

Prochain épisode : du chaos au labyrinthe Le labyrinthe comme métaphore de lecture

Anne Martine PARENT

*Je crée ce qui me devance et pose devant moi l'empreinte
de mes imprévisibles.*

Hubert Aquin, *Prochain épisode*

Comment doit-on lire un texte ? Au-delà d'une première lecture, individuelle et singulière, les divers théoriciens de la littérature ne s'entendent pas tous sur une orientation pertinente qui pourrait guider, à la manière d'un fil d'Ariane, la lecture d'un texte. Malgré tout, chaque récit comporte en lui-même des indices de lecture, des signes pouvant permettre au lecteur de se constituer un parcours. Plus le texte est riche sur le plan sémantique et plus les parcours possibles sont nombreux. L'esthétique postmoderniste représente un exemple extrême de ce type de richesse sémantique, se caractérisant, en littérature, par des récits aux chemins multiples, lieux d'égarement et de confusion.

Je tenterai ici de voir comment la figure du labyrinthe à lignes brisées peut constituer une métaphore valable pour la compréhension d'un roman postmoderniste tel *Prochain épisode*, d'Hubert Aquin (1965¹). L'espace du labyrinthe (à lignes brisées) étant caractérisé par sa multiplicité de voies, ses circonvolutions et ses capacités à perdre quiconque s'y aventure, cette figure semble tout à fait indiquée pour la compréhension d'un texte qui lui ressemble. Cette similitude est repérable, d'une part, grâce à certains éléments textuels qui appellent une lecture « labyrinthique », et, d'autre part, en raison de l'espace textuel qui, par son esthétique, sa narration et sa discursivité, appartient à l'ordre labyrinthique. Il est même possible de pousser la ressemblance jusqu'aux origines mythiques du labyrinthe et de lire *Prochain épisode* à la lumière du mythe qui réunit Dédale et

¹ L'édition originale est de 1965 ; je ferai cependant référence à l'édition critique de *Prochain épisode* paru en 1995 chez BQ.

Thésée. La piste de lecture que je propose ici ne se veut nullement exhaustive ; elle vise plutôt à constituer un fil d'Ariane pour le lecteur que ce labyrinthe textuel qu'est *Prochain épisode* cherche à perdre.

Un labyrinthe textuel

Le lecteur qui tente de faire un résumé de *Prochain épisode* se rend rapidement compte qu'il a affaire à un récit aux chemins multiples. En effet, on peut faire deux résumés possibles de ce roman d'Hubert Aquin, ouvrant, par conséquent, deux mondes possibles, au sens où l'entend Umberto Eco. Dans *Lector in fabula*, Eco donne l'exemple suivant : « Charles fait l'amour avec sa femme deux fois par semaine. Pierre aussi » (Eco, 1985, 112). Par son ambiguïté, cet énoncé peut s'interpréter de deux façons : soit c'est à la femme de Charles que Pierre fait l'amour deux fois par semaine, soit c'est à sa propre femme. Savoir ce dont il est question – le *topic* –, c'est-à-dire un triangle amoureux ou les habitudes sexuelles de deux couples, permet de désambiguïser l'énoncé. Toutefois, l'ambiguïté soulevée par *Prochain épisode* ne se laisse pas résoudre aussi facilement. Mais commençons par essayer d'en faire le résumé, à la manière d'un lecteur arrivé à la fin de sa première lecture.

Un narrateur-personnage autodiégétique enfermé dans un asile à Montréal pour des raisons politiques entreprend d'écrire un roman d'espionnage « traditionnel ». Son personnage principal, Hamidou Diop, est rapidement évacué et le narrateur se met lui-même en scène. Le déroulement de l'intrigue, qui se passe en Suisse, ramène progressivement le narrateur à Montréal où il se fait arrêter (pour activités révolutionnaires, appartenance au FLQ, etc.) et emprisonner dans un hôpital psychiatrique (où il écrit un roman...).

Déjà, l'annonce du roman d'espionnage traditionnel est un piège, puisque *Prochain épisode* n'a rien du roman d'espionnage traditionnel – et n'a même rien de traditionnel. De fréquents recours aux procédés métanarratifs, de multiples brouillages spatio-temporels, la substitution de ce qui devait être le personnage principal par le narrateur lui-même, sont autant d'éléments qui confèrent à *Prochain épisode* une certaine originalité qui le distingue d'un roman d'espionnage classique. En

fait, *Prochain épisode* est bien plus qu'un roman d'espionnage et l'intrigue d'espionnage elle-même apparaît comme un prétexte. J'y reviendrai.

D'après le résumé, deux hypothèses de lecture sont possibles :

1) Le lecteur peut croire que l'intrigue en Suisse est « une histoire vraie » à l'intérieur de la fiction. Ainsi, le narrateur fait le récit des événements qui ont conduit à son arrestation et à son internement.

2) En raison de certains indices qui font de l'intrigue en Suisse une fiction dans la fiction, le lecteur prend ce récit comme « faux », et, par conséquent, ne sait rien des raisons qui ont provoqué l'arrestation et l'internement du narrateur-scripteur.

Pour tenter de désambiguïser le texte, on peut se baser sur certains indices qui feraient pencher vers la seconde hypothèse. Ces indices semblent montrer que l'intrigue d'espionnage n'est qu'une fiction élaborée par le narrateur-personnage lors de son internement, fiction à l'intérieur de laquelle il lui plaît de s'introduire ; l'extrait suivant, où le narrateur parle de l'intrigue d'espionnage en Suisse comme d'un roman, en est un exemple : « Entre le 26 juillet 1960 et le 4 août 1792, à mi-chemin entre deux libérations et tandis que je m'introduis, enrobé d'alliage léger, dans un roman qui s'écrit à Lausanne [...] » (Aquin, 1995, 15 ; je souligne).

Cependant, l'indication la plus importante reste le passage où le narrateur montre qu'il a plein pouvoir sur ce qu'il raconte, qu'il en est donc le créateur. Dans ce passage, le narrateur-espion², à la poursuite de H. de Heutz, s'est arrêté sur le bord de la route qui mène au château de son ennemi, incapable de continuer à avancer : « Je restais là, inapte à brusquer l'événement, privé de la certitude aveuglante qui pousse à l'action » (Aquin, 1995, 113). Le récit passe alors du plan de l'action (mission en Suisse) au plan de l'écriture et le narrateur-scripteur reprend le contrôle du déroulement de l'action :

² Le narrateur-personnage évolue sur deux plans : narrateur-scripteur interné à Montréal et narrateur-espion en mission en Suisse.

Et si je ne distingue pas encore mon trajet futur, sinon peut-être cette route qui s'incurve en direction du village d'Échandens et du château, je comprends qu'il me suffit de me remettre en mouvement et de suivre *les courbes manuscrites pour réinventer mon récit*. En fait, rien ne m'empêche désormais d'avoir déjà franchi la courte distance qui me séparait tantôt du château d'Échandens et de me poster à une fenêtre de cette chère prison d'époque (puisque, de toute façon, j'y suis), après avoir traversé le village sans voir un chat et mis l'auto dans le garage. [etc.] (Aquin, 1995, 115-116 ; je souligne).

En se fondant sur ces différents indices, on peut donc croire que l'intrigue d'espionnage en Suisse est une fiction dans la fiction. Mais d'autres indices interviennent, en cours de lecture, qui introduisent le doute en confirmant la première hypothèse. Les événements racontés par le narrateur apparaissent alors comme « vrais » dans le contexte *fictionnel*. L'intrigue d'espionnage serait ainsi une *vérité fictive* : « Il s'est passé bien peu de temps entre ma promenade solitaire sur le bord du Léman et mon arrestation en plein été dans Montréal » (Aquin, 1995, 153) ; puisque cette arrestation mène ensuite le narrateur dans un institut psychiatrique, le lecteur est porté à croire que la mission d'espionnage en Suisse a *réellement* conduit le narrateur à son internement, puis, par la suite, à l'écriture des événements marquant de cette même mission.

Face à ces indices qui se contredisent, on doit effectuer un choix entre la première et la seconde hypothèse. Il peut également choisir de considérer tous ces éléments comme « vrais » ; il se retrouve alors devant un récit circulaire paradoxal : un narrateur-scripteur, interné, écrit, pour passer le temps, un roman d'espionnage fictif dans lequel il se met en scène et où les événements le conduisent à son internement. Ainsi, la boucle narrative produit un phénomène d'enfermement *dans la fiction*, c'est-à-dire une vraisemblance qui ne peut qu'être fictive et qui, dans son rapport au réel, achoppe devant une impossibilité temporelle effective. Certains passages de *Prochain épisode* sont l'énonciation même de ce phénomène :

Le roman incréé me dicte le mot à mot que je m'approprie, au fur et à mesure, selon la convention de Genève régissant la propriété littéraire. Je crée ce qui me devance et pose devant moi l'empreinte de mes imprévisibles. L'imaginaire est une cicatrice. Ce que j'invente m'est vécu ; mort d'avance ce que je

tue. Les images que j'imprime sur ma rétine s'y trouvaient déjà.
Je n'invente pas. (Aquin, 1995, 86)

Nous nous retrouvons face à un paradoxe du type «l'œuf et la poule» : l'échec de la quête à Lausanne aboutit à l'emprisonnement psychiatrique et l'enfermement psychiatrique ouvre sur une fiction racontant la quête à Lausanne. La temporalité narrative constitue le nœud du paradoxe : le début du texte est-il aussi le début de l'intrigue ou sa fin ? L'œuf vient-il avant la poule...?

Il n'y a pas de réponse à cette question ni à la suivante : les événements racontés par le narrateur-scripteur se sont-ils produits ou non ? À chaque fois que le mystère semble s'éclaircir, c'est pour mieux occulter le texte ; les indices se multiplient et se superposent, mais ne résolvent rien³. Les deux hypothèses de lecture fondent deux mondes possibles entre lesquels le lecteur ne peut pas choisir. Il n'y a donc pas de lecture univoque possible à *Prochain épisode*. Comment un lecteur peut-il alors s'orienter dans ce labyrinthe textuel dont il fait l'expérience et qui visiblement cherche à le perdre dès la première phrase ?

L'incipit de *Prochain épisode* se lit ainsi : « Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses » (Aquin, 1995, 5). Le savoir encyclopédique du lecteur (Eco, 1985, 15 et suiv.), c'est-à-dire ce qu'il peut inférer à partir d'un signe – exemple : Cuba est un pays où l'on exploite la canne à sucre – ne l'aide en rien pour comprendre cet énoncé. D'emblée, le lecteur est désorienté par la remise en question du signe à laquelle Aquin procède. En effet, Aquin ne respecte pas les règles du signe « Cuba », les possibilités du faire de « Cuba » sont évacuées pour laisser place à une autre possibilité métaphorique qui égare le lecteur. Autrement dit, la représentation encyclopédique du signe « Cuba » ne prévoit pas le co-texte de l'incipit de *Prochain épisode* (Eco, 1985, 24) ; le signe acquiert d'autres sens : « [...] plus une image a de sens, plus elle est mystifiante. L'ambiguïté, à la limite du polysémantisme,

³ « The power of the labyrinth rests in its capacity to absorb these contradictions, to portray questions rather than answers, [...] » (Faris, 1988, 199).

est plus séduisante que l'univocité, le nombre plus beau que l'unique » (Aquin, 1992, 216).

L'incipit laisse prévoir que, puisque nous ne savons pas quel sens attribuer à « Cuba » et que nous ne pouvons ni comprendre ni interpréter l'énoncé, nous ne saurons rien de ce qui se passe au centre du lac Léman – donc, au centre du texte, puisque le lac Léman paraît être au cœur même de l'écriture du récit : « Rien ne se coagule devant ma vitrine : personnages et souvenirs se liquéfient dans l'inutile splendeur du lac alpestre où je cherche mes mots. [...] je suis attablé au fond du lac Léman, plongé dans sa mouvance fluide qui me tient lieu de subconscient » (Aquin, 1995, 9). Le lac Léman semble également détenteur d'une *vérité* qui, de par son identification au lac, se trouve elle aussi, au centre du récit :

Ce soir, si je dérive dans le lit du grand fleuve soluble, si l'Hôtel d'Angleterre se désagrège dans le tombeau liquide de ma mémoire, 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 » (Aquin, 1995, 29 ; je souligne).

Cette vérité, assimilée dans la suite du récit à l'ennemi qui hante le narrateur-personnage et à la rencontre amoureuse avec K (Aquin, 1995, 29-30), constitue le centre absent du texte qui ne dévoile jamais le mystère entourant K et H. de Heutz. Par conséquent, le centre⁴ nous échappe, caractéristique propre à l'œuvre aquinienne :

Les romans d'Hubert Aquin sont fuyants, insaisissables, empreints d'une ambiguïté qui tient à la fois de sa conception de l'art et de la situation historique dans laquelle ils sont enracinés. Un titre comme *Point de fuite* en dit long sur cet univers de miroirs et de dédoublements, dans lequel tous les éléments symétriques s'organisent en fonction d'un point de convergence qui se dérobe sans cesse. (Hamel, Hare et Wyczynski, 1976, 6)

⁴ « One cannot take centers for granted in the labyrinths of our own century : perhaps the fear that there is no center after all is part of the terror of the maze. Indeed, the absence of a center may be even more threatening than the presence of a minotaure », (Doob, 1990, 55).

Ainsi, le texte ne délivre pas la clé de ses énigmes et l'incipit reste indéchiffrable – tout comme l'anagramme d'Hamidou Diop (Aquin, 1995, 17) –, « Cuba » devenant la métaphore d'une vérité perdue. Non seulement Aquin procède à une remise en question du signe, à sa déterritorialisation, mais il le reterritorialise dans son discours. Comme s'il était dans un labyrinthe réel, le lecteur doit parcourir *Prochain épisode* à travers une expérience subjective de lecture. Pris – et parfois perdu – dans ce labyrinthe textuel, son fil d'Ariane est peut-être le labyrinthe lui-même.

Le parcours du labyrinthe

Étant donné l'origine mythologique du labyrinthe, la charge sémiotique que comporte le signe « labyrinthe » est importante : non seulement elle comprend tout ce que la figure géométrique peut suggérer (détours, digressions, courbes, confusion, désorientation, etc.), mais elle appelle en plus différents signifiés liés au mythe du labyrinthe (mort, menace, ennemi, enfermement, etc.).

La figure du labyrinthe, présente dans le récit de manière implicite, se manifeste par un réseau d'isotopies⁵ se rapportant au sémème « labyrinthe » ; ces isotopies traversent le récit et constituent un fil d'Ariane pour la lecture de *Prochain épisode*. Ainsi, les isotopies de l'enfermement, de la mort et de la sinuosité par exemple, en tant que reliées au sémème « labyrinthe », rendent à *Prochain Épisode* une certaine uniformité cohérente (autant que faire se peut en présence d'un labyrinthe textuel). Autrement dit, la cohérence de *Prochain épisode* est de l'ordre du labyrinthe ; ce qui revient presque à dire que *Prochain épisode* est « sous le signe du labyrinthe ».

Les isotopies « labyrinthiques » (ou « labyrinthisantes ») servent à décrire à la fois l'exercice d'écriture, la mission en Suisse et l'internement psychiatrique. Par exemple, l'enfermement et la mort se retrouvent dans ce passage concernant l'écriture du roman :

⁵ Je me réfère, pour le concept d'isotopie, à l'emploi qu'en fait Umberto Eco dans *Lector in fabula* (1985).

Je me suis *enfermé* dans un système stellaire 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* » (Aquin, 1995, 18 ; je souligne).

L'isotopie de la sinuosité est également utilisée pour parler de l'écriture ; on retrouve les expressions « mécanique ondulatoire [de ce que le narrateur écrit] » (Aquin, 1995, 89) et « courbes manuscrites » (Aquin, 1995, 116) pour ne citer que celles-là.

La sinuosité est fréquemment présente dans les passages où il est question de la mission d'espionnage en Suisse, et particulièrement lorsque le narrateur-espion circule en voiture :

Je dérape dans les *lacets* du souvenir comme je n'ai pas cessé de déraiper avec ma Volvo, dans le col des Mosses entre Aigle et l'Étivaz avant de rejoindre Château-d'Œx. [...] Au premier *virage en épingle à cheveux*, j'ai eu clairement conscience que l'auto s'exaltait en-dehors de l'axe. Mais je me suis appliqué, à mesure que je m'élevais vers Les Diablerets, à prendre chaque *courbe* à une vitesse radiale maximum [...]. À chaque *virage*, je faisais diminuer la marge infime qui me séparait d'une embardée [...]. Chaque *virage* me surprend en troisième alors que je devrais avoir déjà commencé de décompresser ; chaque phrase me déconcerte. Je brûle les mots, les étapes, les souvenirs et je n'en finis plus de me déprendre dans les *entrelacs* de cette nuit intercalaire. (Aquin, 1995, 41-42 ; je souligne)

L'entrecroisement de l'action et de l'écriture constitue une sinuosité stylistique qui vient ajouter à l'isotopie déjà présente.

À la suite de cet extrait, se produit un deuxième entrelacement entre la narration de la mission et celle de l'internement, où des marques de sinuosité se retrouvent. À celles-ci s'ajoutent les isotopies de la mort et de l'enfermement pour qualifier l'internement du narrateur :

Cette route *entrelacée* qui fuit à toute allure sous la traction de mes phares, ralentit soudain avant que j'arrive à Château-d'Œx. Le ruban d'asphalte qui se *faufile* entre les Mosses et le Tornetaz me ramène ici, près du pont de Cartierville, non loin de la prison de Montréal, [...]. Toutes les *courbes* que j'enlace passionnément et les vallées que j'escorte me conduisent

implacablement dans cet enclos irrespirable peuplé de fantômes. Je ne veux plus rester ici. J'ai peur de m'habituer à cet espace rétréci [...]. (Aquin, 1995, 43)

L'isotopie de la sinuosité, dans les deux derniers exemples, semble jeter un pont entre les différents plans diégétiques, et même entre différents lieux et temps, ce qui fait de l'espace textuel de *Prochain épisode* un espace hautement labyrinthique. Les isotopies qui se rapportent au sémème « labyrinthe » produisent donc, sur le plan de l'espace textuel, des effets labyrinthiques, dont la confusion spatio-temporelle.

On peut la remarquer dès l'incipit⁶ où se mélangent le temps de l'Histoire (Cuba), le temps de l'intrigue (lac Léman) et le temps de l'énonciation (pendant que je descends au fond des choses). Tout le long du récit, le lecteur sera ainsi confronté à des juxtapositions incohérentes du temps et de l'espace. Le passage précédemment cité en est un exemple, mais il y en a bien d'autres ; ainsi : « Ce soir même, à quelques lieues de l'Hôtel de la Paix, siège social du FLN, à quelques pas de la Prison de Montréal, siège obscur du FLQ, je frôle ton corps brûlant et je le perds aussitôt, je te reconstitue mais les mots me manquent » (Aquin, 1995, 16). Il y a, dans cet extrait, création d'un hors-lieu mythique, espace où le narrateur peut réaliser la rencontre amoureuse qu'il désire tout au long du roman. Ce phénomène se produit à plusieurs reprises dans *Prochain épisode*, c'est-à-dire la constitution d'un hors-lieu, à la croisée de quelques dates fétiches : le 26 juillet (anniversaire de la révolution cubaine), le 24 juin (la Saint-Jean-Baptiste) et le 4 août 1792 (évoquerait peut-être l'abolition des privilèges de l'Ancien régime, l'incarcération de Louis XVI et l'abolition des droits féodaux⁷).

La confusion spatio-temporelle se répercute même parfois sur l'emploi des temps grammaticaux. Le plus souvent, le présent et le passé composé sont majoritairement utilisés lorsque le récit porte sur l'activité d'écriture du narrateur et sur son internement, alors que la narration de la mission d'espionnage en Suisse fait plutôt appel à l'imparfait et au passé simple. Cependant, il arrive que les temps grammaticaux propres à

⁶ « Cuba coule en flammes au milieu du lac Léman pendant que je descends au fond des choses » (Aquin, 1995, 5).

⁷ Voir l'édition critique de *Prochain épisode*, note 39 (1995, 179).

l'internement et l'écriture se retrouvent dans l'intrigue d'espionnage, ce qui a pour effet d'amener la confusion chez le lecteur qui ne sait plus où il en est. Voyons par exemple, l'extrait suivant :

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. Toute ma force coule de ma bouche en une hémorragie de blasphèmes et de cris. Enfin pourquoi dois-je éprouver de telles secousses devant le vide insensé que je ne suis plus capable d'affronter ? Je suis prisonnier ici ! Pourtant, je me suis librement glissé dans cette splendeur murée : je suis entré ici en tueur masqué. Mais soudain j'ai peur de ne jamais en sortir et que toutes les portes soient fermées à jamais. Mon propre avenir m'élanche. Ce n'est plus une mélancolie passive qui me hante, mais la colère : rage folle, absolue, subite, presque sans objet ! J'ai envie de frapper au hasard, de trouer le guerrier nu d'une balle de revolver et de vider le restant du barillet dans le corps inférieur du buffet Louis XIII. (Aquin, 1995, 129-130)

Le passage montre bien le brouillage entre les niveaux diégétiques ; au départ, la mention de la sentence rappelle l'internement, alors que les indications concernant le buffet Louis XIII et H. de Heutz touchent la mission en Suisse ; il est, de plus, difficile de savoir quand le passage d'un niveau diégétique à l'autre s'est effectué.

Cette confusion porte également sur le narrateur lui-même et sa subdivision en narrateur-espion (le *je* de l'action) et narrateur-scripteur (le *je* de la narration). La scission entre les deux apparaît clairement dans le passage où le je-narrateur parle de l'acteur en ces termes : « Et j'envoie mon *délégué de pouvoir* en Volvo dans le col des Mosses, je l'aide à se rendre sans accrochage jusqu'au palier supérieur du col et je lui fais dévaler l'autre versant de la montagne à une vitesse échevelée » (Aquin, 1995, 43-44). Le passage constant d'un *je* à l'autre engendre ainsi un récit à lignes brisées, où alternent plusieurs chronotopes : le narrateur-espion en mission en Suisse, le narrateur-scripteur interné à Montréal, les souvenirs amoureux du narrateur (antérieurs aux autres événements), etc.

Souvent, une surimpression de deux chronotopes se produit, la superposition de la quête et de son écriture, par exemple : « C'est pourquoi, sans doute, chaque fois que je prends mon élan dans ce récit décomposé, je perds aussitôt la raison de le continuer et ne puis m'empêcher de considérer la futilité de ma course écrite dans l'ombre des Mosses et du Tornettaz, quand je songe que je suis emprisonné dans une cage irréfutable » (Aquin, 1995, 43).

Le mythe du labyrinthe

Le mot « labyrinthe » lui-même n'a qu'une seule occurrence dans *Prochain épisode* ; cependant, une brève vérification topocritique révèle qu'il apparaît au centre du livre, très exactement dans la deuxième des pages centrales (Aquin, 1995, 86-87) : « Si je dénonce en ce moment la vanité fondamentale de l'entreprise d'originalité, c'est peut-être dans cette noirceur désolante que je dois continuer et dans ce labyrinthe obscurci que je dois m'enfoncer » (Aquin, 1995, 87). Ce passage amène le lecteur averti à penser, évidemment, au mythe du labyrinthe. Peut-on comparer le labyrinthe dans lequel le narrateur s'enfonce à celui que Thésée pénètre afin de tuer le Minotaure ?

Il est en effet possible d'éclairer *Prochain épisode* à la lumière du mythe du labyrinthe. D'emblée, l'enfermement est commun aux deux récits ; il est réel et physique dans le mythe (le labyrinthe est une prison pour Astérior et ses victimes) ainsi que dans *Prochain épisode* où le narrateur-scripteur est enfermé dans un asile et le narrateur-espion dans le château de H. de Heutz. Toutefois, il y a, dans le roman d'Aquin, une séquestration d'un autre ordre, plus imaginaire, dans un hors-lieu plus près du labyrinthe mythique, c'est-à-dire un espace d'où on ne sort jamais et où se trouve l'ennemi à tuer : « Ainsi, coffré en bonne et due forme dans mon concept métallique, sûr de n'en pas sortir mais incertain d'y vivre longtemps [labyrinthe], je n'ai qu'une chose à faire : ouvrir mes yeux, voir follement ce monde déversé, poursuivre jusqu'au bout celui que je cherche, et le tuer » (Aquin, 1995, 18).

L'ennemi imaginaire s'incarne en un ennemi effectif, dans le cadre de l'intrigue d'espionnage en Suisse : H. de Heutz

(alias Carl von Ryndt alias François-Marc de Saugy). Ainsi, le récit mythique et le roman d'Aquin donnent tous deux lieu à une quête dans laquelle il y a un meurtre nécessaire, un ennemi à poursuivre. L'ennemi est la représentation d'une menace collective, dans les deux cas ; on parle en effet de H. de Heutz comme d'un homme « dangereux pour nous » (Aquin, 1995, 36), le « nous » évoquant ici les partisans de la cause révolutionnaire québécoise. Mais alors que Thésée réussit à tuer le Minotaure, le narrateur-espion de *Prochain épisode* n'est même pas certain d'avoir blessé H. de Heutz. Le meurtre d'Astérion mène à la fondation d'Athènes par Thésée qui a ainsi doublement servi son peuple (abolition du tribut et instauration de la république). Le narrateur-espion, quant à lui, voit son espoir révolutionnaire avorter.

Face à la menace, il y a, dans le mythe et dans le roman d'Aquin, une question identitaire qui se pose, s'articulant autour du rapport à l'autre et au même : le Minotaure est-il semblable à Thésée (est-il un homme) ou est-il autre, c'est-à-dire animal ? Tous deux étant, en quelque sorte, fils de Poséidon, ces frères ennemis représentent chacun le double de l'autre dans une opposition entre l'animalité et la civilisation. La confrontation entre H. de Heutz et le narrateur-espion semble elle aussi sous le signe d'une dualité où chacun paraît être le miroir de l'autre. Par exemple, H. de Heutz, pour sauver sa peau, raconte la même histoire que le narrateur avait lui-même inventé pour tenter d'échapper à H. de Heutz (Aquin, 1995, 57-58, 77-82) ; plus loin dans le texte, le narrateur va même jusqu'à se dire « déguisé en H. de Heutz » (Aquin, 1995, 111). Dans la même suite d'idées, l'image de deux guerriers enlacés, gravée sur une commode en laque dans le château de H. de Heutz, constitue une mise en abyme du combat entre le narrateur et son ennemi : « Les deux guerriers, tendus l'un vers l'autre en des postures complémentaires, sont immobilisés par une sorte d'étreinte cruelle, duel à mort qui sert de revêtement lumineux au meuble sombre » (Aquin, 1995, 121).

Dans le récit mythique, on passe sous silence le meurtre d'Astérion, on ne sait pas ce qui se passe dans le labyrinthe, comment Thésée tue le Minotaure, etc. La seule chose à laquelle nous ayons accès, c'est une répétition : la danse des Grues. Le phénomène de répétition se produit également dans *Prochain*

épisode, mais il ne vise pas le même but. Alors que la danse mythique cherche à révéler, d'une manière sacrée et rituelle, ce qui ne *saurait* se dire ou ce qui ne *pourrait* se dire, les répétitions imaginaires d'un meurtre qui n'a pas eu lieu dans le récit d'Aquin semblent être une tentative pour colmater l'échec : le narrateur revit la scène de l'assassinat raté, mais il corrige ses erreurs et réussit ainsi à tuer H. de Heutz (Aquin, 1995, 163-165, 167-168).

L'échec de la mission d'espionnage cache peut-être une autre quête : celle de l'originalité. Il en est d'ailleurs question dans le seul énoncé où le mot « labyrinthe » apparaît : « Si je dénonce en ce moment la vanité fondamentale de l'entreprise d'originalité, c'est peut-être dans cette noirceur désolante que je dois continuer et dans ce labyrinthe obscurci que je dois m'enfoncer » (Aquin, 1995, 87). *Prochain épisode* constituerait ainsi un parcours dans le labyrinthe de la littérature, essayant, par son tracé, de *faire original*. La métaphore du parcours est d'ailleurs tout à fait appropriée, puisqu'elle est souvent utilisée pour qualifier l'écriture : les expressions « parcours écrit » (Aquin, 1995, 5) et « course écrite » (Aquin, 1995, 43) en sont un exemple.

Même si le narrateur nie l'ambition de l'originalité (Aquin, 1995, 5-6, 89), ce n'est que mystification : la complexité de *Prochain épisode* révèle un travail artistique soutenu, quoique chaotique pour le lecteur – du moins, à sa première lecture. Il en va de même pour le labyrinthe construit par Dédale : œuvre d'art pour son créateur, imbroglio pour ceux qui le parcourent. On peut ici discerner deux postures : celle de Dédale, l'inventeur du labyrinthe qui, par son regard *vertical*, parvient à une compréhension et une maîtrise de l'œuvre, et celle de Thésée, qui doit expérimenter le labyrinthe, lieu de confusion et d'errements.

Dans les méandres de *Prochain épisode*, même les personnages ont du mal à s'y retrouver. Les deux *je* (selon la division *je* de l'action et *je* de la narration) sont tous deux dans une posture exploratoire – à la manière de Thésée s'aventurant dans le labyrinthe. Le *je* de l'action, malgré une orientation géographique précise (en Suisse et au Québec) qui pourrait laisser

présager une posture dédaléenne, n'arrive pas à *saisir* H. de Heutz, à comprendre ses plans, à déchiffrer son mystère :

Entre cet ouvrage d'histoire militaire et la conférence que H. de Heutz a donnée hier soir à Genève sur la bataille de Genaba qui a opposé César aux braves Helvètes, il y a un lien incontestable, de même qu'il existe une corrélation probante entre l'homme qui habite ce château impossible et cet ex-libris faussement anonyme au fond duquel je cherche la clé d'une énigme. Il en est ainsi du château tout entier qui me mystifie non pas tellement en tant qu'habitable, mais en tant que chiffre. Car ces coffres ciselés qui ne contiennent rien, ces médaillons qui reflètent des images de guerre et ce livre apparemment oublié qui raconte les combats de César, voilà autant d'initiales nouées inextricablement dans un fouillis hautain et fascinant. (Aquin, 1995, 125)

De plus, le narrateur ne reconnaît pas K dans la femme blonde qui accompagne H. de Heutz ; même si, dans ce cas, l'ambiguïté est maintenue, il n'envisage même pas la possibilité que ce soit elle.

Quant au narrateur-scripteur, il semble avoir le contrôle de son récit à de rares moments seulement, lorsqu'il s'ingère lui-même dans sa fiction par exemple, ou encore au début, dans la mise en place de l'intrigue et de son personnage principal – Hamidou Diop – qui n'est en fait qu'une mystification, car Hamidou Diop disparaît assez rapidement. Sinon, il semble plutôt *expérimenter* son labyrinthe textuel, s'y perdant lui-même : « [...]il ne me restera pas de temps pour m'égarer à nouveau dans mon récit » (Aquin, 1995, 166), ignorant parfois ce qui arrivera à ses personnages : « J'ignore même ce qui adviendra de mes personnages qui m'attendent dans le bois de Coppet. J'en viens à me demander si j'arriverai à temps à l'hôtel d'Angleterre [...] » (Aquin, 1995, 91)

Il semblerait que seul l'énonciateur, Dédale observant verticalement son œuvre, a une réelle « prise-sur » le texte qui échappe à son narrateur :

Rien n'est libre ici, rien, même pas cette évasion fougueuse que je téléguidé du bout des doigts et *que je crois conduire* quand elle m'efface. Rien ! Pas même l'intrigue, ni l'ordre d'allumage de mes souvenirs, ni la mise au tombeau de mes nuits d'amour,

ni le déhanchement galiléen de mes femmes. [...] Je n'écris pas, je suis écrit (Aquin, 1995, 85-86 ; je souligne).

Au narrateur-scripteur et -espion manque Ariane, qui aurait pu être K si elle ne l'avait pas trahi : « J'ai besoin de toi ; j'ai besoin de retrouver le fil de notre histoire et l'ellipse qui me ramènera à la chaleur de nos corps consumés » (Aquin, 1995, 93).

Enfin, si ce labyrinthe textuel ne se laisse pas dévoiler, c'est qu'au lecteur manque le fil d'Ariane. Toutefois, à partir d'éléments tels les isotopies de l'enfermement, de la mort et de la sinuosité, il est possible d'instituer le labyrinthe en tant que figure qui parcourt le texte en lui rendant une certaine cohérence. Suivre ce fil permet de mieux comprendre l'espace textuel lui-même : la métaphore du labyrinthe érige en structure artistique ce qui apparaît autrement comme confus et désordonné ; le chaotique prend forme par l'induction d'un parcours labyrinthique. La comparaison avec le mythe fait ressortir quelques données de l'intrigue de *Prochain épisode*, comme la question du double et, surtout, la distinction des postures de maîtrise (Dédale) et d'exploration (Thésée).

Le rapport au mythe a également servi à révéler un phénomène plus subtil qui se produit dans le roman d'Hubert Aquin : la quête de l'originalité. La mission d'espionnage constituerait un prétexte à cette quête, et l'échec du narrateur-espion aide à la réussite du projet de l'auteur implicite (c'est-à-dire l'idée qu'on peut se faire de l'auteur à partir du texte). Néanmoins, cette thèse mériterait d'être développée pour l'ensemble de l'œuvre d'Hubert Aquin, puisqu'elle fait entrer en jeu la notion d'auteur.