En revanche, la « lutte dialectique entre les deux Canada ne se déroule pas à Ottawa, [mais] un peu partout et jusqu'au fond des consciences » (MLII 107). De ce fait, la confrontation entre les deux cultures prendrait place dans la conscience de chaque individu.

Le concept d'écart

Quoi qu'il en soit, l'engagement de la réflexion d'Aquin dans l'optique du combat dialectique est d'abord influencé par les thèmes de totalité, de vérité et d'authenticité qui

caractérisent sa pensée dès les années 40 et 50⁵⁹. C'est ainsi que le mois précédant la publication de « La nouvelle trahison des clercs », Aquin se réclamait déjà de cette sincérité et de cette authenticité dans un essai où, par ailleurs, le concept de fatigue était aussi présent⁶⁰. En effet, dans « L'existence politique », publié dans *Liberté* en mars 1962, Aquin affichait son « hostilité contre les Canadiens anglais » (MLI 141), alléguant que « cela nous permettra de nous comprendre, de nous accepter aussi en toute franchise » (MLI 142). Conséquemment, il en arrive au constat suivant :

C'est par rapport à un Canada anglais agressivement majoritaire que le Canada français se définit historiquement comme une minorité. Cette confrontation indésirable mais constante a conditionné le Canadien français à toute une série d'attitudes et de comportements (MLI 141).

L'hostilité du Canadien français à l'égard du Canadien anglais n'est donc pas provoquée par les mauvaises conditions que le second fait subir au premier, mais simplement parce que sa forte présence fait de lui un minoritaire. Ainsi, le fondement du nationalisme ne serait pas pragmatique mais émotif : « [u]n mauvais sentiment, une irritation profonde, une souillure émotive [qui] est à la base de tout séparatisme. » (MLI 142) En définitive, c'est pour Aquin un sentiment commun qui prend habituellement place dans « une relation entre deux individus, deux groupes, deux populations » (MLI 141) et qui ne peut mener qu'à la scission.

⁵⁹ Ces thèmes lui sont transmis par sa formation thomiste au Collège Sainte-Marie et au département de philosophie de l'Université de Montréal ainsi que par ses lectures de Gide. Les articles qu'il publie pendant ses études de philosophie dans le *Quartier latin* tels que « Sur la liberté » (MLI 20-22) ou « Discours sur l'essentiel » (MLI 31-34) tout comme la communication qu'il présente à « Carrefour 1950 » intitulée « Liberté de pensée et sincérité » (MLI 117-130) témoignent de cette influence.

⁶⁰ D'abord, il y a occurrence du mot comme lorsque l'auteur prédit l'effet qui sera causé par le maintien du Canada français au sein de la Confédération : « Nous serons le partenaire amoindri, faible, **fatigué** au surplus, et les variantes possibles de notre État [...] ne modifieront pas les positions actuelles de ce combat inégal. » (MLI 140) Or, le concept semble aussi présent comme dans cette occurrence manifestant un déficit du vouloir-vivre collectif de la population, ce qui l'incite à devenir son propre ennemi : « si nous acceptons ce système, nous nous **fatiguerons** quand même à défendre nos positions de conquis! » (MLI 140) Nous soulignons.

Comme nous venons de le voir, Aquin accorde certaines vertus à l'opposition et à l'affrontement dans « L'existence politique » où il explique que la confrontation entre les nations est un mal nécessaire afin d'améliorer la condition d'un groupe. Il précise sa pensée dans « La fatigue culturelle du Canada français » en se penchant sur le motif de cet affrontement nécessaire qu'ont étudié avant lui Teilhard de Chardin, Léopold Senghor et Cheik Anta Diop. Ce motif, c'est *l'écart* séparant les groupes. Cet écart est un phénomène protéiforme à l'origine du combat entre les peuples, les États, les cultures, mais aussi entre les classes sociales (prolétariat, esclavagisme, colonialisme). Inexorablement, l'écart force les groupes « à se définir comme des contraires » (MLII 73). En outre, bien plus que de simplement expliquer le séparatisme, l'écart est générateur de luttes toujours renouvelées, qu'elles soient parlementaires ou militaires, ce qu'Aquin réduit à un dialogue, « une communication entre deux groupes » (MLII 72) essentielle à leur mise à niveau : « L'“écart” engendre la lutte; il fonde ainsi [...] la dialectique en recréant indéfiniment les deux termes éloignés qui tendront logiquement à s'égaliser. » (MLII 73) Ainsi, la guerre n'est pas aux yeux d'Aquin le fléau que craignait Trudeau, mais l'outil permettant la réduction de l'écart entre les groupes. En dernière analyse, la pacification des groupes en situation d'inégalité ne peut se résoudre sans la lutte : « il n'y a pas de raccourci possible pour passer de l'infériorité, ressentie collectivement, à la collaboration d'égal à égal » (MLII 74), à moins qu'une culture ne renonce à son existence.

Le fondement de la culture : de l'ethnie à la langue

Dans *La révolution québécoise*, Jean-Christian Pleau en arrive à la conclusion que « l'édifice conceptuel d'Aquin – l'“écart”, l'“homogénéité”, la “globalité” – n'avait

d'autre but que de nous mener vers cette explication⁶¹ » de la fatigue culturelle. Or, comme nous l'avons vu, le concept d'écart permet de justifier le combat séparatiste alors que la fatigue culturelle, nous le verrons, sert à dévaloriser l'option fédéraliste. En revanche, ces deux concepts se fondent effectivement sur l'homogénéité et la globalité d'une culture.

En effet, sur quoi se fondent les groupes qui s'affrontent afin de réduire leur écart? Selon Aquin, Trudeau accusait les séparatistes de vouloir créer un État-nation dont l'ethnie serait le critère identitaire, ce qui mènerait au racisme et aux atrocités dont la Seconde Guerre mondiale est l'exemple le plus affreux. Ainsi, ce mouvement favorisant le particularisme et le morcellement s'opposerait au « bien (la paix mondiale, le désarmement universel) de la mondialisation » (MLII 76). Dans la section de son article « *Les nations sont des concepts* », Aquin répond à ce raisonnement en suivant deux démarches. D'une part, il affirme que « [l]es peuples n'ont pas d'essence » (MLII 80), étant plutôt le produit d'un vouloir-vivre collectif (la culture d'un peuple est le résultat d'un projet). D'autre part, il affirme que « le regroupement [se fait] selon l'appartenance à un groupe culturel » (MLII 82) (la culture est un phénomène incoercible, c'est-à-dire un fait que les individus acceptent ou rejettent). Cependant, ces démarches mèneraient-elles, comme le soulève Yves Couture⁶², à des conclusions contradictoires? La culture est-elle un *projet* ou un *fait*?

En fait, Aquin suit en tous points la logique présentée par Aimé Césaire dans « Culture et colonisation ». Pour ce dernier, « la culture [constituait] le noyau intime et

⁶¹ J.-C. Pleau, *La Révolution québécoise : Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal, Fides, 2002, p. 69.

⁶² « Penser tour à tour la nation comme fait à connaître, puis comme volonté d'être définie par un projet politique, pose évidemment autant de difficultés que cela en résout ». Voir Y. Couture, « Le chemin de l'immanence », *Horizons philosophiques*, vol. 3, no. 1, 1992, p. 70.

irradiant, l'aspect en tout cas le plus singulier de la civilisation » (CC 192). Or, comme nous l'avons vu précédemment, Césaire trouvait chez Marcel Mauss que la culture était l'œuvre « *arbitraire* » (CC 192) d'une volonté collective. De même, chez Aquin, « [l]es peuples sont ontologiquement indéterminés » (MLII 80) et ne se définissent, à l'instar de l'existentialisme sartrien, que par leur *projet*. De cette façon, ils affirment toute leur « liberté » (MLII 80) et leur imprévisibilité. Cette position permet à Aquin de contrecarrer les tentatives d'interprétation téléologique de l'histoire et du destin des États : les peuples n'ont pas à se définir selon un passé politique⁶³, une religion ou une ethnie, pas plus qu'ils n'ont à se définir selon la logique trudeauiste de paix mondiale. Par surcroît, Aquin s'éloigne de toute conception ethnique de la nation en affirmant que « [l]a nation n'est pas, comme le laisse entendre Trudeau, une réalité ethnique » (MLII 81) puisque, au demeurant, les « déplacements de population, l'immigration, les assimilations [...] ont produit une interpénétration des ethnies » (MLII 82).

Dans ce cas, pourquoi ce groupe se définit-il par un *projet*? Pour Aquin, « le regroupement [ne se fait plus] selon le principe de l'origine ethnique, [...] mais selon l'appartenance à un groupe culturel homogène dont la seule spécificité vérifiable se trouve au niveau linguistique. » (MLII 82) Ainsi, au concept de nation pourfendu par Trudeau, concept polémique parce que fondé sur des critères vagues et subjectifs, Aquin substitue celui de « groupe culturel homogène », phénomène consensuel parce que vérifiable objectivement. La culture est donc un *projet* se développant autour d'un *fait* : la langue.

⁶³ « Si le nationalisme de quelque groupe que ce soit, sénégalais ou canadien-français, est rétrograde, j'ose croire que c'est pour d'autres raisons que la pérennité de la Communauté française ou la supériorité inhérente à un grand ensemble comme la Confédération » (MLII 80).

Enfin, Aquin définit cette « culture homogène » à l'aide des travaux « [d']anthropologistes et de nombreux penseurs étrangers [(E.B. Tylor et Claude Lévi-Strauss)] » (MLII 86). L'auteur canadien-français présente la culture comme un ensemble complexe comprenant les savoirs, les croyances, les arts, la moralité, les lois et les coutumes, mais dont le seul critère incontestable est linguistique. Alors que la langue n'est qu'une caractéristique de la culture chez Césaire, quoiqu'elle fasse partie de ses fondements, elle devient chez Aquin LE critérium distinctif : « il n'y a plus de nation canadienne-française, mais un groupe culturel-linguistique homogène par la langue » (MLII 83). Cette innovation se justifie par le contexte canadien où, justement, la principale distinction entre les deux cultures se trouve sur le plan linguistique.

Les concepts d'homogénéité et de globalité ainsi que le vouloir-vivre collectif

Ensuite, Aquin transforme la signification du concept d'homogénéité, qu'il prend chez Césaire, le faisant passer d'une caractéristique de la culture à une caractéristique du groupe. En effet, l'homogénéité faisait référence chez Césaire à la « synthèse harmonieuse que constituait une culture » s'opposant à « une simple juxtaposition de traits culturels » (CC 201), signification conservée par Aquin lorsqu'il cite Césaire. Aussi expliquera-t-il qu'une culture qui emprunte des éléments étrangers, donc hétérogènes, les assimile dans le but de les rendre homogènes. Une fois homogénéisés, ils « finissent par fonder en réalité la culture globale autant que ses éléments originels » (MLII 87). Toutefois, ce sera la seule manifestation du concept d'homogénéité de la culture dans « La fatigue culturelle du Canada français », outre les références directes qu'Aquin fait au texte de Césaire. En fait, Aquin préfère l'adjectif « cohérente » à celui d'« homogène » pour référer au concept d'homogénéité césarien : « la nation canadienne-française a fait

place à une culture globale, cohérente, à base différentielle linguistique » (MLII 83). En revanche, il parle fréquemment de « groupe culturel homogène » (MLII 82) ou de « groupe culturel-linguistique homogène par la langue » (MLII 83). Dans ces cas, c'est l'homogénéité du groupe qui est visée et non celle de la culture.

Cependant, le concept de globalité conserve la signification qu'il avait dans « Culture et colonisation », quoiqu'il soit beaucoup plus présent dans le texte d'Aquin⁶⁴. La culture globale dont parle Aquin est la reconnaissance de l'interrelation entre la culture et le politique que réclamait Césaire : « il ne faut pas perdre de vue que l'organisation politique que s'est librement donnée un peuple fait partie [...] de la culture de ce peuple, culture que d'autre part elle conditionne » (CC 194). Selon Jean-Christian Pleau, « [l]a “globalité” devient véritablement le mot de code par lequel se trouve désignée en raccourci une conception tylorienne de la culture – la culture entendue comme l'ensemble des manifestations de la vie d'un groupe, et non plus comme le domaine restreint des lettres et des arts⁶⁵. » Ainsi, une culture est dite globale pour Aquin lorsqu'elle « décrit l'ensemble des modes de comportement et des symboles d'un groupe donné et réfère ainsi à une société organique souveraine » (MLII 86). Elle comprend donc, non seulement « l'aspect artistique et cognitif d'un groupe », ses « manifestations “divertissantes” » (MLII 86), mais aussi sa dimension politique. Or, le nationalisme est « [l']expression politique d'une culture : dans le cas du Canada français, il s'agit très nettement d'une aspiration à la politique. » (MLII 84) Bref, le nationalisme

⁶⁴ Bien que le concept de globalité tel que présenté par Aquin soit clairement présent dans le texte de Césaire, ce dernier n'utilise le mot qu'une seule fois : « qu'est-ce que la civilisation si ce n'est une harmonie et une globalité? » (CC 201).

⁶⁵ J.-C. Pleau, *op. cit.*, p. 59.

canadien-français est l'aspiration à la politique d'une culture en quête de globalité, et, du moins, il est la preuve de son existence.

Aquin fait remarquer par la suite que, « si la culture canadienne-française existe, elle aura toujours tendance à corriger les limites et les “spécialisations” dans lesquelles elle se trouve “encapsulée” pour se manifester globalement. Cette culture, éprise de globalité et d'homogénéité, exprime ainsi son vouloir-vivre communautaire. » (MLII 88-89) Ici, le vouloir-vivre collectif constitue un quatrième matériau dans l'édifice conceptuel d'Aquin après l'écart, l'homogénéité et la globalité qu'avait rapportés Jean-Christian Pleau. En effet, ce qui motive les communautés à réduire l'écart qui les sépare des autres, à homogénéiser des éléments culturels hétérogènes et à vivre au sein d'un groupe homogène, c'est « un vouloir-vivre culturel global » (MLII 86) qui enjoint à une communauté de rechercher la « manifestation totale » (MLII 85) de sa culture. Aussi ce concept de vouloir-vivre collectif résout-il la difficulté que percevait Yves Couture à concevoir la nation à la fois comme un « fait à connaître, puis comme volonté d'être définie par un projet politique⁶⁶ », car la culture motivant la nation est un fait par la langue et un projet par son vouloir-vivre. De surcroît, c'est par la politique qu'une culture affirme sa globalité. Ainsi le séparatisme démontre-t-il la présence d'une culture homogène dont le vouloir-vivre motive sa quête de globalité (son combat politique) et d'homogénéité (son combat linguistique). Du reste, le phénomène culturel conserve chez Aquin les attributs anthropomorphiques qu'elle possédait chez Césaire, son vouloir-vivre étant un comportement copié sur la volonté individuelle.

Par ailleurs, c'est chez les Amérindiens qu'Aquin trouve l'exemple des effets d'une carence de vouloir-vivre, eux dont la « culture a cessé d'être globale et de se

⁶⁶ Y. Couture, « Le chemin de l'immanence », *Horizons philosophiques*, vol. 3, no. 1, 1992, p. 70.

manifester comme un vouloir-vivre collectif » (MLII 90). Parce que leur culture est déglobalisée, c'est-à-dire que sa composante politique est quasi nulle, les groupes majoritaires ne les craignent pas et encouragent leur folklore. En effet, tout groupe majoritaire redoute l'expression de la culture du minoritaire dans sa globalité et, de toutes les manifestations d'une culture, ce sera sa composante politique qui le gênera le plus. C'est ainsi que la manifestation politique de la culture canadienne-française, le séparatisme, dérange particulièrement le majoritaire : elle comporte une « force de frappe » (MLII 84) qui lui vient de son « germe révolutionnaire » (MLII 85) pouvant remettre en question l'ordre établi. Il s'ensuit que, pour conjurer l'expression d'un vouloir-vivre culturel global, les Canadiens anglais ont « dépolitisé [le mot culture] pour lui refuser sa signification englobante » (MLII 86).

La fatigue culturelle chez Aquin

Pour Aquin, la fatigue culturelle est un état transitoire qui mène à la déglobalisation d'une culture et qui est causé par le relâchement du vouloir-vivre collectif d'un peuple. Elle permet à notre auteur de contrecarrer le raisonnement qu'avait utilisé Trudeau afin de prédire les conséquences désastreuses que causerait un mouvement séparatiste au Québec. En effet, Trudeau expliquait dans « La nouvelle trahison des clercs » que

la tragédie sans rémission serait de ne pas voir que la nation canadienne-française est trop anémiée culturellement, trop dépourvue économiquement, trop attardée intellectuellement, trop sclérosée spirituellement, pour pouvoir survivre à une ou deux décennies de stagnation pendant lesquelles elle aura versé toutes ses forces vives dans le cloaque de la vanité et de la « dignité » nationale. (NTC 12)

Selon Trudeau, cette faiblesse qui se répercute dans les domaines culturel, économique, intellectuel et spirituel est la seule cause de l'asservissement du Canada français. C'est pourquoi vouloir vaincre cet état par les chimères d'un nationalisme chauvin n'aurait pour unique résultat que d'épuiser l'énergie résiduelle d'une société déjà fragilisée. Cependant, là où Trudeau voyait la « faiblesse » d'une « nation » rendant absurdes et périlleuses ses velléités d'indépendance, Aquin verra la « fatigue » d'une « culture » rendant l'indépendance urgente et nécessaire.

Pour le futur premier ministre canadien, il vaut mieux user de stratégie en raison de l'état de faiblesse dans lequel il perçoit le Canada français. Ainsi, dans sa logique, seuls les éléments inutiles d'une organisation sont laissés de côté : « si l'État canadien a fait si peu de place à la nationalité canadienne-française, affirme le Cité-libriste, c'est surtout parce que nous ne nous sommes pas rendus indispensables à la poursuite de sa destinée. » (NTC 10) Il en résulte que, à l'inverse de la proposition séparatiste, les Canadiens français devraient se rendre plus utiles au sein de la confédération s'ils désirent se sortir de leur infériorité.

C'est ce raisonnement utilitariste de Trudeau qui mène Aquin à affirmer que la logique du fédéraliste n'est qu'un symptôme de la fatigue culturelle dénoncée par l'anticolonialiste. En effet, l'auteur de « La nouvelle trahison des clercs » croit que le Canada français n'aurait droit à l'existence que si, grâce aux exploits de quelques-uns de ses membres, il est reconnu par le majoritaire. Affirmant ainsi sans ambages l'infériorité de sa culture, le politicien canadien-français est manifestement fatigué culturellement. En outre, la position de Trudeau implique deux conséquences. La première est qu'il ne croit qu'à une réussite « exceptionnelle » de quelques individus, ce qui sous-entend la médiocrité collective, voire la médiocrité de sa culture. La seconde est que Trudeau est un

« excentré » puisque cette réussite exceptionnelle doit se faire chez l'Autre, c'est-à-dire dans sa culture, selon ses « règles du jeu » et surtout, à Ottawa. Bref, « [d]evenir indispensable à la destinée de l'Autre, résume Aquin, voilà le thème de l'exorbitation culturelle exprimé avec une rare précision. » (MLII 95) À tout prendre, ce que l'intellectuel Cité-libriste affiche dans son article, par le dénigrement de sa culture et par sa perception de l'étranger comme lieu de réussite, n'est rien d'autre que l'expression de sa fatigue culturelle.

Ainsi, l'un des symptômes de la fatigue culturelle est la volonté de « gagner individuellement des luttes collectives » (MLII 95). La fatigue culturelle, quoiqu'elle soit un mal collectif, est ressentie par l'individu comme un problème personnel : affectant l'identité nationale, elle perturbe conséquemment l'identité de l'individu. Ensuite, parce que la fatigue culturelle affecte psychologiquement l'individu, ce que nous détaillerons plus loin, celui-ci confond le mal personnel qu'il ressent avec le mal collectif.

Néanmoins, si la fatigue culturelle est « un dragon intérieur », pourquoi le Canadien français croit-il devoir en « triompher individuellement » (MLII 94)? Aquin explique ce comportement à l'aide d'une théorie empruntée à Jean-Paul Sartre : « la réussite personnelle et localisée tend d'autant plus à se poser pour soi comme moment essentiel que la réussite commune semble plus compromise ou plus éloignée » (MLII 94). Il en va de même pour Trudeau qui, jugeant la nation canadienne-française sévèrement « anémiée » (NTC 12) et, par conséquent, très éloignée d'une quelconque réussite, ne voit de solution que dans l'arrivée d'un politicien au Cabinet fédéral dont la présence serait « considérée comme indispensable à l'histoire du Canada » (NTC 10). Aussi, cette attente d'une « réussite exceptionnelle » représente davantage une vaste entreprise de compensation nationale où l'on cherche à « fabriquer des héros plutôt qu'un État » (MLII

95). Au surplus, elle enclenche un cercle vicieux : le triomphe du héros, de par son caractère exceptionnel, le distingue de sa culture et vient prouver ainsi la médiocrité collective. Ces héros ne doivent-ils pas « “percer” » (MLII 95), c'est-à-dire se distinguer de leur communauté? Bref, c'est parce que sa culture est fatiguée qu'un peuple accorde une si grande importance à ce qu'un héros vienne conjurer « [le] handicap initial » (MLII 95) de la nationalité, celle-ci étant alors perçue comme un problème ontologique auquel chaque individu se trouve confronté.

L'excentricité, les corollaires de la fatigue culturelle et le cycle volonté-fatigue

Ce premier symptôme de la fatigue culturelle conduit à l'excentricité. Ceci se produit lorsque le centre de gravité d'une culture, son lieu de référence et de triomphe, est déplacé à l'extérieur de ses frontières. En effet, le peuple taxant sa culture « [d']inimportance sublime » (MLII 92), ses héros seront ceux qui s'imposeront à l'étranger : « La clé traditionnelle du succès du Canada français se trouve au dehors, dans une culture hétérogène. » (MLII 98) Or, si les lieux de réussite se trouvent à l'extérieur, le peuple doit « renoncer à [son propre] élan culturel » (MLII 94) tout en excellant dans un rôle dont les règles sont propres à une culture étrangère. Dès lors, sa réussite se trouve proportionnelle à sa capacité à s'insérer harmonieusement au sein du système étranger. Le triomphe n'est alors plus le succès d'une culture, mais celui de l'assimilation. En outre, exceller dans un rôle et occuper une fonction dans un système étranger implique de ne jamais être auteur de son histoire. Acteur d'une histoire écrite par d'autres, le déraciné se laisse emporter par le courant, embarque dans l'Histoire « comme on prend un train »

(MLII 96) et obéit docilement aux ordres de ses patrons⁶⁷. Bref, un peuple dont la culture est excentrée ne vit plus pour soi, mais pour l'Autre.

Ainsi, l'excentricité culturelle du Canada français est double, « nos députés à Ottawa et nos écrivains en France » (MLII 98), et la réussite des expatriés tient davantage à leur adaptation à la culture de l'Autre qu'aux exploits qu'ils pourraient accomplir dans leur propre culture. Quoi qu'il en soit, l'expatrié arraché à son milieu est irrémédiablement coupé de ses sources vitales : « le déracinement, générateur inépuisable de fatigue culturelle, ou l'exil, le dépaysement, le reniement ne libèrent jamais tout à fait l'individu de son identité première et lui interdisent, en même temps, la pleine identité à son milieu second » (MLII 99).

Aquin dénonçait cette débilité depuis « L'existence politique ». Dans cet essai, il expliquait que « le minoritaire est un écorché vif » (MLI 145) parce qu'il n'est pas maître de son destin et parce que ses réussites ne peuvent se situer que dans un « rapport de minorité revendicatrice à majorité plus ou moins conciliante » (MLI 147). Ainsi, l'écart ne produit pas seulement de la haine : le minoritaire finit par admirer la puissance du majoritaire puisqu'il en adopte la culture afin d'en obtenir les faveurs. Devenu assisté et revendicateur, le minoritaire comprend rapidement qu'il provoque l'impatience du majoritaire, ce dernier l'ayant « sur les bras quand ce n'est pas sur le dos! » (MLI 142) Aquin reprend cette idée dans « La fatigue culturelle du Canada français » en rappelant que le minoritaire occupe le « mauvais rôle; il est un empêchement, un boulet de canon, une force d'inertie qui brise continuellement les grands élans de la majorité dynamique par ses revendications et sa susceptibilité, et il le sait » (MLII 91). Aussi, c'est souvent le

⁶⁷ Aquin indique « l'État fédéral ou l'Église catholique » (MLII 97) comme « grands patrons inébranlables et justes » de la culture canadienne-française.

majoritaire qui le lui fait comprendre en l'accusant « de le contre-dominer par la fonction de freinage et d'entrave qu'il finit par exercer de fait » (MLII 91). Enfin, « la mauvaise conscience et la culpabilité sincère [du groupe le plus nombreux et le plus fort] finit par gêner celui qui l'accomplit et le pousse à multiplier les équivoques, ce qui revient à dire que, par mauvaise conscience réelle, il fait tout en son pouvoir pour camoufler la relation de domination » (MLII 91). À cet égard, le majoritaire devient un maître de l'illusion.

Suivent les corollaires psychologiques de la fatigue culturelle que nous avons mentionnés précédemment : « l'autopunition, le masochisme, l'autodévaluation, la "dépression", le manque d'enthousiasme et de vigueur » (MLII 92). Cet état psychologique engendre à son tour le déni de soi et la fuite, qu'elle soit vers l'exil ou vers le dépaysement intérieur comme la littérature. Cette fuite berne le fuyard croyant ainsi en finir de sa fatigue, car un inévitable retour à la réalité neutralise toujours les maigres énergies compensatoires qui avaient ravivé sa volonté. Ainsi, comme le résume Daniel Jacques, une culture fatiguée souffre d'une « certaine difficulté à se mettre au monde, à prendre place dans l'Histoire, du fait de l'indétermination, de la division de la volonté qui résulte de cette "exorbitation"⁶⁸ ». Elle devient ambivalente et ambiguë, oscillant entre la vigueur et le découragement, entre la conviction et le doute, entre l'euphorie et la neurasthénie. D'ailleurs, Aquin présente cette ambivalence comme l'expression ultime de la fatigue culturelle dans « La fatigue culturelle du Canada français » : « La culture canadienne-française offre tous les symptômes d'une fatigue extrême : elle aspire à la fois à la force et au repos, à l'intensité existentielle et au suicide, à l'indépendance et à l'indépendance. » (MLII 103) Par conséquent, il décrit les Canadiens français comme des

⁶⁸ D. Jacques, « L'homme exorbité : Réflexion sur la notion de fatigue culturelle chez Hubert Aquin », *Horizons philosophiques*, vol. III, no 1, 1992, p. 4.

êtres profondément ambivalents : « ils veulent simultanément céder à la fatigue culturelle et en triompher, ils prêchent dans un même sermon le renoncement et l'ambition » (MLII 103).

Or, l'ambivalence d'un peuple dominé était un phénomène déjà présent dans « Culture et colonisation » d'Aimé Césaire. Selon l'auteur anticolonialiste, l'ambivalence des peuples colonisés, dont le cas le plus célèbre était celui des Tahitiens analysé par Victor Segalen dans *les Immémoriaux*, avait été amplement étudiée : « Ce phénomène, ce manque de courage à vivre, cette vacillation du vouloir-vivre est un phénomène qui a été souvent signalé dans les populations coloniales. » (CC 203) Au surplus, il expliquait que « le fameux complexe d'infériorité que l'on se plaît à signaler chez les colonisés » est un effet recherché par les colonisateurs ayant pour résultat de « faire vaciller les concepts sur lesquels les colonisés pourraient bâtir ou rebâtir le monde » (CC 203). Césaire citait ensuite Nietzsche pour en dépeindre les conséquences : « le tremblement de concepts enlève à l'homme la base de toute sa sécurité, de tout son calme, sa foi en tout ce qui est durable et éternel » (CC 203). C'est alors avec angoisse que le minoritaire prend ses décisions et mène ses entreprises, ce qui l'affaiblit rapidement.

Aussi Aquin qualifiait-il le Canada français de « culture fatiguée et lasse » (MLII 103). Il rendait alors compte dans « La fatigue culturelle du Canada français » d'une culture canadienne-française qui vacille à l'instar des cultures colonisées étudiées par Segalen et Césaire : « La culture canadienne-française, longtemps agonisante, renaît souvent, puis agonise de nouveau et vit ainsi une existence faite de sursauts et d'affaissements. » (MLII 103) Le vouloir-vivre au Canada français suit donc un cycle volonté-fatigue qui, par voie de conséquence, influence le comportement des Canadiens français. La fatigue n'est pas la mort et un « imprévisible vouloir-vivre surgit

épisodiquement, avec une puissance inégale, en chacun de nous » (MLII 92), ce que l'essayiste illustre ensuite par une métaphore météorologique : le Canada français « traverse depuis longtemps un hiver interminable ; chaque fois que le soleil perce le toit de nuages qui lui tient lieu de ciel, ce malade affaibli et désabusé se met à espérer de nouveau le printemps » (MLII 103). Bref, la volonté des Canadiens français est cyclique comme le sont leurs saisons.

La “fatigue culturelle” et la profession d'écrivain

Aquin accorde une place prépondérante à la littérature dans sa pensée nationaliste et il expose un point de vue qui permet d'apporter une couche de sens supplémentaire à la lecture de *Prochain épisode*. Pour Aquin, la littérature est une arme à double tranchant, car elle peut être utilisée pour fournir des « compensations mythiques » (MLII 88) palliant ainsi la suppression d'une autre dimension de la culture : la politique. Selon l'auteur, les Canadiens anglais s'en seraient d'ailleurs vite aperçu, ce qui les aurait menés à investir « dans les manifestations “divertissantes” de la culture canadienne-française [...] avec efficacité et empressement » (MLII 85), si bien qu'au Canada français la signification même de culture se retrouve limitée « au domaine des arts et des sciences humaines » (MLII 85). Réussir en littérature revient alors à promouvoir une conception de la culture dont la politique est soustraite, déglobalisant ainsi la culture. Subsidiairement, la littérature devient une forme d'exil intérieur, un déracinement qui détourne l'attention des problèmes culturels. Bref, les artistes fortement subventionnés par le Canada anglais abandonnent « leur enracinement peu rentable dans l'humus de leur peuple » (MLII 85), devenant par ce procédé les « porte-parole déracinés d'une culture » déglobalisée.

Aquin, en tant qu'auteur et communicateur culturel, était fortement interpellé par cette conclusion, ce qui l'amena à écrire « Profession : écrivain » en 1964. D'abord, Hubert Aquin poursuit sa réflexion sur la fatigue culturelle dans « Profession : écrivain ». Le concept de fatigue apparaît à nouveau dans cet essai où l'auteur se décrit comme la variante d'un « Hongrois malade qui [...] aurait entrepris un article pour exorciser sa fatigue céphalomane » (PF 48). Toutefois, il n'est pas clair que ce syntagme de « fatigue céphalomane », dont le néologisme est plutôt obscur, réfère à la fatigue culturelle. Bien sûr, la structure syntaxique rappelle le syntagme de « fatigue culturelle », mais « céphalomane » n'est certes pas un synonyme de « culturelle ». Aquin fait donc référence à une fatigue spécifique, mais laquelle? D'abord, le préfixe « céphalo- », qui indique la tête, renvoie à la pensée par métonymie. Ensuite, le suffixe « -mane » indique une passion pouvant être une habitude morbide concernant le premier élément, ce dernier appartenant habituellement au vocabulaire psychologique ou psychiatrique. Par voie de conséquence, une fatigue « céphalomaniaque » serait une fatigue causée par un excès de ratiocinations. Or, cette fatigue de la pensée apparaît comme un symptôme qui avait été décrit dans « La fatigue culturelle du Canada français », c'est-à-dire la fatigue d'un Sisyphe pris dans une éternelle réflexion visant à résoudre le problème de son existence comme le héros grec qui roulait désespérément sa pierre. Justement, ce Hongrois de 1913 auquel s'identifie l'essayiste se trouverait dans une situation tout indiquée pour souffrir de fatigue culturelle puisqu'il vit dans une culture globale qui lui est étrangère : membre d'une culture minoritaire (hongroise) dans un grand ensemble (austro-hongrois) dont la capitale (Vienne) se trouve sur le territoire de la culture majoritaire (autrichienne) distincte par sa langue (l'allemand), il écrit sur du papier autrichien et boit de la bière allemande dans un café portant le nom d'un artiste autrichien

(Mozart). Par suite, il est un minoritaire hongrois dans une société majoritairement germanophone, tout comme notre essayiste est un minoritaire francophone dans une société majoritairement anglophone. Pour ces raisons, l'essayiste se perçoit comme une « variante » de ce Hongrois dont la culture est « déglobalisée » ou « déréalisée ». Ainsi, deux ans après l'écriture de sa réponse à Trudeau, la fatigue culturelle se trouve toujours au cœur de la réflexion identitaire d'Aquin.

Aussi la fatigue culturelle est-elle évoquée dans « Profession : écrivain » lorsque l'auteur mentionne « l'existence cyclothymique de notre groupe » (PF 57). De même, le Canada français y est un « pays désagrégé qui ressemble à un bordel en flammes » (PF 46), « un pays en gestation ontologique » (PF 57), une « province confusionnelle » (PF 47) dont le Canadien français doute de l'issue « maintenant que l'incertitude gangrène toute existence autour de lui » (PF 57), car « nous sommes désorganisés » (PF 47). En outre, la fatigue culturelle dans « Profession : écrivain » est encore causée par un groupe dominant envers lequel l'auteur éprouve un certain ressentiment, voire une haine motivant sa vengeance : « j'ai l'intention de faire payer cher à sa majesté ma langue à moitié morte, mon incarcération syntaxique et l'asphyxie qui me menace » (PF 46). Cette haine est principalement motivée par l'écart qui sépare le minoritaire du majoritaire et elle se révèle par l'hyperbole « Paul Comtois étant lieutenant-gouverneur de Galilée et moi ce que je suis » (PF 47). De plus, l'homme de la fatigue culturelle confond la lutte collective avec la lutte individuelle comme Aquin l'expliquait dans son article de 1962. Aussi son identité et celle de la nation fusionnent-elles : « la domination dont je suis le lieu depuis deux siècles » (PF 50). Du reste, le Canadien français réagit toujours à la fatigue culturelle par l'exil : « Le Canadien français qui n'en peut plus de lui-même cherche à voir plus grand et à se perdre dans un non-groupe » (PF 52). Conséquemment,

il s'excentre en cherchant la réussite dans une autre culture, voire une non-culture telle que la culture canadienne qui ne peut pas être une véritable culture puisque le groupe n'est pas « homogène », en particulier en ce qui concerne la langue. De même, le minoritaire s'exile dans la littérature : « N'a-t-on pas constaté que dans les pays colonisés se manifestait invariablement une surproduction littéraire? » (PF 51) Or, c'est précisément ce problème qui préoccupe Aquin dans ce texte : « en rejetant la domination, je refuse la littérature » (PF 51).

L'incohérence de l'écrivain révolutionnaire

Les idées présentées dans « La fatigue culturelle du Canada français » sont reprises dans « Profession : écrivain » où elles sont insérées dans une situation romancée. Le texte ne se présente pas comme un exposé politique ou encore comme une réplique, mais comme une réflexion concernant une action somme toute assez simple : l'auteur déclare son occupation professionnelle aux autorités afin qu'elles lui délivrent un passeport. Néanmoins, revendiquer le statut d'écrivain auprès d'une « investiture consulaire » (PF 45) est problématique pour un artiste conscient de la fatigue de sa culture : elle lui rappelle qu'il n'est qu'une fonction d'un système où il est dominé par la magistrature qui certifie sa fonction d'écrivain. Au surplus, le gouvernement fédéral contrôle d'autant plus l'institution littéraire canadienne-française que c'est le Prix du Gouverneur général qui vient ratifier l'excellence d'une œuvre littéraire. C'est pourquoi Aquin « affirme solennellement qu'une belle œuvre intellectuelle et qu'un roman bon pour le Gouverneur général, postulent invariablement que la littérature est une fonction de notre organisme national » (PF 47). Il s'ensuit que celui qui cherche à se rebeller contre le système doit aussi se rebeller contre ses fonctions, dont la littérature. Or, comme notre

auteur l'affirmait déjà dans « La fatigue culturelle du Canada français », la rébellion même du minoritaire est prévue par le système :

le dominé se manifeste comme un revendicateur, mais il ne mesure pas le degré de complémentarité du revendicateur et de son maître, non plus que la bienveillance avec laquelle ce dernier accepte de donner la réplique, en cédant assez pour que le revendicateur puisse se dire à l'occasion qu'il a gagné la partie... Et tout rentre dans la cohérence invisible. (PF 51)

C'est ainsi qu'après la globalité, l'homogénéité, l'écart et le vouloir-vivre collectif s'ajoute un nouveau matériau à l'édifice conceptuel d'Aquin : la cohérence. Ce concept régit les différents éléments d'un système dominant-dominé de sorte que sa stabilité et son harmonie soient maintenues. C'est lui qui pousse le Canadien français « à se perdre dans un non-groupe, dont il ne discerne pas la position dominatrice, qui lui fournit généreusement une non-identité cohérente » (PF 52). Ainsi, le système canadien, qui constitue un « non-groupe » puisqu'il n'a pas de culture commune se distinguant par la langue, fournit avec cohérence une « non-identité » à ses citoyens.

L'essayiste pris dans ce système cohérent devient alors fataliste : « Oui, le dominé vit un roman écrit d'avance » (PF 51). Il ne refuse plus la littérature seulement parce qu'elle déglobalise la culture, comme il l'affirmait dans « La fatigue culturelle du Canada français », mais parce qu'elle est devenue une entreprise de compensation si bien que « le talent du dominé résulte d'une envie de faire la révolution n'importe comment en art, faute de pouvoir la faire en histoire » (PF 50). Le système cohérent dominant-dominé favorise donc les éléments d'une culture qui ne la mettent pas en danger. Il en est ainsi de la littérature : « 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... » (PF 48) S'engager naïvement dans cette voie lui semble alors être une entreprise morbide. « Écrire me tue » (PF 46) écrit Aquin pour qui entreprendre

la profession d'écrivain, bien que cela apparaisse comme un enrichissement, est en fait une entreprise néfaste : « [écrire est une] carrière qui s'ouvre devant moi à la manière d'une mine qui se referme sur celui qui l'approfondit » (PF 46). Bref, écrire devient une participation au système cohérent qui infériorise le peuple auquel appartient l'auteur, d'où son refus de l'écriture.

Cependant, écrire un refus d'écrire ressemble à une boutade ou, du moins, produit un assemblage de « pensées facilement réfutables » (PF 46). Quoique ses pensées puissent être évaluées comme des « facteurs névrotiles » suggérant la folie de l'essayiste, ce dernier affirme faire « un choix conscient » (PF 47). En effet, Aquin cherche à se rebeller contre la cohérence du système, mais sa cohérence, celle de l'auteur, l'oblige à devenir incohérent dans le système : « Refuser cette cohérence revient à choisir pleinement et irréversiblement l'incohérence » (PF 51). L'incohérence devient le seul moyen pour sortir d'un système où sa révolte est écrite d'avance. Elle permet de ne plus être « agi mais agent » (PF 47). L'auteur entre ainsi en action et son écriture peut être réellement révolutionnaire.

Or, ce refus de la cohérence provoque un revirement majeur dans la pensée d'Aquin. Alors qu'en 1962 l'essayiste cherchait à dialoguer avec ses opposants afin d'atteindre la pleine conscience et la vérité, en 1964 il constate l'échec de la parole et penche plutôt du côté de l'action terroriste en fondant sa propre cellule felquiste. Par ailleurs, le célèbre essai qu'il publie cette même année, « Profession : écrivain », est moins un argumentaire conçu pour alimenter un débat qu'un texte narratif représentant une vision du monde. Par conséquent, il n'y affiche plus qu'un désir de monologuer de manière à se sortir d'un système cohérent lui apparaissant perfide, quitte à devoir adopter l'incohérence : « Faire la révolution, c'est sortir du dialogue dominé-dominateur; à

proprement parler, c'est divaguer. Le terroriste parle tout seul. » (PF 52) C'est une nouvelle avenue qu'il emprunte aussi sur le plan de la création romanesque. Alors que, depuis « La fatigue culturelle du Canada français », il avait entrepris *Trou de mémoire* où la recherche de la vérité procède par la confrontation de différents points de vue mis en place par une multiplication de narrateurs, provoquant ainsi une dialectique virtuelle⁶⁹, l'auteur s'apprête maintenant à composer *Prochain épisode*, journal des réflexions et imaginations d'un interné ou, en d'autres termes, le monologue d'un révolutionnaire qui divague. Tout compte fait, l'Autre n'a plus sa place dans les entreprises d'Aquin : « L'incohérence dont je parle ici est une des modalités de la révolution, autant que le monologue en constitue le signe immanquable. » (PF 52) Ainsi, si la dialectique permettait d'accéder à la conscience et à la vérité, c'est l'incohérence et le monologue qui permettent la révolution. Toutefois, si « le révolutionnaire choisit d'être taxé de folie » (PF 52) pour se sortir de sa domination, son monologue le « nourri[t] d'autant d'hésitations qu'il comporte de distance avec la raison dominante. » (PF 52) À tout prendre, parce que le révolutionnaire refuse la cohérence, c'est-à-dire qu'il rejette les normes et les règles établies par un système cherchant à se perpétuer, il doit être original : il ne peut suivre l'usage établi. Dès lors, le révolutionnaire doit s'interroger à tout moment, d'où son hésitation.

⁶⁹ Bien que publié en 1968, divers plans, un manuscrit et des commentaires dans son *Journal* montrent qu'Aquin avait entrepris la rédaction de *Trou de mémoire* au cours de l'année 1962, soit immédiatement à la suite de la publication de « La fatigue culturelle du Canada français ». Voir « Annexes » dans H. Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1968], 346 p.

L'enracinement de l'écrivain

Subséquemment, outre la promotion de l'incohérence révolutionnaire, Aquin invite les écrivains à s'enraciner. Dans « La fatigue culturelle du Canada français », l'auteur dénonce le déracinement « générateur inépuisable de fatigue culturelle » (MLII 99) causé par la recherche exacerbée d'une « apothéose » (MLII 99) littéraire. Pour Aquin, un déracinement se produit lorsque l'artiste s'exile de sa culture en cherchant la consécration à l'extérieur, ce qu'il tente soit par des élans vers l'universel, soit en se distinguant par son « folklore ». Pour illustrer son propos, Aquin évoque deux pôles de la littérature canadienne-française ayant fait fausse route : les *exotiques* qui ont « misé sur leur “dépaysement”, l'ont systématisé, pour atteindre à l'universel » (MLII 101) et les *régionalistes* qui, « en renchérissant un texte de quelques “fleurs du terroir” » ou en « émail[ant] une phrase, dont l'articulation est apprise, de quelques blasphèmes [...] finissent par se voir avec les yeux, avides d'exotisme, des étrangers qui passent deux semaines au Québec » (MLII 101). Dans le cas des exotiques, ceux-ci n'expriment rien de leur culture en n'accordant d'intérêt qu'à ce qui est Autre. À l'inverse, les régionalistes ne font souvent que répéter l'expression de l'Autre en l'agrémentant de détails régionaux. Or, ces expressions culturelles ne communiquent pas l'identité canadienne-française parce qu'elles sont déracinées.

Dans les premières pages de « Profession : écrivain », Aquin évoque la douleur de vivre sa fatigue culturelle qu'il qualifie de « syphilis nationale » (PF 48). Ainsi, la fatigue est un mal caché, mais douloureux, qui frappe l'intégrité de l'individu. Comme nous l'avons vu précédemment, la fatigue culturelle provoque le déni de soi, l'autopunition et le masochisme, ce qu'Aquin compare à « un univers où la politesse consiste à se mettre entre parenthèses quand ce n'est pas dans un bocal » (PF 48). Cette gradation évoque

aussi l'attitude des écrivains à l'égard de leur identité. Certains, tels les exotiques, nient tout simplement leur culture et se mettent ainsi « entre parenthèses » alors que d'autres, tels les régionalistes, folklorisent leur culture en la réduisant à l'exposition de « fleurs du terroir » comme un biologiste qui les conserverait « dans un bocal ». Par la suite, Aquin reprend cette image pour illustrer le déracinement de l'écrivain : « le déracinement de l'écrivain [...] revient à l'éviscérer d'avance quand il ne se trempe pas lui-même dans un bocal de formol tel un spécimen de tourte triste, espèce d'oiseaux en voie de disparition – comme nous! » (PF 57). Ainsi, le déracinement conduit l'écrivain à la fuite ou à l'exil dans un « univers-capsule », à entreprendre une « aventure “intérieure” » dans « une cage dont on ne sort pas » (PF 54). Se déraciner est donc à la fois un enfermement et un vide qui, lui, est intérieur. L'activité d'un écrivain déraciné est « un exorcisme [...], une distraction désolidarisante » (PF 53), c'est-à-dire un moyen pour fuir la fatigue culturelle dont le dommage collatéral est l'abandon de la culture. L'écrivain déraciné manifeste son vouloir-vivre collectif en affichant une culture déglobalisée qui n'est plus que la dépouille d'une culture « agonisante et fatiguée » (MLII 107) comme le serait une espèce disparue. Il se vide et s'enferme tout à la fois.

L'obsession qu'ont les écrivains pour l'originalité est, quant à elle, un leurre du même acabit. Tout comme en histoire, l'originalité littéraire n'existe pas : « l'originalité d'un écrit est directement proportionnelle à l'ignorance de ses lecteurs » (PF 47). Ainsi, la littérature n'aurait toujours été qu'imitations plus ou moins ignorées. Les écrivains ne seraient, aux dires d'Aquin, que des formalistes utilisant les formes comme « suppôt de leur existence » (PF 51). Or, l'écrivain déraciné entreprend « une œuvre aussi incertaine et aussi **formellement** malsaine que l'œuvre impure qui s'accomplit en lui et dans son

pays⁷⁰. » (PF 57) En d'autres termes, ne pas assumer la fatigue culturelle a pour conséquence de produire une œuvre aussi nuisible que l'est la fatigue culturelle. En outre, l'enracinement est un mode de connaissance qui permet de prendre en main son existence : « L'axe du pays natal coïncide implacablement avec celui de la conscience de soi. » (PF 56) C'est pourquoi Aquin considère que s'assumer et assumer son pays sont les devoirs de l'écrivain : « Le problème pour l'écrivain, c'est de vivre dans son pays, de mourir et de ressusciter avec lui. » (PF 58) Comme il l'affirmait dans « La fatigue culturelle du Canada français », la conscience est pour l'auteur la voie de la rédemption. Aquin résout alors le problème relatif à sa déclaration de passeport de manière surprenante, mais conséquente : il n'en aura plus besoin parce qu'il choisit de ne plus quitter son pays.

Le rôle de la littérature

Le refus d'Aquin dans « Profession : écrivain » est moins celui d'être un écrivain que celui de faire partie d'une « élite » constituée d'hommes de lettres en pays colonisé, les « inventeurs de variantes dans [leur] pays hésitant » (PF 54) et « ceux qui pénèlopt sur leur smith-corona de se croire supérieurs à ceux qui auraient un penchant accusé pour le four » (PF 55). Une élite est par définition déracinée, exilée loin de son peuple, ne générant plus, selon l'expression d'Aimé Césaire, qu'une « perversion culturelle ou de sous-produits culturels » (CC 203). En effet, les dangers de « l'exorbitation » avaient déjà été rapportés dans « Culture et colonisation » où l'écrivain martiniquais affirmait que la culture en pays colonisé était marginalisée, n'étant plus que « le lot d'un petit groupe d'hommes, "l'élite", placés dans des conditions artificielles et privés du contact vivifiant

⁷⁰ Nous soulignons.

des masses et de la culture populaire, n'[ayant] aucune chance de s'épanouir en culture véritable. » (CC 203) Quoiqu'elle puisse être sublime, une telle littérature n'en est pas moins désincarnée. La solution à la fatigue culturelle pour Aimé Césaire n'est pas de s'isoler dans la tradition ni de s'abandonner à la culture étrangère, mais de s'adapter tout en conservant l'authenticité de sa culture. Autrement dit, les solutions devront être « valables et originales, *valables parce qu'originales*. » (CC 205) En fin d'analyse, Aimé Césaire affirme clairement la position que doivent adopter les écrivains : « Notre rôle [...] est d'annoncer la venue et de préparer la venue de celui qui détient la réponse : le peuple, nos peuples, libérés de leurs entraves, nos peuples et leur génie créateur enfin débarrassé de ce qui le contrarie ou le stérilise. (CC 205) Ainsi, celui qui fait la culture, c'est le peuple et non l'écrivain. Le peuple agit « non pas verbalement mais dans les faits, et par l'action » (CC 205). L'appel d'Aimé Césaire aux écrivains vise à « libère[r] le démiurge » (CC 205) – et non à tenter de le devenir.

L'écrivain ne doit que préparer le terrain : il donne des « mots-clés » (PÉ 5), mais ne se libère pas. C'est précisément ce rôle que revendique *Prochain épisode*, mais aussi ce qu'accomplirait *Finnegans Wake* de Joyce. En effet, dans « La fatigue culturelle du Canada français », Aquin expliquait que les artistes comme « Faulkner, Balzac, Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Goethe ont écrit des œuvres universelles parce qu'enracinées » (MLII 101), l'enracinement étant entendu comme « une manducation constante, secrète et finalement enrichissante du sol » (MLII 99). Cela ne signifie pas qu'ils écrivaient sur leur sol natal, mais qu'ils rendaient l'essence de leur nation dans leurs écrits. C'est ainsi que Joyce, à qui Aquin accorde un intérêt majeur dans ses cours et ses articles, lui apparaît comme un exemple frappant d'enracinement bien qu'il ait vécu et écrit en exil. Selon Aquin, « son œuvre entière est une résurrection géniale de cette Irlande qu'il n'a jamais

revue » (MLII 99). En effet, Joyce a situé les pérégrinations des personnages de son *Ulysse* dans un Dublin natal réinventé alors que dans *Finnegans Wake*, se plaçant bien au-delà d'une « résurrection » ou d'un « “repayement” lyrique », il « a enfanté son pays natal⁷¹ » (MLII 99). Ainsi, non seulement il redonne vie à sa culture moribonde, mais il la régénère en la peignant d'une authenticité renouvelée, celle d'une fatigue culturelle. Dans ce dernier roman publié de son vivant, Joyce dévoile « une Irlande tragique, dérisoire, hésitante, aimée et détestée » en produisant un livre constitué « [d']un flot irrésistible et magique de mots “dépayés” » rendus par l'intermédiaire « [d']une inflation folle de significations, de contresens, d'origines, de dérivés » (MLII 100). L'utilisation du gaélique n'y était pas chauvinisme, mais « la preuve même de la folklorisation et de l'infériorisation de sa culture ». Ainsi, *Finnegans Wake* est « l'acte ultime et révolutionnaire » (MLII 99) par lequel Joyce « a finalement exprimé, mais au seuil de l'incommunicable, une expérience douloureuse et passionnelle d'enracinement » (ML 100).

Ces exemples de littératures nationales reconnues comme des œuvres universelles constituent l'essentiel de la réponse qu'Aquin apporte à Trudeau, c'est-à-dire que pour entreprendre une dialectique d'amour avec l'étranger, il faudrait d'abord être soi-même : « Plus on s'identifie à soi-même, plus on devient communicable, car c'est au fond de soi-même qu'on débouche sur l'expression. » (MLII 101) C'est par la pleine conscience de soi que l'on peut entreprendre le dialogue avec l'Autre. C'est pourquoi « [le] problème n'est pas d'écrire des histoires qui se passent au Canada, mais d'assumer pleinement et

⁷¹ Cette thématique reviendra chez Jacques Ferron : « C'est le Fils [...] qui a engendré le Père » disait le chanoine Armour Lupien dans *Le Saint-Élias*, Montréal, Éditions Typo, 1993 [1972], p. 54.

douloureusement toute la difficulté de son identité. » (MLII 101) C'est ce qu'entreprendra Aquin en composant *Prochain épisode*, roman marqué par la fatigue culturelle et, notamment, par son cycle volonté-fatigue que nous étudierons au chapitre suivant.

Ma longue chevelure manuscrite
se mêle aux plantes aquatiques et
aux adverbes invariables, tandis
que je glisse, variable, entre les
deux rives échancrées du fleuve
cisalpin.

Hubert Aquin, PÉ 18

Chapitre III La fatigue culturelle de *Prochain épisode* et son cycle volonté-fatigue

Hubert Aquin expliquait dans « La fatigue culturelle du Canada français » que, à l'instar de James Joyce qui avait réussi un « repayement » lyrique avec son *Ulysse*, il fallait rentrer d'exil et s'enraciner au « sol originel » (MLII 99) afin d'échapper à la fatigue culturelle. Pour ce faire, l'essayiste disait devoir « assumer pleinement et douloureusement toute la difficulté de son identité. » (MLII 101) Il n'est donc pas étonnant que le premier roman qu'Hubert Aquin publie s'inscrive dans ce mouvement et qu'il y exprime la fatigue culturelle qu'il avait identifiée comme l'une des caractéristiques fondamentales de l'identité canadienne-française. Par ailleurs, Aquin inscrit la fatigue culturelle en termes clairs dans son roman. Lorsque le narrateur-espion attend H. de Heutz dans le château d'Échandens et qu'il « agonise sans style, comme [ses] frères anciens de Saint-Eustache » (PÉ 132), il prie pour que « l'événement [l']emplisse à nouveau et se substitue à [sa] fatigue... » (PÉ 132). Cherchant à nommer ce « mal

indéfini qui [le] fait chanceler » (PÉ 133), il affirme alors être « sur le point de céder à la fatigue historique... » (PÉ 133). Cette fatigue, que subissaient ses ancêtres et qui plonge maintenant le narrateur-espion dans le doute et la mélancolie, est aussi celle qui, comme le montrent les points de suspension, empêche l'écrivain de la nommer. Bref, la fatigue historique de *Prochain épisode* est cette « identité atavique » (FC 102) de « La fatigue culturelle du Canada français ». Voilà pourquoi nous étudierons la présence de la fatigue culturelle dans *Prochain épisode* de manière à en faire ressortir les répercussions symboliques et thématiques.

Prochain épisode est le roman d'un roman, c'est-à-dire qu'il contient les réflexions d'un révolutionnaire s'affairant à l'écriture d'un roman d'espionnage pour éviter de sombrer dans la folie. Cette écriture de l'écriture provoque une duplicité narrative : un narrateur (le narrateur-auteur) écrivant parce qu'il ne peut agir et imaginant un second narrateur (le narrateur-espion) qui, lui, est agissant. Cependant, le second narrateur n'étant que le reflet du premier, leurs douleurs et leurs souvenirs se confondent au point qu'ils deviennent difficiles à distinguer. Ainsi, à l'inverse d'une littérature vue comme exutoire, l'imaginaire du narrateur-auteur n'est pas utilisé pour compenser son impuissance, mais pour la refléter. Aussi le narrateur-espion souffre-t-il du même complexe que son auteur : la fatigue culturelle dont un des symptômes est, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le cycle volonté-fatigue.

En effet, le narrateur-auteur du roman d'espionnage affiche une énergie surhumaine dans la conduite de son projet d'écriture : « Je farcis la page de hachis mental, j'en mets à faire craquer la syntaxe, je mitraille le papier nu, c'est tout juste si je n'écris pas des deux mains à la fois pour moins penser. » (PÉ 11) En revanche, une mystérieuse fatigue le rattrape : « Et soudain, je retombe sur mes pieds, sain et sauf, plus

vide que jamais, fatigué comme un malade après sa crise. » (PÉ 11) Cette fatigue n'est pas banale. C'est d'abord une fatigue qui vainc les convictions les plus certaines. Ainsi, comme nous l'avons déjà fait remarquer, elle peut mettre en péril l'objet même du roman, c'est-à-dire son écriture : « Vient un temps où la fatigue effrite les projets pourtant irréductibles et où le roman qu'on a commencé d'écrire sans système se dilue dans l'équanitate. » (PÉ 21) Du reste, c'est aussi une fatigue qui définit une forme d'existence :

Cracher le feu, tromper la mort, ressusciter cent fois, courir le mille en moins de quatre minutes, introduire le lance-flammes en dialectique, et la conduite-suicide en politique, voilà comment j'ai établi mon style. J'ai frappé ma monnaie dans le vacarme à l'image du surhomme avachi. (PÉ 20)

Il est à constater que ce n'est pas un manque d'aptitude, mais une carence de vouloir-vivre qui a raison de ce narrateur nietzschéen. Habité par une puissance invraisemblable lui permettant de « cracher le feu » ou d'appliquer en dialectique une technique comparable au « lance-flamme », lui seul semble pouvoir, par sa « conduite-suicide », se donner une mort qu'il « trompe » toutefois en « ressuscitant cent fois ». Au surplus, cette résurrection récurrente du narrateur-auteur évoque avec force le cycle alternant la volonté et la fatigue.

La fatigue du narrateur-auteur se transmet subséquemment à son personnage de roman d'espionnage. En effet, lorsque le narrateur-espion s'apprête à s'enfermer dans le château de son ennemi, une mystérieuse fatigue vient réprimer sa volonté :

Une émotion indéfinissable — à moins que ce ne soit la peur — me retenait là, à deux pas du danger, dans un état de somnolence : celle-ci, bien sûr, était un effet de la chaleur et de ma fatigue, plus encore que le symptôme de mon trac. Je restais là, inapte à brusquer l'événement, privé de la certitude aveuglante qui pousse à l'action. Je coulais dans une asthénie oblitérante comme dans un lit moelleux, sans opposer la moindre résistance à cette béatitude générale. [...] j'étais incapable d'accommoder mon esprit sur un autre objet que la paralysie qui me gagnait. (PÉ 113)

Ici, c'est la fatigue du narrateur-espion qui freine l'action pourtant tant désirée. Cette « paralysie » n'est que psychologique puisqu'elle est « asthénique » : elle est causée par l'hésitation et l'absence d'une « certitude aveuglante » que seule l'incohérence pourrait lui apporter. Par ailleurs, « l'émotion indéfinissable » dont parle le narrateur est le corollaire psychologique de la fatigue culturelle qu'Hubert Aquin avait décrite dans ses essais précédents, celle qui pousse le narrateur-espion à une inaction qui finit par « l'oblitérer ».

Les symboles de la fatigue culturelle

Prochain épisode est un récit fortement symbolique. Gilles Beudet décrivait ce roman comme un « récit-symbole⁷² » dans la présentation qu'il composa pour son édition pédagogique de 1969. En effet, différents symboles comme les montagnes, le soleil et l'eau (le liquide, le fleuve, le lac) sont omniprésents dans le roman. Entre autres, nous verrons qu'ils expriment l'ambivalence et le cycle volonté-fatigue de la fatigue culturelle. Au demeurant, nous verrons qu'étudier ces symboles permet de mieux comprendre le roman et, par ricochet, d'y comprendre l'influence de la fatigue culturelle. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*⁷³ de Gilbert Durand.

« Tu es donc dans les Alpes? N'est-ce pas que c'est beau? Il n'y a que cela au monde. » (PÉ 3) C'est sur ces mots de Musset que s'ouvre, en exergue, le roman d'Hubert Aquin. Les Alpes y jouent un rôle symbolique qu'elles partagent avec le soleil

⁷² G. Beudet, « Présentation », *Prochain épisode*, Montréal, ERPI, 1969, p. 14.

⁷³ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992, [1960], 536 p.

et le lac Léman. Selon Gilles Beaudet, « les Alpes sont le symbole du triomphe, du projet grandiose à accomplir⁷⁴ ». Cette interprétation cadre bien avec les résultats de l'étude anthropologique de l'imaginaire menée par Durand : « les symboles ascensionnels [comme les montagnes] nous apparaissent tous marqués par le souci de la reconquête d'une puissance perdue, d'un tonus dégradé par la chute⁷⁵. » En outre, les montagnes répondent au « désir d'évasion au lieu hyper, ou supra, céleste, et ce n'est pas par hasard que Desoille a mis à la base de sa thérapeutique des états dépressifs, la méditation imaginaire des symboles ascensionnels⁷⁶ ».

Certes, les Alpes émerveillent K et le narrateur-espion. Conformément aux propriétés conférées aux Alpes par Desoille, K aimerait acheter une villa près du lac pour regarder sans bouger « les montagnes » (PÉ 36) quand elle serait déprimée. Au surplus, ce « vide majestueux » (PÉ 65) semble agir comme la morphine d'un malade en phase terminale : « Que ce paysage m'emprisonne encore dans sa belle invraisemblance, et je mourrai sans amertume! » (PÉ 33) Cependant, ce pouvoir sédatif soumet les protagonistes à une emprise qui les captive : « ce paysage qui nous avait ensorcelés, K et moi » (PÉ 63). En revanche, lorsque tout est perdu, le narrateur-espion s'exclame : « Les Alpes déchirées, dont j'aperçois la crénelure sombre de l'autre côté du lac, ne m'ensorcellent plus. » (PÉ 149) Les Alpes seraient-elles une force maléfique?

Dès le début du roman, le narrateur-auteur se « méfie des Alpes » (PÉ 9). D'ailleurs, elles sont le plus souvent accompagnées de qualificatifs inquiétants : « le spectre des Alpes » (PÉ 26), « les Alpes ténébreuses qui flottaient sur le lac » (PÉ 34), « l'aiguille du Géant » (PÉ 60), le « mont Maudit » (PÉ 99) et « face au Roc d'Enfer »

⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁵ G. Durand, *op. cit.*, p. 162.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 141.

(PÉ 100). De plus, les montagnes agissent comme des ennemis dissimulés dans l'ombre, prêts à attaquer : « Je me tiens debout, près de la terrasse, tournant le dos aux Alpes de Savoie qui se déplacent dans l'ombre » (PÉ 146), « cette même cordillère violentée me cernait encore alors que je flânais dans la Grand-Rue de Coppet, insouciant et heureux » (PÉ 107) et « les contreforts des Alpes [...] cernaient nos baisers. » (PÉ 166) De surcroît, « l'image renversée des Alpes » (PÉ 5) dans laquelle le narrateur-auteur glisse dès le début du roman évoque une mâchoire dévorante. Aussi les qualificatifs dentaires sont-ils récurrents pour décrire les montagnes : « la dentelure orgueilleuse du grand Combin » (PÉ 68), « l'heure où le soleil incline vers la Dent du Chat » (PÉ 105) et « face au temple éventré des Dents du Midi » (PÉ 102). Il en résulte que la description des Alpes évoque une manducation laissant presque entendre les cris de sa victime :

la trouée sauvage qui [...] a sculpté impétueusement les versants, les crêtes et les murs de granit qui n'en finissent plus de se déchiqueter en hauteur et de s'entremêler dans une étreinte calcaire depuis le Haut de Cry jusqu'à la Dent de Morcles. (PÉ 103)

À tout prendre, les Alpes sont le premier symbole ambigu de *Prochain épisode*. En effet, quoique leur beauté et leur majesté enchantent les personnages, elles présentent un aspect ténébreux et néfaste. Si elles soulagent le narrateur-espion des douleurs liées à la dépression, c'est qu'elles l'ensorcellent et le soumettent à une emprise captivante. En somme, les Alpes sont captieuses, comme l'est la littérature ou le système cohérent de la confédération qui, bien qu'il apporte une sécurité réconfortante, enferme le Canadien français dans une « non-identité cohérente » (PF 52).

Le soleil aussi est remarquable par son ambivalence et marque ainsi le cycle volonté-fatigue : il est à la fois un symbole ascendant, de l'aube au zénith, et descendant, du zénith au crépuscule; à la fois une source de vie offrant au monde son énergie et un

meurtrier brûlant ceux qui s’y surexposent; à la fois la lumière permettant la connaissance et l’éblouissement provoquant la confusion. Or, ces différentes valeurs symboliques du soleil sont utilisées dans *Prochain épisode*. D’abord, le soleil accompagne les moments de bonheur du narrateur-espion. Ainsi, lorsqu’il est uni à K, « la vallée tout entière du Rhône s’empli[t] de soleil » (PÉ 27). De même, il est l’énergie de leur passion⁷⁷ et, lorsqu’il disparaît, le narrateur-espion prie pour qu’on le lui rende⁷⁸ ou, du moins, rêve de son retour dans un avenir lointain⁷⁹. Puis le soleil représente la force du narrateur-espion et son élan révolutionnaire. Ainsi, lorsque ce dernier s’apprête à avoir le dessus sur H. de Heutz, « le soleil du matin commen[ce] sa course de feu » (PÉ 60). À l’inverse, l’astre semble avoir disparu lorsque la révolution est mise en échec : « Où es-tu, révolution? Est-ce toi qui coules enflammée au milieu du lac Léman, soleil bafoué qui n’éclaire pas les profondeurs où j’avance incognito? » (PÉ 69) Du reste, une fois son ennemi prisonnier dans le coffre de sa voiture, il réfléchit au cours des événements : « Tout a commencé dans le grand salon [alors que] le lac Léman s’illuminait sous les premiers rayons du soleil qui, à ce moment, se trouve à son apogée » (PÉ 99). L’apogée du soleil coïncide donc avec le triomphe comme sa déclinaison amorce la déchéance :

La musique hantée de *Desafinado* chasse le soleil. Je le vois se coucher en flammes au milieu du lac Léman et incendier de sa lumière posthume les strates argileuses des Préalpes. Ville sept fois ensevelie, la mémoire écrite n’est plus effleurée par la flamme génératrice de la révolution. L’inspiration délinquante se noie dans la seiche qui fait frémir le lac devant Coppet. (PÉ 85)

Dans cette envolée lyrique, le soleil, représentant l’énergie révolutionnaire, s’engouffre dans les eaux ignifuges de la réflexion et de l’écriture : la mémoire s’oppose à l’action, le

⁷⁷ « le soleil [est le] principe de notre amour et de notre ivresse [...] en nous, l’astre brûlait de son éclat hypogique. » (PÉ 33)

⁷⁸ « qu’on me rende la chambre soleil de notre amour » (PÉ 30), implore le narrateur-espion.

⁷⁹ « cette maison de soleil et de douceur que nous habiterons un jour » (PÉ 75)

souvenir à la révolution. Ainsi, la chute du soleil, devenant « le soleil décadent » (PÉ 136), marque la dépression, la défaite et une certaine fatigue culturelle : « Dehors, la saison pleine décroît. En un seul après-midi, c'est tout l'été qui m'échappe et se tourne majestueusement vers l'occident. La tristesse du temps en allé se mêle à mon indécision et m'alanguit. » (PÉ 136) En effet, le déclin du soleil accompagne la fatigue du narrateur-espion⁸⁰ et sa disparition symbolise l'échec décisif⁸¹.

Le soleil peut aussi être destructeur : « la pleine rase, atterrée, brûlée vive par le soleil de la lucidité et de l'ennui » (PÉ 14). Aussi le narrateur-espion meurt-il « d'inaction et d'impuissance » alors qu'il perçoit les reflets du « lac incendié » et que « les grandes fenêtres [...] illuminent le salon somptueux » (PÉ 59). Ensuite, le soleil nuit parfois au narrateur-espion comme lors de son premier face-à-face avec H. de Heutz commençant dans la confusion et l'éblouissement devant la « silhouette parahélique » (PÉ 54) de l'ennemi qui se tient « à contre-jour » (PÉ 54). De même, le soleil revient le confondre au moment de son échec⁸² ou l'empêche de reprendre l'initiative de l'action⁸³. En somme, si le soleil suit le narrateur-espion au cours de sa mission, qui dure 24 heures, son ascension et sa descente peuvent autant correspondre aux mouvements du héros que s'y opposer. Par voie de conséquence, le soleil contribue à imposer un rythme cyclique qui s'oppose à la linéarité.

Suivent les symboles aqueux dont le polymorphisme ajoute à la richesse des significations. Pour Gilles Beudet, le lac Léman était un « symbole complexe »

⁸⁰ « pendant que le soleil incline vers mon échéance et que la lumière diminue dans la vallée, je m'épuise » (PÉ 139)

⁸¹ « J'habite désormais la nuit glacière [...]. [U]ne nuit absolue m'abrite et s'installe entre nous définitivement. » (PÉ 149)

⁸² « Les cheveux blonds étaient sans doute un effet secondaire de l'éclat du soleil et de mon éblouissement » (PÉ 101).

⁸³ « je rêvais de réaliser le même exploit en plein jour et par ce beau soleil. Pure folie! » (PÉ 113)

représentant « à la fois les “eaux mortes de la fiction” [(PÉ 13)], les eaux du souvenir et les eaux dépressives et déprimantes de l’échec⁸⁴ ». En effet, le lac Léman comme le fleuve puis, de manière plus générale, le liquide ou le fluide, s’inscrivent dans un réseau symbolique ambigu, double, enchevêtré et, somme toute, mystifiant. D’abord, l’eau symbolise l’évanescence du temps parce qu’elle est tout aussi fluide et fuyante. Ainsi, « le temps qui coule » (PÉ 13) et qui s’échappe entraîne avec lui des moments de bonheur⁸⁵. Ensuite, le symbole aqueux étant source de vie selon la tradition, le héros cherche « à [se] nourrir de l’eau dure de [ses] souvenirs » (PÉ 92). Au surplus, le liquide est le thème du sentiment et de la nostalgie :

nous avons entremêlé nos vies dans un fleuve d’inspiration qui coule encore en moi cet après-midi, entre les plages éclatées du lac Léman. C’est autour de ce lac invisible que je situe mon intrigue et dans l’eau même du Rhône agrandi que je plonge inlassablement à la recherche de mon cadavre. (PÉ 8)

Ce dernier exemple illustre le caractère masquant de la nappe d’eau. Lieu du secret et du caché, la masse d’eau renferme une vérité recherchée par le héros : « je descends au fond des choses » où « je découvre le dessous des surfaces » (PÉ 5), affirme au début le narrateur-auteur qui, un peu plus loin, « aperçoi[t], au fond du lac, la vérité inévitable » (PÉ 29). De la même manière, le héros se remémore qu’au moment où les cheveux de K « s’emmêlaient dans l’eau-forte de Venise par Clarence Gagnon » et que cette dernière ville était « noyée dans [ses] yeux bruns », ses « grands yeux sombres [le menaient à ses] mains humides qui cherchent [sa] vérité » (PÉ 27). Enfin, c’est au fond de l’eau que semble se trouver l’objet de toutes ses quêtes, car soit il « plonge inlassablement à la recherche de [son] cadavre » (PÉ 8), soit il plonge à la recherche de K : « Eurydice, je

⁸⁴ G. Beaudet, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁵ « De quoi le temps fui était-il plein [...] plus rien ne faisait obstacle à mon euphorie : je dérivais dans la plénitude » (PÉ 34)

descends. » (PÉ 16). Bref, l'élément aqueux renferme la réponse à bien des énigmes vers lesquelles, en conséquence, le narrateur-auteur s'élançe au péril de sa vie.

Cette plongée constitue paradoxalement un symbole ascensionnel, tel que le décrit Durand, au même titre que les Alpes et le soleil, car la descente est le reflet de l'ascension : ces deux mouvements représentent également la quête de l'absolu, quoique l'ascension embrasse l'univers alors que la plongée est tournée vers soi. Toutefois, le narrateur-auteur s'y perd : « Dérouté, je descends en moi-même mais je suis incapable de m'orienter, Orient. » (PÉ 8) Au demeurant, le narrateur plonge dans le lac Léman comme il plonge dans l'écriture et comme le lecteur plonge dans sa lecture.

Le roman est aussi « la nappe fondamentale de [sa] double vie » (PÉ 43), une étendue liquide qui est le miroir de la réalité ou, pour être plus précis, son succédané. Ainsi, les profondeurs se substituent aux hauteurs, l'échec à la victoire, la réalité à la fiction :

Ce qui me terrifie, c'est de ne plus être suspendu dans le vide majestueux, mais d'être ici, glissant dans les densités variables de ma défaite. [...] [B]ien au-delà de la surface du lac Léman au fond duquel, depuis des jours, je descends, asphyxié dans un vaisseau d'obsidienne, emporté sans bruit dans un courant imaginaire [...]. Sensible uniquement au mouvement des eaux qui me poussent le long des rivages éblouis et me font glisser sous le socle des Alpes, je me laisse aller. Mon passé s'éventre sous la pression hypocrite du verbe. J'agonise drogué dans un lac à double fond, tandis que, par des hublots translucides, je n'aperçois qu'une masse protozoaire et gélatineuse qui m'épuise et me ressemble. (PÉ 65)

Comme il l'avait fait dans « Profession : écrivain », Aquin dénonce la littérature qui prend ici la forme d'une masse liquide écrasante et funeste : « Mon passé s'éventre sous la pression hypocrite du verbe. J'agonise drogué dans un lac à double fond ». En outre, la fatigue du narrateur-auteur le pousse à se laisser « glisser » et « emporter » par le « courant imaginaire » : il se laisse aller à la littérature. Or, le « verbe » est « hypocrite » :

c'est un leurre, c'est un acte compensatoire. La littérature soustrait celui qui s'y engage de la réalité. L'homme de lettres s'y « asphyxie » et « agonise drogué ». Le « vide » de la réalité, bien qu'il fût effrayant, était néanmoins « majestueux ». L'imaginaire est l'envers mortuaire de la réalité qui l'efface, le fait « glisser sous le socle des Alpes », participe à sa disparition et l'écrase sous le poids de la défaite.

Puis, cette plongée dans la conscience qui devait lui révéler le secret devient ratiocination, une « dérive dans le fluide hypnotique du temps mort » (PÉ 113) où il perd sa « direction dans ce courant précipité de possibles et d'impondérables » (PÉ 102). Ainsi, le doute le prend : « je ne bouge plus, je plane immobile, gorgé de souvenirs et d'incertitudes, dans une eau venimeuse. » (PÉ 114) Fidèle à l'*incipit* du roman, le narrateur est « encaissé dans ses phrases » et « glisse, fantôme, dans les eaux névrosées du fleuve » (PÉ 5), il est « emprisonné dans un sous-marin clinique [et s'engloutit] sans heurt dans l'incertitude mortuaire. » (PÉ 8) En outre, cette ambivalence typique de l'homme soumis à la fatigue culturelle lui semble aussi prévisible que son existence écrite : « Nil incertain qui cherche sa bouche, ce courant d'impulsion m'écrit sur le sable le long des pages qui me séparent encore du delta funèbre. » (PÉ 115) Nous avons vu précédemment que le fleuve réfère, chez Aquin, à l'histoire nationale. Or, le Nil est le fleuve idéal non seulement parce qu'il est le plus long, mais parce qu'une des nations les plus célèbres s'est formée autour de ses rives. Ici, la métaphore rappelle avec force l'influence de l'histoire nationale dans l'écrit de l'auteur qui, au final, lui fournit sa propre identité. Ainsi, à travers cet écrit, c'est toute la fatigue culturelle d'une nation qui s'exprime. De plus, cela dépasse son existence limitée pour rejoindre le cumul des existences nationales : « [q]uelque chose me dit qu'un modèle antérieur plonge mon improvisation dans une forme atavique et qu'une alluvion ancienne étreint le fleuve

instantané qui m'échappe. » (PÉ 85) Il en résulte que la conscience historique que constitue le fleuve est névrosée comme la société de l'essayiste souffre de fatigue culturelle. Du reste, la plongée du narrateur le place aux premières loges de cette fatigue : « Je suis attablé au fond du lac Léman, plongé dans sa mouvance fluide qui me tient lieu de subconscient, mêlant ma dépression à la dépression alanguie du Rhône cimbrique, mon emprisonnement à l'élargissement de ses rives. J'assiste à ma solution. » (PÉ 9) Ici, « cimbrique » est un qualificatif tragique puisque qu'il fait référence aux Cimbres, un peuple de l'histoire antique connu pour son suicide collectif. En effet, après avoir été vaincues par le consul romain Caius Marius, les femmes assassinèrent leurs enfants, puis se donnèrent la mort. Le Rhône est donc un fleuve pouvant symboliser une collectivité « alanguie » et « cimbrique », pour ne pas dire fatiguée et suicidaire, dont fait partie le héros qui « assiste à sa solution » ou, plus précisément, à sa dissolution. Le terroriste passif, dépressif parmi les dépressifs, désire malgré tout libérer son peuple :

Je rêve de mettre un point final à ma noyade qui date déjà de plusieurs générations. Au fond de mon fleuve pollué, je me nourris encore de corps étrangers, j'avale indifféremment les molécules de nos dépressions séculaires, et cela m'écoeure. Je m'emplis de père en fils d'anticorps; je me saoule, fidèle à notre amère devise, d'une boisson nitrique qui fait de moi un drogué. (PÉ 31)

Réitérant ainsi le caractère atavique de la fatigue culturelle (« dépression séculaire » datant de « plusieurs générations »), le narrateur dénonce maintenant son intégration ou assimilation par la métaphore de la pollution de son fleuve et de l'ingestion des « corps étrangers », situation qui « l'écoeure ». Du reste, la devise du Québec – « Je me souviens » –, qualifiée d'« amère devise », se trouve ici à la jonction des deux significations des symboles aqueux de *Prochain épisode* : la mémoire et la fatigue culturelle ou son effet collatéral, la dépression. Or, la dépression comporte dans *Prochain*

épisode des caractéristiques fluides, son arrivée étant une crue envahissante, voire suffocante : « K et moi, inondés de la même tristesse inondante » (PÉ 28). Évidemment, ce trop plein de tristesse occupe la place d'un air vital, celui de la révolution : « Depuis quelques instants, le spleen m'inonde [...]. L'ennui brumaire me vide cruellement de mon élan révolutionnaire. » (PÉ 64) En dernière analyse, l'alternance volonté-fatigue est symbolisée par une force hydraulique dont le héros subit le mouvement⁸⁶ qui l'entraîne⁸⁷.

Tout compte fait, ce symbole aqueux qui renferme le secret de notre existence c'est la littérature, et, conformément à ce qu'Hubert Aquin affirmait dans « La fatigue culturelle du Canada français », elle peut emporter celui qui s'y adonne loin de l'action. Elle peut noyer le vouloir-vivre collectif et le principe révolutionnaire, participant ainsi à la fatigue culturelle qui plonge les personnages dans la langueur et la neurasthénie.

Les personnages de la fatigue culturelle

La fatigue culturelle s'exprime donc par les symboles de *Prochain épisode*. Elle s'exprime aussi par la diégèse même du roman ainsi que par ses personnages. Cependant, pour saisir cette expression, nous devons déterminer quelles significations revêtent les personnages du roman. C'est pourquoi nous étudierons ses différents protagonistes à l'aide du concept de fatigue culturelle.

K est le véritable objectif de la quête du narrateur-espion puisque, s'il cherche tant à assassiner H. de Heutz, c'est pour la retrouver à l'Hôtel d'Angleterre. Or, cette quête est étroitement liée à l'acte révolutionnaire voulant la reconquête du pays. Aussi cette

⁸⁶ « Le vague à l'âme s'infiltré en moi par toutes les valves de la lecture et de l'ennui. » (PÉ 92)

⁸⁷ « La tristesse me salit : je la pompe, je l'avale par tous les pores, j'en suis plein comme un noyé. » (PÉ 67)

héroïne, ou la relation du héros avec elle, est-elle décrite plus d'une fois avec des attributs géologiques :

Sur ton lit de sables calcaires et sur tes muqueuses alpestres, je descends à toute allure, je m'étends comme une nappe phréatique, j'occupe tout; je pénètre, terroriste absolu, dans tous les pores de ton lac parlé : je l'inonde d'un seul jet, je déborde déjà au-dessus de la ligne des lèvres et je fuis, oh! comme je fuis soudain, rapide comme la fondre marine, je fuis à toutes vagues, secoué par l'onde impulsive! (PÉ 68)

Au demeurant, la perte de K est associée à la perte du pays : « Je n'ai plus de pays, on m'a oublié. » (PÉ 149) Par ailleurs, la relation du héros avec K, ou le pays, est un amour littéraire : « Je t'écris infiniment et j'invente sans cesse le cantique que j'ai lu dans tes yeux; par mes mots, je pose mes lèvres sur la chair brûlante de mon pays » (PÉ 66). Cependant, si le narrateur lit dans les yeux de K tout en lui écrivant et en s'offrant à ses yeux, c'est qu'elle est muse et public, mère et amante : « Mon amour, tu m'es sol natal que je prends à pleines mains, sol obscur fuyant » (PÉ 137). Néanmoins, si K symbolise le pays, qu'en est-il de cet amant naissant de son sol?

« [J]e suis cet homme anéanti qui tourne en rond sur les rivages du lac Léman » (PÉ 160) affirme le narrateur-auteur. Il s'ensuit que le narrateur-espion en mission représente symboliquement le narrateur-auteur. Or, ce dernier représente le pays⁸⁸, mais aussi ses habitants⁸⁹, voire leur fatigue culturelle⁹⁰. Dès lors, il pourrait bien être un homme-nation : « Je suis le symbole fracturé de la révolution du Québec, mais aussi son reflet désordonné et son incarnation suicidaire. » (PÉ 21) « [D]éfait comme un peuple » (PÉ 160), il incarne la fatigue culturelle des Canadiens français, peuple brisé et divisé, dépressif, suicidaire, ambivalent et indécis comme Aquin l'avait décrit dans ses essais. De

⁸⁸ « ce soir, je me dépeuple : mes rues sont vides, désolées » (PÉ 70)

⁸⁹ « Je suis un peuple défait qui marche en désordre dans les rues qui passent en dessous de notre couche » (PÉ 132)

⁹⁰ « la plaine rase, atterrée, brûlée vive par le soleil de la lucidité et de l'ennui : moi! » (PÉ 14)

plus, si le héros de *Prochain épisode* affirme sa propre dépersonnalisation – « après deux siècles de mélancolie et trente-quatre ans d'impuissance, je me dépersonnalise » (PÉ 65) –, c'est qu'il est pleinement conscient de la disparition de son identité, disparition qui est liée au colonialisme qu'il subit. Cette dépersonnalisation, c'est la perte de sa culture, c'est la fatigue culturelle. Par conséquent, le héros est l'illustration vivante de ce que les essais d'Aquin analysent sous l'angle de la sociologie :

En moi, déprimé explosif, toute une nation s'aplatit historiquement et raconte son enfance perdue, par bouffées de mots bégayés et de délire scripturaires et, sous le choc noir de la lucidité, se met soudain à pleurer devant l'immensité du désastre et de l'envergure quasi sublime de son échec. (PÉ 21)

L'objectif du narrateur-auteur est donc d'exprimer une société par l'incarnation de ce que l'essayiste appelait les corollaires de la fatigue culturelle : la déprime du « déprimé explosif »; la carence de vouloir-vivre collectif par « l'aplatissement historique » d'une nation; l'hésitation, la difficulté de l'affirmation ainsi que la dégradation de la langue par les « bouffées de mots bégayés »; l'isolement de la réalité que provoquent les excès par des « délires scripturaires »; le désespoir de l'échec frappant avec la soudaineté de son constat lucide.

Enfin, qu'en est-il de H. de Heutz? Pour Patricia Smart, H. de Heutz incarne à la fois « la figure paternelle du dominateur sur le "fils" qui cherche à affirmer son indépendance⁹¹ » et « un frère sugg[érant] les deux nations du Canada [qui] se ressemblent et se relie[n]t comme des doubles ou des jumeaux⁹² ». L'analyse de Louis Lasnier parue dans *Le Québec littéraire*, « Spatio-analyse de *Prochain épisode* », met

⁹¹ P. Smart, *Hubert Aquin, agent double*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1973, p. 52.

⁹² *Ibid.*, p. 53.

quant à elle l'accent sur le complexe d'Œdipe dont serait victime le narrateur⁹³ : fils et amant d'une femme-pays, le narrateur-espion cherche à éliminer H. de Heutz, à la fois père colonisateur et rival amoureux. Pour Gilles Beaudet, Heutz serait la « chape d'illusions que nous portons avec nous et qu'il s'agit de crever une fois pour toutes afin de trouver notre véritable identité⁹⁴ ». Il serait ainsi le double, la partie de soi contre-révolutionnaire, celle qui fait hésiter dans la logique de la fatigue culturelle. De même, il pourrait être le Canadien français fédéraliste, « l'être complémentaire avec lequel il faudrait s'unir pour atteindre à la totalité de soi⁹⁵ », ce que suggère Patricia Smart. Ces interprétations sont séduisantes, car les caractéristiques que partagent les ennemis peuvent suggérer qu'ils soient jumeaux. H. de Heutz n'est-il pas lui aussi amoureux d'une mystérieuse femme blonde? Et ne raconte-t-il pas l'alibi pathétique du père de famille en fuite avec le même talent que son ennemi? En définitive, ne semble-t-il pas aussi écorché et désespéré dans sa conversation téléphonique avec l'inconnue : « Je n'en peux plus, mon amour. Toute cette histoire tourne très mal pour moi. J'ai peur; oui, je redoute le pire... » (PÉ 143)?

Quoi qu'il en soit, comment expliquer l'admiration et l'envie que le narrateur ressent à l'égard de son ennemi si ce dernier est son double ou son jumeau? Pourquoi voudrait-il habiter sa demeure⁹⁶, avoir son style de vie⁹⁷ et son talent⁹⁸? Au demeurant,

⁹³ L. Lasnier « Spatio-analyse de *Prochain épisode* », *Le Québec littéraire, revue critique*, Guérin éditeur, Montréal, 1976, p. 45.

⁹⁴ G. Beaudet, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁵ P. Smart, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁶ « C'est ici vraiment que j'aimerais habiter. » (PÉ 118)

⁹⁷ « H. de Heutz vit dans un univers second qui ne m'a jamais été accessible, tandis que je poursuis mon exil chaotique dans des hôtels que je n'habite jamais. » (PÉ 122)

⁹⁸ « Je suis aux prises avec un homme qui me dépasse. » (PÉ 123) affirme le narrateur-espion. De plus, alors que le narrateur-auteur « veu[t] [s]'identifier à Ferragus » (PÉ 14), le narrateur-espion témoigne de

comment pourrait-il y avoir une « rupture implacable et l'impossibilité de communiquer autrement que sous forme de coups de feu » (PÉ 82) avec un double qui serait à la fois un « être complémentaire »? Comment celui qui « veu[t] [s]'identifier à Ferragus » (PÉ 14) pourrait-il être le double du « double de Ferragus » (PÉ 139)?

Les ressemblances apparentes entre H. de Heutz et le narrateur-espion ne seraient-elles pas plutôt des illusions : « Cet homme possède un don diabolique pour falsifier la vraisemblance; si je n'étais pas sur mes gardes, il m'aurait à coup sûr et pourrait me convaincre qu'il est mon frère, que nous étions nés pour nous rencontrer et pour nous comprendre. J'ai vraiment affaire au diable » (PÉ 80)? De plus, bien que les interprétations voyant H. de Heutz comme un père rendent à la fois compte de l'intérêt que portait Aquin au mythe d'Œdipe roi et de l'héritage que la culture canadienne-française a reçu de la culture britannique, elles sont le produit d'une idéologie fédéraliste et non aquinienne. En effet, Aquin n'a jamais considéré que le Canada français ait une double filiation culturelle (franco-britannique) ou, pire, qu'il soit la moitié d'une culture (canadienne). Aussi, son personnage ne voit de liens filiaux ou fraternels qu'avec ses frères révolutionnaires de Saint-Denis ou de Saint-Eustache. Du reste, quoique fracturé, le narrateur-auteur est le symbole national entier d'une culture complète et non celui d'une demie qu'H. de Heutz compléterait.

Selon la logique aquinienne, le couple d'ennemis formerait plutôt un système cohérent que le dominant cherche à faire passer pour une identité. C'est un tel système que semble représenter la commode laquée de H. de Heutz qui arbore « deux guerriers, tendus l'un vers l'autre en des postures complémentaires, [...] immobilisés par une sorte

son admiration pour H. de Heutz en se référant au héros de Balzac : « Le double de Ferragus habite ici. » (PÉ 139)

d'étreinte cruelle » (PÉ 121). Or, si l'un était géniteur de l'autre, comment pourraient-ils être interdépendants? De même, s'ils étaient des doubles identiques, pourquoi dépendraient-ils l'un de l'autre? C'est au contraire parce qu'ils ont chacun une individualité distincte et autonome qu'ils peuvent former un système cohérent, c'est-à-dire « un non-groupe [...] qui fournit généreusement [au Canadien français] une non-identité cohérente » (PF 52). Au surplus, le couple d'ennemis ne saurait symboliser l'ambivalence des Canadien français souffrant de fatigue culturelle puisque ce caractère est déjà symbolisé par le narrateur-espion seul.

Le narrateur-espion et H. de Heutz ne sont donc pas des doubles, des frères ou des jumeaux. Au contraire, leur rapport est celui qu'entretiennent un dominant et un dominé distanciés par un *écart* (cf. p. 32). Alors que les narrateurs n'ont pas de nom et n'ont donc pas d'identité, leur ennemi possède une identité francophone (François-Marc de Saugy), une identité germanophone (Carl von Ryndt) et une identité bilingue (H. de Heutz). De plus, la particule étant présente systématiquement, le propriétaire du château d'Échandens est forcément lié à l'aristocratie, voire au « magistrat royal irréfutable » (PÉ 5) responsable de l'emprisonnement du narrateur-auteur. Conséquemment, c'est en tant que colonisateur, et non en tant que double ou que père, que H. de Heutz manipule le narrateur-espion. Aussi le narrateur-espion est-il réduit à un état de dépendance : « J'ai besoin de H. de Heutz. S'il n'arrive pas, que vais-je devenir? » (PÉ 133) Or, si les antagonistes étaient des doubles, H. de Heutz subirait le même état de dépendance, ce que le roman ne laisse jamais supposer et, au contraire, suggère comme fort improbable. En effet, le narrateur-espion est absent des projets de l'espion fédéral qui se préoccupe peu de son rival et qui ne daigne même pas s'en occuper lui-même comme en témoigne sa conversation téléphonique : « L'autre, tu peux sûrement le remettre ou régler cela en

quelques minutes... » (PÉ 143) Les deux ennemis font bien partie d'un système cohérent à l'instar des guerriers de l'armoire laquée, mais ce système est un système asymétrique dominant-dominé. Par ailleurs, comme le dominant qui cède à certaines revendications du dominé pour qu'il croie gagner la partie à l'occasion et le faire rentrer dans sa « cohérence invisible » (PF 51), H. de Heutz feint la défaite pour manipuler son ennemi : « À l'instant où j'ai fait claquer le couvercle sur sa tête, il a sans doute esquissé un sourire d'aise, je ne faisais que lui obéir docilement sans même qu'il ait à préciser ses ordres. » (PÉ 96) En outre, le doute et l'hésitation que ressent le narrateur, corollaires de la fatigue culturelle, seraient en fait induits par l'ennemi qui le manipule : « Ma fascination même – ainsi que son corollaire de doute méthodique et d'hésitation –, il l'a provoquée sciemment. » (PÉ 82) En dernière analyse, H. de Heutz rend sa véritable identité ainsi que sa « position dominatrice » (PF 52) imperceptible comme l'ex-libris indéchiffrable de l'exemplaire de l'*Histoire de Jules César. Guerre civile* : « Plus je plonge dans cette pieuvre emmêlée qui tient dans l'espace d'un timbre, plus me frappe le caractère prémédité de ce chef-d'œuvre de confusion. » (PÉ 124) Bref, H. de Heutz est le colonisateur dominant imposant une « non-identité cohérente » (PF 52) au dominé.

Les causes de la fatigue culturelle

K et les narrateurs aspirent à la révolution parce qu'il est « impossible de vivre normalement dans [leur] pays » (PÉ 37), « pays en détresse » (PÉ 137) où la « tristesse [de leurs frères] gonflait [leurs] corps » (PÉ 138). Mais quels sont ces empêchements à vivre et qu'est-ce qui cause cette détresse nationale? Nous ne le saurons pas, car *Prochain épisode* ne présente pas les troubles qui bouleversent le pays. En revanche, les causes de

la fatigue culturelle sont présentes dans le roman : échec, écart et déglobalisation de la culture.

La cause fondatrice de la fatigue culturelle est bien sûr un échec plaçant la culture dans un rapport dominant-dominé. Cet échec est vivement ressenti par le narrateur-auteur : « Mon pays me fait mal. Son échec prolongé m'a jeté par terre » (PÉ 75). En fait, le constat d'échec provoque un découragement qui engendre la fatigue culturelle empêchant la poursuite du combat : « Arrive un moment, après deux siècles de conquêtes et trente-quatre ans de tristesse confusionnelle, où l'on n'a plus la force d'aller au-delà de l'abominable vision. » (PÉ 21) Ainsi, bien plus qu'une défaite, bien plus que l'abandon du combat, la fatigue culturelle provoque le refus d'engager les hostilités : la révolution n'aura pas lieu.

Ensuite, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, l'émergence de la fatigue culturelle nécessite la présence d'un écart entre un groupe et celui qui le domine. Au premier chef, cet écart est présent dans le rapport entre le narrateur-auteur et le « magistrat royal irréfutable » (PÉ 5) qui l'enferme, d'abord à la Prison de Montréal, puis dans la clinique psychiatrique. Cependant, l'écart s'incarne surtout dans le rapport opposant H. de Heutz et le narrateur-espion, ce dernier exprimant à maintes reprises qu'il se sent dépassé par son ennemi. Au demeurant, alors que le révolutionnaire évolue dans la clandestinité, son vis-à-vis châtelain est du côté du pouvoir politique (étant agent fédéral), financier (étant banquier) et scientifique (étant un historien reconnu).

C'est cette domination qui permet l'établissement d'un système cohérent maintenant la fatigue culturelle. En effet, la domination de H. de Heutz lui permet de mystifier le narrateur-espion en dissimulant sa position de force par des feintes de faiblesse comme lorsqu'il s'expose dans les rues de Lausanne afin d'attirer son ennemi ou

lorsqu'il se laisse désarmer dans son château. C'est aussi en raison de cette cohérence que les antagonistes forment des compléments, à l'instar des guerriers de la commode laquée de H. de Heutz. Or, la cohérence est justement ce que rejette le narrateur-auteur dès le début du roman : « mon espion ne doit pas être logique au point que l'intrigue soit dispensée de l'être, ni tellement lucide que je puisse, en revanche, enchevêtrer tout le reste et fabriquer une histoire sans queue ni tête » (PÉ 6). Le révolutionnaire « incohère soudain » (PF 52), car il cherche à sortir de la vieille cohérence dominé-dominant.

Enfin, la fatigue culturelle n'est pas seulement causée par le système cohérent, mais aussi par l'hétérogénéité et la déglobalisation de la culture. C'est que, pour être globale, une culture doit être présente dans l'ensemble des manifestations de la vie d'un groupe et, surtout, être « homogène par la langue » (MLII 83). En revanche, la culture canadienne-française apparaît sous-représentée dans la toponymie (politique) et dans les marques de commerce (économique) de son pays. Ainsi, les emprunts culturels présentent le héros dans un contexte culturel hybride, voire artificiel, qui rappelle le Hongrois minoritaire semblant être étranger de son propre pays de « Profession : écrivain » :

Rien, pas même la certitude que dans un certain nombre de jours je pourrai circuler librement, marcher dans la foule au hasard entre les vitrines de chez **Morgan** et celles de la rue **Peel**. Non, je ne sais même pas si je pourrai flâner, à mon gré, pendant quelques heures ou pendant des jours, ne rien faire et improviser ma propre inaction, en choisir moi-même les modalités et le lieu : hésité entre le **Café Martin**⁹⁹ et le **Beaver Club**, prendre mon temps au bar du **Holiday Inn** entre un **Cutty Sark** et les yeux cernés de la femme que j'aime¹⁰⁰. (PÉ 114)

Ainsi, le héros vit dans son pays natal entouré d'une toponymie ou de biens de consommation aux consonances étrangères. L'omniprésence d'éléments culturels

⁹⁹ Le Café Martin, sis au 1521 Mountain street (aujourd'hui De la montagne), fut le premier restaurant français de Montréal. Par conséquent, il symbolise ici davantage la culture française que la culture canadienne-française et, en ce sens, il est étranger.

¹⁰⁰ Nous soulignons.

hétérogènes par la langue, et ce, principalement économiques, est la marque d'une culture déglobalisée. En outre, le narrateur-espion y témoigne de sa fatigue culturelle, car il hésite entre deux exils ne lui permettant que « [d']improviser [sa] propre inaction ». C'est pourquoi le Beaver Club et le Café Martin où se réfugie le narrateur-espion symbolisent les deux exils historiques des Canadiens français dont parle Aquin dans « La fatigue culturelle du Canada français » : « [l]a percée à Ottawa [ou] la ratification du talent à Paris » (MLII 99). Plus loin, la même atmosphère est rendue avec une plus grande intensité :

À Montréal, je suis d'abord retourné au 267 ouest, rue **Sherbrooke**. J'y ai retrouvé quelques chemises **Hathaway** [...]. À ce moment-là, je flânais sur l'avenue des Pins à la hauteur du **Mayfair Hospital** : je suis redescendu par l'escalier de la rue **Drummond**, puis je me suis rendu au **Piccadilly** pour prendre un **King's Ransom**. [...]. Le lendemain, j'ai vidé mon compte d'épargne à la **Toronto-Dominion Bank** [...]. De la cabine téléphonique extérieure, en face de **Nesbitt Thomson** [...]. (PÉ 153-154)

Il en va de même pour le trajet parcouru avec K que se remémore le narrateur-auteur : « Sur cette route solitaire qui va de Saint-Liboire à **Upton** puis à **Acton Vale**, d'**Acton Vale** à **Durham-Sud**, de **Durham-Sud** à **Melbourne**, à **Richmond**, à **Danville**, à Chénier qui s'appelait jadis **Tingwick** » (PÉ 8). Enfin, il n'utilise que le nom anglais des organismes nationaux comme « la **Canadian Press** en Suisse » (PÉ 47) et les « archives de la **R.C.M.P.** à Ottawa, à Montréal » (PÉ 38) indiquant ainsi le caractère étranger du gouvernement afin de magnifier son aspect colonisateur. Dans tous ces exemples, la surreprésentation de noms propres anglophones, qui sont d'ailleurs complètement superflus à la compréhension de la diégèse, dresse un décor qui témoigne de l'hétérogénéité culturelle du contexte social habité par le narrateur. Cette description souligne ainsi la déglobalisation de la culture canadienne-française, car les modes de comportement et les symboles du groupe (économiques ainsi que politiques) sont

hétérogènes par la langue. En somme, l'échec originel, l'écart séparant les antagonistes, le système cohérent soutenu par le dominant et la déglobalisation de la culture du minoritaire provoquent la fatigue culturelle dont le lecteur est témoin.

La fatigue culturelle

La fatigue culturelle justifiant la révolution se manifeste dans *Prochain épisode* de plusieurs façons. D'abord, les narrateurs expriment une certaine fatigue de leur culture en affichant une préférence pour la culture de l'Autre. Ensuite, la fatigue culturelle est rendue palpable par ses corollaires psychologiques qui affectent les révolutionnaires. Enfin, la forme même du roman témoigne de la fatigue culturelle.

Aussi, le treizième chapitre, le plus long du roman, présente une longue description du château de H. de Heutz débordant sur le quinzième chapitre et totalisant ainsi 22 des 168 pages de *Prochain épisode*. Quoique l'utilité de cette description puisse être de générer un suspense en ralentissant considérablement la narration, provoquant ainsi l'attente de la poursuite de l'action, sa longueur peut sembler excessive et sa signification, mystérieuse. En effet, pourquoi cette obsession pour « ces deux guerriers enlacés », « tendus l'un vers l'autre en des postures complémentaires » (PÉ 121)? Et pourquoi le héros révolutionnaire se laisse-t-il mystifier à ce point par l'ex-libris de *L'histoire de Jules César. Guerre civile*, « nid d'entrelacs » formant un indéchiffrable « nœud gordien » au fond duquel il cherche inexorablement « la clé d'une énigme »? Enfin, pourquoi le héros vient-il témoigner de son admiration pour les meubles et les œuvres d'art de son ennemi au moment même où il s'apprête à l'assassiner?

Fasciné par le style de vie de ce « double de Ferragus » (PÉ 139), le héros voudrait l'adopter : « C'est ici vraiment que j'aimerais habiter » (PÉ 118), confesse-t-il en parlant

du château d'Échandens. Or, ce désir de substituer la culture de l'Autre à la sienne est le trait fondamental de la fatigue culturelle, car le dominé perçoit la culture du dominant comme une marque de distinction sociale. Aussi le processus qui mène à la surévaluation de la culture de l'Autre cause-t-elle la dévaluation de sa propre culture, cette dernière devenant intolérable : « Ici, la vie ne doit plus être toujours le même acte répété avec lassitude et fatigue : c'est sûrement autre chose! » (PÉ 119) Plus loin, le narrateur-espion donne davantage d'indications quant aux raisons de sa fatigue et de son envie :

Ah! vraiment, je veux vivre ici, dans cette retraite empreinte de douceur et où s'exprime un vouloir-vivre antique qui ne s'est pas perdu. Une puissance sûre d'elle-même se cache derrière ces signes immobiliers. Drapé dans ses époques et ses styles, ce salon se manifeste à moi de façon occulte. (PÉ 122)

Ainsi, ce sont toutes les caractéristiques faisant défaut à une culture fatiguée que le narrateur-espion admire chez H. de Heutz, car il vénère la « puissance » et surtout l'assurance de cette culture « sûre d'elle-même ». Au surplus, ce que le narrateur-espion désire, c'est la stabilité et la pérennité du vouloir-vivre « antique » qu'affiche la culture de son ennemi, un vouloir-vivre « qui ne s'est pas perdu » et qui « drape [la culture] dans ses époques », un vouloir-vivre qui s'oppose diamétralement à celui de sa culture fatiguée qui n'est qu'un « imprévisible vouloir-vivre [qui] surgit épisodiquement, avec une puissance inégale, en chacun de nous » (MLII 92). Bref, le narrateur-espion envie la stabilité « immobile » de la culture de H. de Heutz dont la richesse se traduit par « l'occultisme » des « styles » et par les mystères que « cachent » les « signes ».

La fatigue culturelle se manifeste ensuite dans le langage de *Prochain épisode*. Quoiqu'il soit capable d'envolées lyriques affirmant une remarquable maîtrise de la langue française, le héros national d'une culture déglobalisée utilise fréquemment la langue de son « ennemi global » (PÉ 29). Rappelons que l'utilisation d'un

pérégrinisme¹⁰¹ dans une phrase, tel un mot latin ou anglais dans la langue française, est le plus souvent utilisé par un locuteur lorsqu'il sait que son auditoire le percevra comme une preuve de l'étendue ou de la qualité de son savoir, une preuve de sa crédibilité et de sa bienveillance, une preuve de son *ethos*. Ainsi, pour le locuteur d'une culture fatiguée, la langue du dominateur devient une marque de distinction, un « *status symbol* » (NTC 16)¹⁰². Or, dans le roman, des anglicismes sont parfois mis en évidence par des guillemets ou des caractères italiques : « j'ai "drivé" comme un déchaîné » (PÉ 45), « à faire avancer la petite *sedan* sur le gravier » (PÉ 61), « son arme qu'il avait imprudemment remise dans le *holster* » (PÉ 60). En les marquant typographiquement, le narrateur indique l'anglicisation de sa langue. En revanche, certains anglicismes sont plus discrets parce que complètement assimilés à la langue : « je voulais réussir un hold-up » (PÉ 57). Ailleurs, un anglicisme se fondant dans le texte comme « j'ai pratiqué mon footing » (PÉ 55) peut surprendre, car il est commun en Europe mais rare au Québec. Or, cet anglicisme agit comme une mise en abîme hyperbolique de la fatigue culturelle, puisqu'il est l'emprunt d'un emprunt, ce qui permet au lecteur de sentir davantage l'aliénation du narrateur-espion. Enfin, d'autres anglicismes sont des néologismes construits sur la base de mots anglais comme « ma course impliquée depuis le Château d'Ouchy » (PÉ 55). Dans ce dernier cas, le narrateur semble investir des efforts pour

¹⁰¹ « Utilisation de certains éléments linguistiques empruntés à une langue étrangère, au point de vue des sonorités, graphies, mélodies de phrase aussi bien que des formes grammaticales, lexicales ou syntaxiques, voire même des significations ou des connotations. » Définition tirée de B. Dupriez, *Gradus : Les procédés littéraires*, Paris, Éditions 10/18, 1984, p. 336.

¹⁰² Rappelons qu'aux yeux d'Aquin, « La nouvelle trahison des clercs » de Pierre Elliott Trudeau constituait un exemple frappant de fatigue culturelle. Trudeau y expliquait que si le Québec devenait une province exemplaire, « la connaissance du français deviendrait pour l'anglophone un *status symbol*, cela deviendrait même un atout pour les affaires et pour l'administration. » (NTC 16) Or, Trudeau utilise le syntagme anglais « *status symbol* » alors qu'il cherche à élever le statut du français. Cette autoréflexion manifeste en fait la valeur distinctive qu'a la culture de l'Autre sur Trudeau ainsi que la fatigue de sa propre culture.

angliciser sa langue, comme pour y ajouter de la valeur. Ces différentes utilisations d'anglicismes suggèrent soit l'impossibilité de s'exprimer sans utiliser la langue étrangère, soit une préférence marquée du narrateur pour cette dernière. Quoi qu'il en soit, il reste que l'utilisation d'anglicismes est un autre symptôme de fatigue culturelle, cette dernière se dénaturant par contamination : « Au fond de mon fleuve pollué, je me nourris encore de corps étrangers » (PÉ 31).

Les corollaires psychologiques de la fatigue culturelle, comme le masochisme et la dépression, sont aussi présents dans *Prochain épisode*. D'abord, le héros ressent une certaine horreur de lui-même : « Dévoilée une fois pour toutes, ma face me terrorise. » (PÉ 14) Puis, il affiche une dépression dont la particularité est d'être ontologique : « je me déprime et me rends à l'évidence que cet affaissement est ma façon d'être » (PÉ 20). D'ailleurs, même K croit faire « une grande dépression » (PÉ 36), ce qui donne à ce malaise ontologique son caractère national, celui-ci étant une « dépression nationale » ou une « névrose ethnique » (PÉ 21). Or, ce malaise se caractérise par son caractère changeant, car il suit, comme nous l'avons dit précédemment, un cycle volonté-fatigue. En effet, le héros manifeste fréquemment sa volonté, puis apparaît une tristesse qu'il l'envahit : « je me laisse aller à la tristesse qui m'engourdit progressivement » (PÉ 25). Par surcroît, l'apparition du sentiment dépressif est marquée par l'embrayeur de temps « soudain » : « À quoi penses-tu? On dirait que tu es triste **soudain**¹⁰³... » (PÉ 36); « **Soudain**, me voilà terrassé, emporté avec les arbres et mes souvenirs à la vitesse de propagation de cette onde cruelle, charrié dans la vomissure décantée de notre histoire nationale, anéanti par le spleen. » (PÉ 67); « Tout se ralentit. Mes pulsations mêmes semblent s'espacer. L'agilité supersonique de mon esprit s'affaisse **soudainement** sous le

¹⁰³ Nous soulignons.

charme maléfique de H. de Heutz. Je m’immobilise, métamorphosé en statue de sel, et ne puis m’empêcher de me percevoir comme foudroyé. » (PÉ 83); « Je ne sais pas ce qui se passe en moi. **Soudain** j’ai des sueurs. Il me prend une envie folle d’éclater, de hurler aux loups et de donner des coups de pieds sur les murs lambrissés. Une angoisse intolérable s’empare de moi : le temps qui me sépare de ma sentence m’épuise et me met hors de moi. » (PÉ 129) En revanche, si cette fatigue ou cette dépression apparaît d’une manière inattendue, sa disparition l’est tout autant. Au moment où le héros vient de rater tragiquement sa mission et qu’il fuit le bois de Coppet croyant être poursuivi par H. de Heutz ainsi que par une mystérieuse femme blonde, il se trouve paradoxalement inondé d’un « bien-être insensé » (PÉ 103) et prend la situation avec une étonnante désinvolture : « Cette même cordillère violentée me cernait encore alors que je flânais dans la Grand-Rue de Coppet, insouciant et heureux. » (PÉ 107)

Il s’ensuit que le héros « variable » (PÉ 18) est ambivalent et hésitant. Il « [s]’englouti[t] sans heurt dans l’incertitude mortuaire » (PÉ 8) et se demande « comment faire pour ne pas douter » (PÉ 9). Sa fascination pour H. de Heutz provoque un « corollaire de doute méthodique et d’hésitation » (PÉ 82) et « une sorte de mystère [le] frappe d’une indécision sacrée. » (PÉ 84) L’hésitation est à ce point présente chez le personnage que ses rares certitudes sont remarquables : « Ce n’est qu’une question de rapidité et de précision, et là-dessus, je suis sûr de moi. » (PÉ 119) De plus, en sortir devient un fantasme et c’est pourquoi il aspire aussi crûment à voir se déclencher une révolution sanglante : « Tuer! Tuer sans discernement et sans hésitation. » (PÉ 130) De même, terminer son récit et sortir de prison le remplissent de l’espoir que l’hésitation soit enfin terminée : « je ne gaspillerai pas mon énergie à attendre le moment propice ou l’instant favorable. » (PÉ 166) Ainsi, si cette condition psychologique empêche le

narrateur-espion d'agir, elle ne l'empêche pas d'espérer l'avènement de son épiphanie comme le faisait l'auteur de « La fatigue culturelle du Canada français » :

Rien ne subsiste en moi hors de mon attente et de ma lassitude. Que l'événement se produise! Qu'il ne m'abandonne pas aussi longtemps à moi-même dans ce château insaisissable! Oui, que l'événement m'emplisse à nouveau et se substitue à ma fatigue... Je veux vivre foudroyé, sans répit et sans une seule minute de silence! Enfanter le tumulte, m'emplir de guerre et de conjuration, me consumer dans les préparatifs interminables d'un combat, tel sera mon avenir! (PÉ 131-132)

Dans cet extrait, le narrateur-espion « attend » que « l'événement se produise » non sans souffrir de sa « lassitude ». À l'instar de son narrateur-auteur enfermé dans un asile psychiatrique, il est aussi condamné à l'attente et à l'inaction. En revanche, il s'est lui-même claustré dans le château mystifiant de son ennemi. Aussi, comme Hubert Aquin avait dénoncé cette tendance au Canada français à chercher la consécration à Paris ou le pouvoir politique à Ottawa, le héros voit la clé de son succès dans le milieu de l'Autre : « Je demeure assis dans son fauteuil à l'officier, au centre même de son existence; secrètement je suis entré en lui, me mêlant indistinctement aux guerriers qui revêtent ses meubles et au général Wolfe qui agonise devant Québec. » (PÉ 140) Comme l'ont mentionné Anthony Purdy¹⁰⁴ puis Jean-François Hamel¹⁰⁵, le héros de *Prochain épisode* possède donc cet « Art de la défaite¹⁰⁶ » qui consiste à combattre avec les armes et les règles de l'adversaire, c'est-à-dire sur son terrain. Or, lors de cette embuscade dans le château d'Échandens, le professeur d'histoire est maître des lieux, il est maître du temps. Aussi, le narrateur-espion « excentré » l'attend. Il ne peut plus agir et attend

¹⁰⁴ A. Purdy, « De "L'art de la défaite" à Prochain épisode : un récit unique? », *Voix et images*, vol. 10, n°3, 1985, p. 113-125

¹⁰⁵ J.-F. Hamel, « De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode* », *Voix et Images*, vol. 25, n°3, 2000, p. 541-562.

¹⁰⁶ H. Aquin, « L'art de la défaite, *Considérations stylistiques* », *Liberté*, Vol. VII, n°s 1-2, janvier-avril 1965, p. 33-41.

« l'événement » comme le Canadien français typique décrit par Aquin dans son essai qui « se met à espérer de nouveaux printemps » (MLII 103). Au demeurant, le protagoniste ne semble pas déterminé à vaincre, ni même à engager le combat, il n'aspire qu'à s'engager dans les « préparatifs interminables » d'une guerre que seul un Sisyphé guerrier pourrait entreprendre. Bref, l'événement attendu reste inconcevable; seul un *statu quo* semble possible. Or, lorsque le héros fait face à H. de Heutz pour la première fois dans le château d'Échandens, ce qui l'empêche de réagir, ce ne sont pas les liens qui l'immobilisent sur la chaise, mais c'est plutôt le déficit de vouloir-vivre caractérisant son peuple : « je n'arrive pas à émerger de cette catatonie nationale qui me fige sur un fauteuil Louis XV » (PÉ 54-55). L'incapacité de réagir et de réunir les « ressources d'orgueil pour [se] donner du génie [provient du fait qu'il] restai[t] obsédé par [son] échec » (PÉ 55).

Ainsi, la fatigue culturelle mène au suicide :

Le salaire du guerrier défait, c'est la dépression. Le salaire de la dépression nationale, c'est mon échec, c'est mon enfance dans une banquise, c'est aussi les années d'hibernation à Paris et ma chute en ski au fond du Totem dans quatre bras successifs. Le salaire de ma névrose ethnique, c'est l'impact de la monocoque et des feuilles d'acier lancées contre une tonne inébranlable d'obstacles. (PÉ 21)

Ici, la « dépression nationale » et la « névrose ethnique » ne sont que des synonymes pour évoquer la fatigue culturelle contre laquelle chaque individu doit lutter, et ce, « jusqu'au fond des consciences » (MLII 107). Par ailleurs, cette fatigue culturelle est le tribut à payer pour les défaites nationales de 1759 et de 1837 : « je devrai répondre [...] de mes frères qui se sont donné la mort après la défaite de Saint-Eustache et de ceux qui n'en finissent plus de les imiter » (PÉ 75). En définitive, la fatigue culturelle est le lourd fardeau psychologique qui pousse le héros à un échec auquel il tente d'échapper par l'exil à Paris, par le divertissement sportif (« en ski ») ou par les prouesses sexuelles (« au fond

du Totem dans quatre bras successifs »), ce qu'Aquin avait qualifié de « forces inoffensives du groupe inférieur » (PF 48).

Comme nous l'avons dit précédemment, l'exutoire de la fatigue culturelle, c'est la fuite. S'échappant par le bois de Coppet, le personnage adopte donc un comportement qui semble nier la réalité. En effet, il prend la peine « de contempler » et de décrire « l'architecture déchaînée du paysage » qu'il compare à un « chef-d'œuvre anonyme fait de débris, d'avalanches, de zébrures morainiques et des éclats mal taillés d'une genèse impitoyable » (PÉ 103). Puis, quoiqu'il se croie pourchassé par ses ennemis, il s'attable à l'Auberge des Émigrés pour déguster un copieux repas duquel il se réjouit avec une désinvolture qui ne cadre pas avec l'action dans laquelle il est engagé, c'est-à-dire la fuite : « je me laissais aller au plaisir de manger et de boire, et à celui, non moins grisant, de me trouver sur un balcon au-dessus du lac » (PÉ 105). Enfin, la littérature joue un rôle étonnant dans cette fuite puisque, alors que le narrateur tente d'échapper à la réalité par une évasion littéraire, le révolutionnaire sème ses poursuivants en se réfugiant dans une librairie où il bouquine paisiblement. En somme, le héros de *Prochain épisode* fuit sa fuite et, à l'avenant, il se définit lui-même comme un personnage fuyant :

Si je faisais le compte, par une computation rapide, des baisers donnés, de mes nuits d'émerveillement, de mes journées lumineuses, des heures privilégiées et de ce qui me reste des grandes découvertes; et si j'additionnais, sur une infinité de cartes postales perforées, les villes que j'ai traversées, les hôtels où je me suis arrêté pour un bon repas ou pour une nuit d'amour, le nombre de mes amis et des femmes que j'ai trahies, à quel sombre inventaire toutes ces opérations arythmales me conduiraient-elles?
(PÉ 19)

Outre la longueur spectaculaire de la phrase qui semble mimer une longue fuite d'idées, juxtaposant tourisme et trahison de femmes, coordonnant repas et nuit d'amour, cette addition « arythmale » dresse le portrait d'un homme incapable de se fixer et de vivre le

rythme paisible d'une vie routinière. Bref, ce personnage est en proie à un constant besoin de se distraire au point de se donner la mort de manière à devoir, ensuite, s'affairer à se ressusciter. Ainsi, il n'est pas étonnant que le héros soit fasciné par le personnage de Ferragus :

Je veux m'identifier à Ferragus, vivre magiquement l'histoire d'un homme condamné par la société et pourtant capable, à lui seul, de tenir tête à l'étreinte policière et de conjurer toute capture par ses mimétismes, ses dédoublements et ses déplacements continuels. J'ai rêvé de cela moi aussi, fuyant chaque jour dans un appartement différent, m'habillant avec les vêtements de mes hôtes, masquant mes fuites dans un rituel de parades et de mises en scène. (PÉ 14)

Or, Aquin expliquait, dans « La fatigue culturelle du Canada français » ainsi que dans « Profession : écrivain », que la littérature n'est qu'une compensation, ce qu'il reprend dans son roman en affirmant que « [l']imaginaire est une cicatrice » (PÉ 85). De plus, cette théorie est expliquée dans *Prochain épisode* lorsque le narrateur-espion surprend une conversation à la terrasse du Café du Globe. L'un des interlocuteurs fait part à ses convives de la théorie de Simenon voulant que la « surenchère verbale » (PÉ 48) des lettres de Balzac adressées à Mme Hanska démontre l'impuissance de Balzac. Le narrateur-espion considère clairement cette assertion comme une référence au caractère compensatoire de la littérature : « Je voyais Balzac assis à ma place et rêvant d'écrire l'*Histoire des Treize*, imaginant dans l'extase un Ferragus insaisissable et pur, conférant à ce surhomme fictif tous les attributs de la puissance qui, au dire de mes voisins anonymes, avaient fait cruellement défaut au romancier. » (PÉ 49) Ainsi, la littérature constitue une fuite, une forme d'incantation magique permettant de s'exiler :

Descendre mot à mot dans ma fosse à souvenirs, tenter d'y reconnaître quelques anciens visages blessés, inventer d'autres compagnons qui déjà me préoccupent, m'entraînent dans un nœud de fausses pistes et finiront par m'exiler, une fois pour toutes, hors de mon pays gâché. (PÉ 20)

L'exil provoqué par les inventions et les souvenirs démontre bien que, dans l'esprit du narrateur-auteur de *Prochain épisode*, la littérature est un acte compensatoire comme l'expliquait l'essayiste de « Profession : écrivain ». Aussi Aquin y écrivait-il que « les rites de la création littéraire sont généralement reconnus pour leur effet thérapeutique : après une nuit d'extase plus que lente, le danseur n'a plus la force de riposter au sphinx colonial » (PF 53). Or, le narrateur-auteur enfermé dans une clinique psychiatrique se rend compte de son égarement en réutilisant cette métaphore aérobique représentant le folklore : « Tout fuit ici sauf moi. Les mots coulent, le temps, le paysage alpestre et les villages vaudois, mais moi je frémis dans mon immanence et j'exécute une danse de possession à l'intérieur d'un cercle prédit. » (PÉ 44) Cette danse élevée au rang de religion, c'est la littérature confinée dans le « cercle prédit » du colonisateur. Elle peut donc renvoyer au système cohérent planifié par l'ennemi dont parlait Aquin dans ses essais où le majoritaire favorise les « forces inoffensives du groupe inférieur » (PF 48) afin de dépenser et neutraliser leurs énergies révolutionnaires. En outre, cette Suisse dans laquelle se réfugie le narrateur-auteur, rappelant « cette microsuisse intérieure [n'étant] rien d'autre qu'un cercueil décoré comme la Place des Arts » (PF 56) décrite par Aquin dans « Profession : écrivain », devient « [l]e monde intérieur [qui] figure la cage dont on ne sort pas » (PF 54), et il le sait :

Je 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. (PÉ 18)

Pour le narrateur-auteur, écrire c'est « [s']encaiss[er] dans [ses] phrases » en « gliss[ant], fantôme, dans les eaux névrosées du fleuve » (PÉ 5), c'est se jeter « de la poudre de mots

plein les yeux » (PÉ 11) et « étaler sur le papier les mots clés qui ne [le] libéreront pas » (PÉ 5). Aussi est-il conscient du caractère velléitaire de son entreprise : « Rien n'est libre ici, rien : même pas cette évasion fouguese que je téléguide du bout des doigts et que je crois conduire quand elle m'efface. Rien! » (PÉ 85) Mesurant la fiction à l'aune de la réalité, l'*Histoire des Treize* l'écoeure soudain : il réalise toute la distance qui le sépare de ce groupe d'hommes unis par des « liens sacrés » et « tous doués d'une assez grande énergie pour être fidèles à la même pensée » (PÉ 11). Du reste, son « passé s'éventre sous la pression hypocrite du verbe. » (PÉ 65)

Le narrateur-auteur est cet écrivain « capable de vivre un grand amour sur un clavier de dactylographe » (PF 53) que critiquait Hubert Aquin dans « Profession : écrivain » puisque ses souvenirs d'écrivain dévoilent un homme amoureux de ce qu'il écrit. Cet amour qui s'apparente à celui de Pygmalion pour Galatée produit une œuvre folle comme celle de Maître Frenhofer du *Chef-d'œuvre inconnu* :

Écrire est un grand amour. Écrire, c'était t'écrire : et maintenant que je t'ai perdue, si je continue d'agglutiner les mots avec une persévérance mécanique, c'est qu'en mon for intérieur j'espère que ma dérive noématique, que je destine à des interlocuteurs innés, se rendra jusqu'à toi. (PÉ 66)

La compensation littéraire est cependant à son paroxysme dans *Prochain épisode* puisque le narrateur-auteur vit littéralement la vie de son personnage, le narrateur-espion. En effet, au moment même où ce dernier est en train d'accomplir sa mission avec succès, le narrateur-auteur se substitue à son narrateur-espion pour exprimer sa fatigue :

Ce soir, pendant que je roule entre Échandens et le fond d'une vallée dans la voiture d'un homme qui ne me dérange plus, je me sens découragé. Cet homme, H. de Heutz ou von Ryndt, je ne l'ai pas encore tué et cela me déprime. J'éprouve une grande lassitude : un vague désir de suicide me revient. Je suis fatigué à la fin. (PÉ 63)

Ici, le déictique « [c]e soir » précise au lecteur que c'est bien le narrateur-auteur enfermé dans l'asile psychiatrique qui s'exprime puisque le narrateur-espion se trouve entre son réveil dans le château d'Échandens, « vers cinq heures trente » (PÉ 99), et sa fuite du bois de Coppet en début d'après-midi : « Une heure sonnait à la mairie de Coppet » (PÉ 103) affirme le narrateur-espion dans la scène suivante alors qu'il fuit H. de Heutz. En revanche, l'action de l'énonciation se trouve au niveau de la fiction se déroulant en Suisse : « je roule entre Échandens et le fond d'une vallée ». Cette contradiction spatio-temporelle indique que le narrateur-auteur s'identifie totalement au personnage de son roman. En fait, en le suivant dans ses aventures imaginaires, le narrateur-auteur croit fuir l'institut psychiatrique et s'exiler. Cette identification est si grande que le passé du personnage de fiction se mêle à celui du narrateur-auteur :

J'étais véritablement heureux et je conduisais dans un état voisin de l'ivresse. Mon imagination et ma supériorité m'avaient tiré d'une situation fâcheuse. [...] Autant je suis accablé en ce moment, autant je me sentais libre alors de façon extravagante, démesurément puissant, invincible! (PÉ 64)

Malgré cet exil littéraire, le narrateur-auteur reste prisonnier de sa fatigue et exprime un spleen qui n'est pas en adéquation avec l'action de son narrateur-espion, mais avec sa situation d'enfermement. Ainsi confirme-t-il que la création littéraire d'une culture fatiguée n'est qu'une entreprise de compensation comme l'expliquait Aquin dans ses essais : « À défaut de réalité, on surproduit des symboles » (PF 51).

Malgré tout, le narrateur-auteur écrit parce que cette rédaction est un moyen d'échapper au mal causé par la fatigue culturelle : « Fermer les paupières, serrer les doigts sur le stylo, ne pas céder au mal » (PÉ 13). Pour cette raison, il cherche à écrire des épisodes les plus hauts en couleur possible; « sinon, affirme-t-il, je n'aurai plus le cœur de vivre » (PÉ 7). Cependant, le narrateur réalise que « cet investissement à fond

perdu a quelque chose de désespéré » (PÉ 22). Il rend alors un diagnostic sur la cause de son désespoir qui met en évidence l'inutilité de son projet : « Si je n'espère plus d'aube au terme de la nuit occlusive et si tout s'effondre aux accords de *Desafinado*, c'est que j'aperçois, au fond du lac, la vérité inévitable, partenaire terrifiante que mes fugues et mes parades ne déconcertent plus. » (PÉ 29) Aussi celui qui symbolise la nation réalise-t-il les entreprises de compensation l'ayant berné au cours de son Histoire :

Plus j'avance dans le désenchantement, plus je découvre le sol aride sur lequel, pendant des années, j'ai cru voir jaillir une végétation mythique, véritable débauche hallucinatoire, inflorescence de mensonge et de style pour masquer la plaine rase, atterrée, brûlée vivre par le soleil de la lucidité et de l'ennui : moi! La vérité désormais ne tolère plus que je l'ensemence d'une forêt de calices. (PÉ 14)

Ainsi la fatigue culturelle serait-elle masquée au Canada français par ses légendes, sa littérature et sa religion, mensonges contés dans une « inflorescence de style ». Ce masque ressemble à la littérature telle qu'Hubert Aquin l'avait décrite dans « Profession : écrivain », et le narrateur-auteur se rend compte qu'il doit arrêter d'ensemencer des fleurs de style. Par voie de conséquence, la dernière échappatoire qui s'offre à lui est le suicide, corollaire extrême et funeste de la fatigue culturelle. Le héros se définit alors par sa tendance suicidaire : « [d]epuis l'âge de quinze ans, je n'ai pas cessé de vouloir un beau suicide » (PÉ 21). En effet, « la conduite-suicide en politique » (PÉ 20) est son style et cherche à se donner la mort dans « l'impact de la monocoque » (PÉ 21), lui dont la mission est de se « suicider partout et sans relâche » (PÉ 21). Aussi le « symbole fracturé de la révolution du Québec » est-il « son incarnation suicidaire. » (PÉ 21)

Le projet littéraire

Pourquoi le narrateur-auteur continue-t-il sa noyade écrite? Pourquoi cherche-t-il l'originalité? Il « rêve de faire original dans un genre » (PÉ 5), celui du roman

d'espionnage, mais cette ambition ne semble correspondre qu'à cette « envie de faire la révolution n'importe comment en art, faute de pouvoir la faire en histoire » (PF 50), dénoncée par Aquin dans « Profession : écrivain ». Quoi qu'il en soit, « une certaine paresse [l']inclinent vite à renoncer d'emblée à renouveler le genre espionnage » (PÉ 6). Il se soumet alors à « un grand nombre de règles et de lois non écrites » (PÉ 5), dès lors qu'il « éprouve une grande sécurité [...] à se pelotonner mollement dans le creuset d'un genre littéraire aussi bien défini » (PÉ 6). Le narrateur-auteur agit donc comme le Canadien français décrit par Aquin dans « L'existence politique » qui n'engage que des révolutions « qui ne remettent pas en cause [sa] sécurité dans la Confédération, car il faut bien convenir que la dépendance politique dans laquelle [il se trouve] comporte une sécurité » (MLI 140). Cette « paresse » qui « incline » le narrateur à « renoncer » de même que ce « rêve de faire original » en art sont les corollaires de la fatigue culturelle qui reviennent plus loin alors que le narrateur se questionne sur le sens de son récit :

Mais pourquoi suis-je à ce point sensible à ce problème de l'originalité absolue? Je ne sais pas; mais depuis que mon esprit annule son propre effort dans la solution de cette énigme, je suis affligé d'un ralentissement progressif, frappé de plus en plus d'une paralysie criblante. Ma main n'avance plus. J'hésite à commettre un acte de plus; je ne sais plus comment agir soudain. Je sens bien que le prochain virage est dangereux et que je risque tout à m'avouer le sujet de mon hésitation. Ce n'est plus l'originalité opératoire de la littérature que je désamorce, c'est l'existence individuelle qui éclate soudain et me désenchante! (PÉ 87)

Plusieurs éléments de la fatigue culturelle se trouvent réunis dans cet extrait : l'hésitation, la paralysie, l'arrivée soudaine d'un mal cyclique. Elle n'en est cependant pas la cause, le découragement du héros étant ici plutôt provoqué par la volonté d'élucider son désir d'originalité qui ne peut fabriquer, selon lui, qu'un livre « prédit et marqué d'avance, selon la cotation Dewey, d'un coefficient infime d'individuation » (PÉ 88). Paradoxalement, si le narrateur-auteur persiste à écrire son roman et si l'auteur publie

Prochain épisode, c'est pour dénouer l'impasse de la littérature québécoise. En effet, le drame avait été exposé dans « La fatigue culturelle du Canada français » où la littérature canadienne-française était présentée comme le rouage d'un mécanisme cohérent visant à absorber les énergies nationalistes. Il fut ensuite noué dans « Profession : écrivain » où la littérature était reniée par l'auteur en raison de l'impasse qu'elle constitue : écrire devient un dilemme cornélien parce que la création littéraire entretient le système cohérent travaillant à sa disparition. En définitive, le drame du Canada français ne se résout pas dans *Prochain épisode*, dont le titre même suggère que cette résolution ne peut se trouver que dans sa suite, mais celui de son écriture, voire le problème du roman pour Aquin, s'y dénoue.

Dans cette perspective, *Prochain épisode* serait donc un dernier épisode où l'auteur s'exprime par la voix d'un homologue virtuel choisissant de confronter « [c]ette constatation déprimante [qui] devrait pourtant [le] porter à [s]'en dégager à tout prix et à trouver une contrevérité compensatoire » (PÉ 87). Bien qu'il soit conscient de se trouver « au fond de cette impasse » (PÉ 87), il persiste dans l'écriture du roman qui ne sera pas qu'une simple fiction, mais « un produit de l'histoire, fragment inachevé de ce que je suis moi-même et témoignage impur, par conséquent, de la révolution chancelante » (PÉ 88). Ainsi, ce nouvel épisode est l'œuvre annoncée dans « Profession : écrivain », c'est-à-dire que l'auteur écrit, « en omettant des segments de notre vie et de notre obsession », un roman « inachevé » et « impur » qui sera l'antithèse des « romans non souillés par l'intolérable quotidienneté de notre vie collective et dans un français antiseptique et à l'épreuve du choc précis qui ébranle le sol sous nos pieds » (PF 58). Bref, le narrateur décide de « produire un monument historique » (PF 58).

C'est pourquoi, bien que le narrateur affirme dès le début du roman qu'il écrit « à perte » pour gagner du temps et éviter « la lucidité homicide » (PÉ 11), il passe ce temps à « [s]'épeler » (PÉ 11) en écrivant un « livre défait [qui lui] ressemble » (PÉ 88). L'auteur transpose en roman son existence dans un élan qui frise la transsubstantiation eucharistique, l'écrit témoignant alors, dans un mouvement sinusoïdal, de son hésitation, de son espoir, de son ambivalence, de sa fulguration, de sa dépression et de son ambition :

Ici, mon seul mouvement tente de nier mon isolement; il se traduit en poussées désordonnées vers des existences antérieures où, au lieu d'être prisonnier, j'étais propulsé dans toutes les directions comme un missile débauché. De cette contradiction vient sans doute la mécanique ondulatoire de ce que j'écris : alternance maniaque de noyades et de remontées. (PÉ 89)

La présence dans le roman de cette « mécanique ondulatoire », c'est-à-dire du thème cyclique, avait déjà été mentionnée par Jean-François Hamel qui y voyait la perspective héraclitienne d'une perpétuelle répétition du récit et du temps de l'Histoire :

Aquin imprègne son roman d'un motif géométrique, le cercle et ses dérivés (spirales, courbes, boucles), qui renvoient à la figure d'un destin insurmontable, à un échec infiniment répété. Dans un cercle vicieux qui fait du passé son seul avenir, le narrateur évoque tout à tout sa « chute spiralée » (PÉ 44), son « écriture courbée » (PÉ 115), ou « l'énigme dans laquelle [il s']enroule » (PÉ 140). [...] C'est que la lutte entre la révolution et l'histoire se joue d'emblée dans *Prochain épisode* sur le terrain de la répétition¹⁰⁷.

Évidemment, le caractère cyclique du roman, provoqué par une alternance de volontés et de fatigues, d'ambitions et d'abandons, d'espoirs et de lassitudes, résulte en une certaine répétitivité de l'histoire. Aussi le roman se termine-t-il là où il avait commencé, non seulement par l'enfermement du narrateur, mais sur la création d'un projet de roman ou plutôt la réécriture du roman même où « [l']événement se **déroutera** comme [le

¹⁰⁷ J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 547.

narrateur] l'avai[t] prévu¹⁰⁸ » (PÉ 167), c'est-à-dire que son personnage abattra H. de Heutz « avant même qu'il n'atteigne le téléphone » (PÉ 167). De plus, cet interminable cycle volonté-fatigue ne se veut pas seulement la représentation d'une existence, mais aussi celle d'une époque : « Ce livre est cursif et incertain comme je le suis; et sa signification véritable ne peut être dissociée de la date de sa composition, ni des événements qui se sont déroulés dans un laps de temps donné entre mon pays natal et mon exil » (PÉ 88). Bref, le narrateur-auteur veut produire un roman et des personnages qui seraient comme lui et comme son peuple, fatigués culturellement. De même, le roman est inachevé et ne se conclura qu'au prochain épisode non seulement parce que le narrateur-auteur, qui tire son existence de son propre écrit, ne peut l'achever comme le récit de l'épuisement dont parle Rabaté, mais parce qu'il choisit de donner à son existence la forme de l'inachèvement typique à la fatigue culturelle : « Je laisse les vrais romans aux vrais romanciers. [...] Infini, je le serai à ma façon et au sens propre. » (PÉ 12) Aussi toutes les entreprises de son personnage resteront-elles inachevées, que ce soit sa « guérilla infinie » (PÉ 137), sa poursuite de K – « Je m'approche de toi infiniment... » (PÉ 69) – ou celle de H. de Heutz : « cet homme m'échappe infiniment! » (PÉ 140). Au demeurant, le narrateur-auteur ne termine pas cette histoire qui, puisqu'elle se termine par un enfermement à la Prison de Montréal où sa rédaction avait commencé, ne semble qu'être la sienne. En effet, « ce livre » dont parle le narrateur-auteur, est-ce le livre qu'il cherche à écrire ou le livre que le lecteur tient dans ses mains? Aussi, est-il possible qu'un narrateur s'écrive et se produise? Peut-il ainsi choisir d'être « à [sa] façon »? Lui qui tire son existence du livre, peut-il porter un jugement critique comme s'il avait la possibilité de s'en extraire afin de le contempler?

¹⁰⁸ Nous soulignons.

En dernière analyse, si le drame de la littérature canadienne-française se dénoue dans *Prochain épisode*, celui qui se dénouera dans l'épisode qui le suit sera celui du Canada français. Entendu que c'est la « culture à naître » (CC 205) dont parlait Césaire qui permettra d'écrire l'Histoire, le drame du Canada français se résoudra par la réinvention de sa culture originale. Ainsi, le roman est infini parce qu'il est fait pour se dénouer dans la conscience de sa communauté de lecteurs : « en lui et par lui, je prospecte mon indécision et mon futur improbable. Il est tourné globalement vers une conclusion qu'il ne contiendra pas puisqu'elle suivra, hors texte, le point final que j'apposerai au bas de la dernière page. » (PÉ 89) En effet, pour Césaire, ce n'était pas « l'individu » qui pouvait dire ce que sera la culture mais « la communauté », et elle le dira « non pas verbalement mais dans les faits, et par l'action » (CC 205). Par conséquent, l'action de l'auteur est de prendre l'initiative révolutionnaire, c'est-à-dire d'entreprendre le mouvement rotatif qui circule entre l'individu et la communauté par révolutions successives : « Pour t'écrire, je m'adresse à tout le monde. L'amour est le cycle de la parole. Je t'écris infiniment et j'invente sans cesse le cantique que j'ai lu dans tes yeux » (PÉ 66). La liaison entre l'écrivain et son pays, le « grand amour », s'incarne donc dans l'écriture que l'auteur adresse au pays par l'intermédiaire des lecteurs. S'inspirant de leur lecture, de leur regard, lisant « dans [leurs] yeux », l'auteur rend ce regard dans son invention dans un mouvement circulaire perpétuel. Enfin, l'écriture de l'auteur est liée aux lecteurs pour lesquels elle est destinée, son peuple :

Événement nu, mon livre m'écrit et n'est accessible à la compréhension qu'à condition de n'être pas détaché de la trame historique dans laquelle il s'insère tant bien que mal. Voilà soudain que je rêve que mon épopée déréalisante s'inscrive au calendrier national d'un peuple sans histoire! Quelle dérision, quelle pitié! C'est vrai que nous n'avons pas d'histoire. Nous n'aurons

d'histoire qu'à partir du moment incertain où commencera la guerre révolutionnaire. [...] [Dès lors,] ce que nous écrivons cessera d'être un événement et sera devenu un écrit. L'acte seul prévaudra. Seule l'action insaisissable et meurtrière de la guérilla sera considérée comme historique; seul le désespoir agi sera reconnu comme révolutionnaire. L'autre, l'écrit ou le chanté, émargera à la période prérévolutionnaire. (PÉ 90)

Ainsi, « l'événement » n'est pas l'assassinat de H. de Heutz ou les retrouvailles du héros avec K à l'Hôtel d'Angleterre. Ce n'est pas non plus une quelconque action imaginaire. L'événement, c'est le roman même : le livre est « [l'é]vénement nu » qui ne « cessera d'être un événement » que lorsque la révolution débutera. L'événement nécessite la révolution pour devenir « un écrit » ou, autrement dit, pour devenir *culture*. Dès lors, « l'écrit ou le chanté » ne peut être que le salaire d'une « période prérévolutionnaire » qui, elle-même, ne peut être prérévolutionnaire que s'il y a révolution.

Néanmoins, le roman est un événement prérévolutionnaire qui « écrit » le narrateur, donc qui nous écrit. Aussi le narrateur espère-t-il que son « épopée déréalisante s'inscrive au calendrier national d'un peuple sans histoire ». Cependant, l'événement littéraire n'aura de valeur culturelle que si le peuple agit, que s'il fait agir le peuple. Bref, comme chez Césaire, l'écriture n'entre dans une culture qu'à condition qu'elle engendre l'action d'une population qui, elle, écrit l'histoire.

Ainsi, mon livre à thèse n'est que la continuation cryptique d'une nuit d'amour avec toi, interlocutrice absolue à qui je ne puis écrire clandestinement qu'en m'adressant à un public qui ne sera jamais que la multiplication de tes yeux.

Hubert Aquin, PÉ 66

Conclusion

Prochain épisode n'est pas révolutionnaire en ce qui concerne l'art littéraire puisque, en matière de technique, il s'inscrit dans la foulée du Nouveau Roman français. En effet, évitant le mensonge dans cette nouvelle ère du soupçon, ce roman abandonne l'omniscience d'un narrateur divin qui saurait tout des personnages et des situations. Il perd alors en clarté ce qu'il gagne en honnêteté : le narrateur n'étant plus déifié, il doit s'incarner dans un personnage, la restriction de sa vision ainsi que celle de son savoir provoquent la confusion et le brouillage de l'histoire. Au demeurant, celle-ci perd sa linéarité parce que son narrateur y erre lui-même en recherchant la pleine conscience de soi. La conduite du récit est d'autant plus incertaine maintenant que, évitant les stratégies romanesques balzaciennes, le narrateur-personnage écrit son roman comme il en lit, c'est-à-dire sans en connaître la suite. Aussi avons-nous pu constater que *Prochain épisode* s'engage davantage vers une littérature de l'épuisement. À l'instar du récit tel que défini par Dominique Rabaté, le roman d'Hubert Aquin est lui aussi une autobiographie fictive

d'un narrateur-personnage cherchant à se définir et à s'inventer. Or, devenant à la fois créateur et création, il est placé dans l'impossibilité de s'achever. Aussi les possibilités littéraires semblent-elles être épuisées. Néanmoins, le narrateur fait preuve d'une énergie inouïe afin de vaincre cet épuisement, pourtant inéluctable. Un mal qui le tenaille se trouve en lui et il doit l'exorciser. Ainsi, quoique de « soudaines » fatigues semblent vouloir compromettre son écriture, il poursuit son ouvrage « infiniment », voire au-delà de l'œuvre. Par voie de conséquence, *Prochain épisode* est un récit de l'épuisement dont la caractéristique fondamentale est son cycle volonté-fatigue : le roman oscille constamment entre la diégèse du narrateur et celle de ses personnages, entre son apparition et sa disparition, entre sa volonté et sa fatigue. *Prochain épisode* est un roman qui tourne en rond infiniment, c'est un roman de révolutions :

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. (PÉ 160)

Force est de constater que dans ce récit de l'épuisement les discours du narrateur et du personnage alternent en se superposant dans une perpétuelle tentative de se confondre : « je suis cet homme ». Or, cet effort constant à s'identifier était déjà présent dans les essais d'Hubert Aquin : « Je suis moi-même cet homme "typique", errant, exorbité, fatigué de mon identité atavique et condamné à elle » (MLII 102), écrivait l'essayiste dans « La fatigue culturelle du Canada français ». Ainsi se manifeste la parenté entre les deux œuvres littéraires : la volonté d'exprimer la condition du Canada français, celui-ci étant principalement affecté par un mal que l'auteur nomme *la fatigue culturelle*. Cette dernière provoque différents dommages collatéraux chez la population qui la subit tels

que l'auto-dévalorisation, l'autopunition, la dépression, le masochisme, le manque d'enthousiasme et de vigueur. Douce, ambivalence, ambiguïté sont le lot des hommes et des femmes d'une culture fatiguée qui fuient alors leur douleur existentielle par l'exil, voire l'excentricité, c'est-à-dire le déplacement du centre de gravité de leur culture à l'extérieur d'elle-même, ses critères de réussite devenant ceux d'une autre culture. En outre, la fatigue culturelle peut aussi être fuie par la compensation littéraire : l'écrivain produit un monde intérieur dans lequel il s'enfuit en emmenant à sa suite ses lecteurs, tel le joueur de flûte de Hamelin. Quoi qu'il en soit, la fatigue culturelle ne s'accomplit pas directement et le vouloir-vivre collectif d'un peuple ne s'éteint pas d'un coup : il commence par vaciller en faisant alterner des moments de volonté et de désespoir, de pugnacité et de passivité, de fureur et de frayeur. Le cycle volonté-fatigue aurait donc pour objectif d'exprimer cette fatigue culturelle.

Différents symboles cycliques apparaissent dans l'œuvre de manière à évoquer la fatigue culturelle : les montagnes (les Alpes), le soleil et l'eau (le fleuve, le lac). De plus, H. de Heutz symbolisant le colonisateur, K le pays et les narrateurs (auteur et espion) le peuple, ces derniers souffrent de la fatigue culturelle. En effet, les narrateurs sont manifestement fascinés par H. de Heutz, aimeraient habiter sa demeure et voudraient revêtir son style. Au demeurant, en choisissant d'attaquer son ennemi dans son château, sur son terrain, le narrateur-espion n'est-il pas excentré? En outre, l'écart séparant les antagonistes, le système cohérent qu'ils semblent former ainsi que l'hétérogénéité et la déglobalisation de leur culture sont tous des symptômes d'une fatigue culturelle.

Au surplus, la fatigue culturelle se transmet à la forme même du roman. Incertain, hésitant, ambivalent, le roman d'Hubert Aquin échoue à s'accomplir : c'est un roman infini, c'est un roman sans fin, c'est un roman inachevé. C'est donc parce que la forme du

récit de l'épuisement permet de communiquer avec force la fatigue culturelle du Canada français que *Prochain épisode* emprunte cette voie littéraire. Ainsi, la forme autobiographique du roman permet non seulement d'atteindre une pleine conscience de soi, à l'instar du récit de l'épuisement dont parle Dominique Rabaté, mais il permet d'atteindre la pleine conscience de toute une nation. Comme le mentionnait Anthony Purdy, « l'ontologie assumée par le narrateur de *Prochain épisode* n'est rien d'autre que l'ontologie de son peuple¹⁰⁹ » et, par conséquent, ce que manifeste surtout le style de *Prochain épisode* est « une ontologie désolée¹¹⁰ ». De plus, son inachèvement exprime l'incapacité de cette nation à prendre en main son destin, remettant constamment la révolution au *Prochain épisode*. Aussi, si les possibilités littéraires s'y trouvent épuisées, c'est d'abord en raison du dilemme cornélien mettant la littérature canadienne-française face à une impasse : créer c'est disparaître parce que participer au système cohérent perpétue l'asservissement national. Enfin, si le récit de l'épuisement permet d'exorciser un mal, c'est indéniablement contre la fatigue culturelle qu'Hubert Aquin l'utilise : « Le style de *Prochain épisode*, affirmait Anthony Purdy, à la fois exorcisme et baptême, décomposition et ouverture, est ce qui permet la transition de la "cohérence invisible" de l'histoire conçue comme Mythos anti-dialectique à l'avenir incertain et anarchique de la révolution¹¹¹. » De même, Jean-François Hamel soutenait que « [l']inachèvement du roman, sa fragmentation, l'échec même de son protagoniste, mais surtout les phénomènes internes et externes de répétition qui l'innervent, constituent précisément la réussite

¹⁰⁹ A. Purdy, *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 123.

critique de *Prochain épisode* à l'égard d'une certaine impasse historique, l'issue permettant de réaffirmer l'importance de penser l'histoire au présent¹¹². »

En somme, si *Prochain épisode* est si proche de ce que Dominique Rabaté nomme le récit de l'épuisement, ce n'est pas seulement parce qu'il est une faute comme le suggère Gilles Marcotte ou encore parce qu'il tient compte de l'évolution du roman dans le monde comme le postule Pierre Nepveu, mais parce qu'il cherche, comme le souligne Agnès Whitfield, à dissimuler la reconstruction d'une identité. En exprimant la fatigue culturelle par le récit de l'épuisement, ce n'est pas qu'Hubert Aquin qui se libère, mais tout un peuple. C'est pourquoi, en définitive, *Prochain épisode* est un roman de la révolution.

¹¹² J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 546.

Bibliographie

Corpus primaire

- AQUIN, Hubert, *Prochain épisode*, Montréal, Leméac, coll. « Bibliothèque québécoise », 1995 [1965], 286 p.
- _____, *Trou de mémoire*, Montréal, Cercle du livre de France, 1968, 204 p.
- _____, *Point de fuite*, Montréal, Leméac, coll. « Bibliothèque québécoise », 1995 [1971], 316 p.
- _____, *Mélanges littéraires I : Profession : écrivain*, Montréal, Leméac, coll. « Bibliothèque québécoise », 1995, 571 p.
- _____, *Mélange littéraire II : Comprendre dangereusement*, Montréal, Leméac, coll. « Bibliothèque québécoise », 1995, 609 p.
- _____, *Journal 1948-1971*, Montréal, Leméac, coll. « Bibliothèque québécoise », 1999, 406 p.

Corpus secondaire

- ARGUIN, Maurice, *Le Roman québécois de 1944 à 1965 : symptômes du colonialisme et signes de libération*, Montréal, l'Hexagone, 1989, 277 p.
- BEAUDET, Gilles, « Présentation », *Prochain épisode*, Montréal, ERPI, 1969, p. 9-22.
- BEAUDRY, Jacques, *Hubert Aquin : la course contre la vie*, Montréal, Hurtubise HMH, 2006, 124 p.
- _____, *La fatigue d'être : Saint-Denys Garneau, Claude Gauvreau, Hubert Aquin*, Montréal, Hurtubise HMH, 2008, 140 p.
- BELLEAU, André, *Le Romancier fictif : Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Éditions Nota bene, 1999 [1980], 230 p.
- BESSETTE, Gérard, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Montréal, Éditions CEC, 1968, 704 p.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 p.
- CARDINAL, Jacques, *Le Roman de l'histoire : Politique et transmission du nom dans Prochain épisode et Trou de mémoire de Hubert Aquin*, Montréal, Balzac, 1993, 185 p.
- CLICHE, Anne Éline, *Le Désir du roman*, Montréal, XYZ Éditeurs, 1992, 203 p.
- COUTURE, Yves, « Le chemin de l'immanence », *Horizons philosophiques*, vol. III, no 1, automne 1992, p. 59-75.
- GAUVIN, Lise, « La tentation du silence. Aquin », *Parti pris littéraire*, Montréal, PUM, 1975, p. 40-42.
- HAMEL, Jean-François, « De révolutions en circonvolutions. Répétition du récit et temps de l'histoire dans *Prochain épisode* », *Voix et Images*, vol. 25, n°3, 2000, p. 541-562.
- IQBAL, Françoise, *Desafinado. Otobiographie d'Hubert Aquin*, Montréal, VLB Éditeur, 1987, 461 p.
- JACQUES, Daniel, « L'homme exorbité : Réflexion sur la notion de fatigue culturelle chez Hubert Aquin », *Horizons philosophiques*, vol. III, no 1, automne 1992, p. 1-9.

- LAMONTAGNE, André, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992, 311 p.
- LAPIERRE, René, *L'Imaginaire captif. Hubert Aquin*, Montréal, Les Quinze, 1981, 183 p.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, *Emblèmes d'une littérature : Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*, Montréal, Fides, 2008, 366 p.
- LARUE, Monique, « La mélancolie d'Hubert Aquin », *Horizons philosophiques*, vol. III, no 1, automne 1992, p. 31-41.
- LASNIER, Louis, « Spatio-analyse de *Prochain épisode* », *Le Québec littéraire, revue critique*, Guérin éditeur, Montréal, 1976, p. 33-53.
- MARCOTTE, Gilles, *Le Roman à l'imparfait : Essai sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse, 1976, 190 p.
- MASSOUTRE, Guylaine, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, Montréal, Leméac, coll. « Bibliothèque québécoise », 1992, 359 p.
- NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel : Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, 243 p.
- PLEAU, Jean-Christian, *La Révolution québécoise : Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal, Fides, 2002, 270 p.
- PURDY, Anthony, « De "L'art de la défaite" à *Prochain épisode* : un récit unique? », *Voix et images*, vol. 10, n°3, 1985, p. 113-125.
- ROBIDOUX, Réjean et André RENAUD, *Le Roman canadien-français du 20e siècle*, Université d'Ottawa, 1966, 221 p.
- SMART, Patricia, *Hubert Aquin, agent double*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1973, 138 p.
- SUGDEN, Leonard W., « Hubert Aquin : Proteus In Despair », *Essays on Canadian writing*, vol. 11, 1978, p. 73-96.
- TREMBLAY, Roseline, *L'Écrivain imaginaire: Essai sur le roman québécois, 1960-1995*, Montréal, Hurtubise HMH, Collection Cahiers du Québec, 2004, 608 p.

- RENDALL, Marilyn, *Le Contexte littéraire : Lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Editions du Préambule, 1990, 272 p.
- WALL, Anthony, *Hubert Aquin, entre référence et métaphore*, Candiac, Les éditions Balzac, 1991, 238p.
- WHITFIELD, Agnès, « Prochain épisode ou la confession manipulée », *Voix et images*, vol. VIII, no 1, automne 1982, p. 111-126.
- _____, *Le Je(u) illocutoire : Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Saint-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1987, p. 303.

Articles et ouvrages théoriques

- ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire : Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, 425 p.
- CÉSAIRE, Aimé, « Culture et colonisation », *Présence africaine*, no. 8-9-10, juin-novembre 1956, p. 190-205.
- COLLOT, Michel, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n°47, 1988, p. 79-91.
- DAUNAIS, Isabelle et al., « Le personnage de roman », *Études françaises*, vol. 41, n°1, 2005, p. 5-124.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : Les procédés littéraires*, Paris, Éditions 10/18, 1984, 539 p.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992, [1960], 536 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Édition du Seuil, coll. Poétique, 1972, 285 p.
- GENETTE, Gérard et al., *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. Points, 1986, 205 p.
- MACÉ, Marielle, *Le Temps de l'essai*, Paris, Belin, 2006, 362 p.
- PERELMAN, Chaïm, *L'Empire rhétorique : Rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin, 1977, 224 p.
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991, 204 p.

- RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979, 282 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1963, 185p.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1956, 185 p.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, 335 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, 184 p.
- TERRASSE, Jean, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1977, 156 p.
- TRUDEAU, Pierre Elliott, « La nouvelle trahison des clercs », *Cité libre*, Vol. XIII, No. 46, avril 1962, p.3-16.
- VIGNEAULT, Robert, *L'Écriture de l'essai*, Montréal, l'Hexagone, 1994, 330 p.