

- Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, 1942.
- Coetzee, J.M. *Life and Times of Michael K*. New York: Penguin, 1984.
- . "Interview with Folke Rhedin," *Kunapipi* 6.1 (1984): 6-11.
- Elm, Theo. "Die Rhetorik der Parabel: Historische Modelle," Theo Elm und H. Hiebel, Hrsg. *Die Parabel: Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- Gray, Stephen. *Southern African Literature: An Introduction*. Cape Town: David Philip, 1979.
- Harrow, Kenneth. "A Sufi Interpretation of *Le Regard du roi*," *Research in African Literatures* 14.2 (1983): 135-64.
- Johnson, Lemuel. "Crescent and Consciousness: Islamic Orthodoxies and the West African Novel," *Research in African Literatures* 11.1 (1980): 26-49.
- Kafka, Franz. *Parables and Paradoxes*. New York: Schocken, 1946.
- . *Der Prozeß*. New York: Schocken, 1946.
- . *Das Schloss*. New York: Schocken, 1946.
- . *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt: Fischer, 1970.
- Kermode, Frank. *The Genesis of Secrecy*. Cambridge: Harvard UP, 1979.
- King, Adèle. *The Writings of Camara Laye*. London: Heinemann, 1980.
- Laye, Camara. *Le Regard du roi*. Paris: Librairie Plon, 1954.
- . *L'Enfant noir*. Paris: Librairie Plon, 1966.
- . *Le Maître de la parole*. Paris: Librairie Plon, 1978.
- Miller, Norbert. "Parabel als 'Lehre' und 'Vorgang': Brecht und Kafka," Theo Elm und H. Hiebel, Hrsg. *Die Parabel: Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- Nietzsche, Friedrich. *Jenseits von Gut und Böse*. Frankfurt: Insel, 1984.
- Politzer, Heinz. *Franz Kafka: Parable and Paradox*. Ithaca: Cornell UP, 1962.
- Ricoeur, Paul. "Biblical Hermeneutics," *Semeia* 4 (1975): 29-148.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1976.
- Schreiner, Olive. *The Story of an African Farm*. London: Hutchinson, 1987.
- Sellin, Eric. "The Manifold Ending of Camara Laye's *Le Regard du roi*," *Modern Language Studies* 10.3 (1980): 62-71.
- Soyinka, Wole. "From a Common Black Cloth: A Reassessment of the African Literary Image," *The American Scholar* 32.3 (1963): 387-96.

MARILYN RANDALL

L'Originalité et la convention de la rupture: Hubert Aquin

"Dans la littérature tout existe: le problème est de savoir où." Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*

Dans *Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme,¹ le jeune scripteur Mille Milles compose un journal intime qu'il entend être un "chef-d'oeuvre de la littérature française" (44). En même temps, il entreprend une lutte vigoureuse contre les notions de beauté et de vérité en art, projet que l'on pourrait caractériser comme une théorie pragmatique de la littérature. Selon lui:

[j]l y en a qui sont dépourvus de sentiments assez forts pour les projeter, pour les imposer aux choses. Ceux-là, pour ne pas mourir d'indifférence, s'imposent les sentiments que leur désignent les canons, non les canons de l'artillerie, mais les canons de l'art. Ceux-là, si l'art dit que c'est beau, ils se mettent à pleurer tellement c'est beau. Ceux-là, si l'art dit que c'est laid, ils se mettent à rire, tellement c'est laid. (163)

Une approche pragmatique de la littérature interrogerait la relation problématique qui existe entre l'écriture et la "littérature" canonique; elle chercherait, autrement dit, la logique qui lierait la consécration de formes comme littéraires et l'ensemble de présupposés actifs dans la communauté interprétante qui participerait à cette consécration. C'est le présupposé de l'originalité comme critère fondamental de l'oeuvre d'art qui fournirait le prétexte à cette recherche dont le but éventuel mais toujours différé se dessine comme l'explication du phénomène littéraire.

Si on adoptait le point de vue de Mille Milles, l'art n'existerait pas: il ne serait qu'un effet imposé par les canons qui nous font accroire à l'existence, c'est-à-dire à la vérité de ce qui s'y conforme. Or, cette illusion de son existence constitue une tautologie qui informe l'essence même de la

1 Paris, Gallimard, 1967.

littérature, où le littéraire se définit en vertu d'une conception préalable de ce qui est littéraire. L'œuvre qui manifeste l'ensemble des règles déterminantes de cet idéal de littérarité acquiert son statut littéraire en raison de cette ressemblance, ce qui n'est aucunement l'accident du génie créateur, mais une nécessité imposée d'avance par les canons de l'art, à savoir par l'institution au sein de laquelle le texte est reçu comme étant littéraire.

C'est ainsi que la notion de la 'canonisation du texte littéraire' recèle une tautologie constitutive de tout projet critique ou théorique qui a pour but la découverte, la définition ou la justification de la littérarité du texte. Si la 'canonisation' de l'œuvre est le processus même par lequel elle devient littéraire, alors tout texte qui se définit comme littéraire participerait déjà nécessairement au canon, grâce auquel il a pu accéder au statut de la littérarité.

On ne peut trop insister sur cette circularité qui n'est souvent pas assez évidente mais qui était particulièrement active dans la recherche poétique formaliste, où la quête d'une définition de la littérarité tombe souvent dans l'anodin du fait que seules les composantes déjà reconnues comme étant constitutives de la littérature sont susceptibles d'être découvertes dans l'analyse.² Or, une des sources de la difficulté à prendre conscience de cette circularité est un présupposé dominant de la définition contemporaine de l'art et de la littérature: c'est la valeur de l'originalité.

Il n'est pas nécessaire de retracer l'histoire de l'originalité comme valeur esthétique pour constater son évolution en véritable règle canonique pendant le XX^e siècle.³ Les formalistes russes l'inscrivent au cœur de leur définition de la littérature par le biais de la désautomatisation; la poétique débat la notion de l'écart comme étant un véhicule de valeur poétique tout au long des années soixante; Riffaterre préconise l'agrammaticalité comme étant la clé de la fonction poétique. En même temps, la révolution artistique du début du siècle a installé la nouveauté et la rupture des conventions traditionnelles comme étant l'essence même de l'art. Circonscrire donc par la notion de la rupture de tous les côtés, l'œuvre d'art serait celle qui *ne se conforme pas* aux attentes conventionnelles du genre dans lequel elle prétend s'inscrire.

2 Jean Cohen fournit, dans *La Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, un exemple remarquable de cette circularité quand, proposant l'écart normatif comme l'essence même de la poésie, il trouve que la poésie évolue de plus en plus vers sa propre forme pure: "s'est faite de plus en plus 'poétique' au fur et à mesure qu'elle avançait dans son histoire" (20). Pour la critique de cette position "anachronistique" voir Genette, "Langue poétique, poétique du langage" dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, 123-53.

3 Cette histoire a été documentée par Roland Mortier dans: *L'Originalité: une nouvelle esthétique au siècle des lumières*, Genève, Librairie Droz, 1982.

La puissance du présupposé de l'originalité, qui se manifeste par le biais de la rupture des conventions, est telle qu'elle empêche de voir ce qui est précisément conventionnel dans la notion de rupture. Si mon insistance du début sur la circularité du projet poétique peut sembler un plaidoyer en faveur d'une définition conventionnelle de l'œuvre d'art, c'est justement à cause de l'existence de l'originalité comme composante canonique de notre conception contemporaine de la littérature. Reconnaître la valorisation littéraire de la rupture n'a rien de nouveau, car la définition moderne de la littérature connaît depuis toujours une double exigence. D'une part, la conformité à des conventions préexistantes permet l'intelligibilité du texte et sa recevabilité en tant que partie d'un ensemble légitime; d'autre part, la rupture et la nouveauté installent la désautomatisation requise pour la création d'un nouvel ordre de connaissances au sujet du monde ou, plus récemment, au sujet même du fonctionnement du texte littéraire. Ce renouvellement d'une vision automatisée des choses serait une des fonctions caractéristiques de l'art.

C'est surtout dans le domaine de la théorie du genre que cette double contrainte se manifeste: Blanchot, Todorov, Derrida, Marthe Robert, Wellek et Warren — pour n'en nommer que quelques-uns — ont tous défini l'œuvre littéraire comme étant celle qui dépasse en les transgressant les lois préconçues du genre auquel le texte appartient. Pourtant, selon Derrida, un texte ne saurait appartenir à aucun genre;⁴ selon Todorov, plus un texte respecte les règles canoniques du genre, moins il est susceptible de devenir littéraire.⁵

La question de la littérarité, ou du devenir canonique d'un texte, revient à celle de savoir quels sont les critères préalables de la notion de la littérarité en vigueur dans une communauté interprétante donnée. Devant la difficulté, voire l'impossibilité même d'établir la spécificité de ces composantes au niveau immanent des indices textuels, il est plus fructueux de considérer la question par le biais d'une conception de la littérature comme une pratique sociale dont le comportement est gouverné par des influences socio-historiques et institutionnelles auxquelles sont soumis et le texte et le lecteur. Sous cette lumière, les questions que nous posons deviennent autres; au lieu d'interroger la littérarité d'un texte, nous prenons celle-ci pour acquise de sorte que nos réflexions portent sur une question plus pertinente: *pourquoi* un texte est-il perçu comme étant littéraire au sein de la communauté qui effectue sa canonisation?

À l'encontre d'une conception de la littérarité comme écart ou rupture, nous proposons que le texte institutionnellement reçu comme *littéraire* est

4 Jacques Derrida, "La loi du genre," *Glyph* 7, 1980, 176-201.

5 T. Todorov, "Le roman policier" dans *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

domination étrangère, le colonisé ne peut non plus s'adapter de façon authentique à l'histoire ni à la culture imposées. La situation d'aliénation qui en résulte produit un peuple étranger dans son propre pays et dépourvu de son identité culturelle et nationale authentiques.

Or, les membres de *Parti pris* expriment explicitement un projet anti-littéraire de refus face aux normes et aux présupposés littéraires de l'institution, véhicule de la culture dominante, colonisatrice. Le paradoxe de leur projet, ce qui le voue à l'échec dont ils sont conscients, c'est l'impossibilité de produire du littéraire à l'extérieur des conventions et des présupposés reçus. Comme le dit Brochu: "Et si, par aventure (car cela n'est pas toujours le cas) l'oeuvre s'avère un échec, ils triomphent; quel mensonge ce serait d'exprimer l'échec par une réussite."⁸ L'impossibilité du projet devient dès lors évidente. L'échec, celui de la nation exprimé en termes littéraires, ne peut que donner l'échec artistique sur le plan institutionnel; la réussite destine la production à l'assimilation par la culture même qu'elle refuse. Or, les liens entre l'échec, assumé comme un aspect du vécu national, et le travail artistique sont clairement exprimés par Aquin dans son *Journal intime*:

L'échec — voilà mon obsession — ma seule passion et celle que je retrouve à un niveau collectif, dans l'histoire du Canada français. Mobile secret du roman que j'ai entrepris, l'échec — celui même du roman — c'est ce qui m'est donné d'être: le *substrat* ontologique, une forme — et je ne puis me réaliser que dans le sens de cet échec: le succès pour moi n'aura d'autre visage que celui de cet échec assouvi, accompli. (9 novembre, 1964)⁹

Le paradoxe qui résulte de cette conviction de l'échec inscrite dans la conscience nationale produit de nombreuses carences sur le plan de la production littéraire, dont le silence éventuel de Gaston Miron serait l'exemple le plus éloquent, si ce n'était pas le suicide d'Aquin, geste absolu qui assume à la fois le silence, l'échec et le refus social.

Si la double contrainte qui menace la possibilité d'une littérature révolutionnaire est explicitement interrogée par certains écrivains, elle apparaîtra implicitement chez d'autres qui, moins programmatiques en ce qui concerne l'apport politique de leurs oeuvres, manifestent néanmoins la

celui qui prolonge les présupposés imposés par le canon. Ce point de vue 'conventionnaliste' permet de relever le paradoxe inhérent à la notion de littérature dans l'esthétique contemporaine: c'est que les conventions, ainsi que les présupposés qui sous-tendent ces conventions, évoluent à un niveau d'intériorisation dans la communauté interprétante qui empêche leur perception à un niveau explicite. Selon la conception élaborée par David Lewis,⁶ la convention est une régularité de comportement parmi les membres d'une communauté qui préfèrent globalement ce comportement et qui partagent une connaissance mutuelle de la convention. Pourtant, le mode de connaissance dont il s'agit est une connaissance *implicite* de sorte que les plus puissantes des conventions sont aussi les moins visibles. Ainsi en va-t-il pour les conventions gouvernant le jugement de la littérature. L'attente de l'originalité transforme la rupture des conventions en son contraire, faisant de cette rupture non plus la transgression d'une convention mais elle-même une convention fondamentale à laquelle le texte se conforme.

Il se peut que cette défense de la conventionnalité de la littérature paraisse quelque peu réactionnaire dans le contexte du mouvement de la littérature et de la critique contemporaines, qui visent toutes deux une libération des contraintes prescriptives et normatives de la convention. Or, l'exemple de l'expérience littéraire des années soixante au Québec peut servir de terrain à explorer le paradoxe de la puissance conventionnelle de la rupture comme présupposé littéraire fondamental et conséquemment comme voie de la canonisation.

Le projet anti-littéraire entrepris au Québec par certains révolutionnaires-écrivains de l'époque s'inscrit explicitement dans une attitude de contestation qui dépasse les frontières de l'institution littéraire pour prétendre atteindre le niveau de la collectivité politique et sociale. Nous prenons en témoignage le mouvement que représente *Parti pris* en ce qui concerne son mandat de travailler en faveur de la décolonisation du pays autant sur le plan artistique que sur le plan politique. Le projet de se constituer une identité nationale authentique dépendait, selon eux, de la révolution culturelle par laquelle la nation qui n'avait ni histoire ni culture se créerait cette culture et cette histoire dont le procès de la colonisation avait effectué la double dépossession.⁷ Privé de sa propre histoire par la

6 *Convention*, Cambridge, Harvard UP, 1969.

7 "There can hardly be conceived a nationality more destitute of all that can enervate and elevate a people, than that which is exhibited by the descendants of the French in Lower Canada, owing to their retaining their peculiar language and manners. They are a people with no literature, and no culture. The literature of England is written in a language which is not theirs; and the only literature which their language renders familiar to them,

is that of a nation from which they have been separated by eighty years of a foreign rule." (*Durham's Report*, Toronto, McClelland and Stewart, Carleton Library 1, 1964, 150)

8 André Brochu, "La nouvelle relation écrivain-critique," *Parti pris* II, 5, jan. 1965, 56.

9 Tous les inédits sont cités avec la permission généreuse de Andrée Yanacopoulos. Les droits de reproduction sont réservés sous copyright.

même attitude ambiguë envers l'existence de la littérature et la possibilité même de son 'originalité.'

Tel est le cas fourni par *Le Nez qui voque* où Mille Milles, le scripteur iconoclaste que nous avons cité au début, fait son possible pour produire "un chef d'oeuvre de la littérature française" qui serait en même temps de la "mauvaise littérature" ("J'écris mal et je suis assez vulgaire" qui éloignerait "les amateurs et les amatrices de fleurs de rhétorique" 10). Au coeur de l'échec que Mille Milles se propose comme fatalité se retrouve l'angoisse de la surdétermination culturelle provoquée par un passé colonisé dont les effets se répercutent sur son identité personnelle et, par conséquent, sur sa production littéraire. L'obsession de Mille Milles, tout comme son nom l'indique, c'est l'inexorabilité de la répétition, ce qui produit dans le contexte littéraire "du plagiat, de la copie, du manque d'imagination, de la médiocrité, du réchauffé" (268). Les fleurs de rhétorique qui ornent les pages de sa "mauvaise littérature" ont déjà été reconnues pour leur qualité de décalque, que cela soit sous la forme du cliché¹⁰ ou sous celle de l'intertextualité.¹¹

Dans *Le Nez qui voque*, l'obsession de la répétition reprend le même réseau thématique élaboré dans *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin,¹² où le passé (cadavérique, absent) est projeté sur un présent incohérent et un avenir de non-devenir. Or, si l'écriture de Mille Milles interroge le paradoxe de l'originalité par le biais de la banalité, *Trou de mémoire* fournit un cas encore plus exemplaire de la double contrainte de l'originalité littéraire en transformant l'anodin en criminel.

Chez Aquin, le paradoxe s'articule également en termes de la réussite de l'échec, de la littérature non-littéraire, de la rupture comme convention. Dans ce texte, les stratégies déployées dans le sens de la rupture des conventions littéraires aboutissent au paradoxe de la canonisation par le biais de l'institution même dont le projet visait la contestation. Cette réussite se définit à la fois comme échec, selon la logique de la révolution, et comme triomphe, car la négation des conventions entreprise par Aquin signale une nouvelle ère au niveau de la production nationale authentique.

Si nous proposons que la *rupture* constitue une stratégie de conformité aux conventions et aux présupposés littéraires, il importe de signaler en passant le degré auquel *Trou de mémoire* affiche son originalité, et cela d'une façon explicite qui annonce la rupture en même temps qu'il l'opère. C'est surtout par la destruction de la *cohérence* textuelle, ce qui touche aux

niveaux diégétique, chronologique et narratif, que la récupérabilité des savoirs textuels se trouve radicalement ébranlée, stratégie qui a valu à son auteur de nombreuses critiques défavorables.¹³ Cette destruction de la cohérence est pourtant immédiatement reconnue pour sa valeur d'originalité profonde, valeur qui menace l'identité du texte non seulement dans sa littérarité, mais jusqu'à dans sa textualité même.

La 'littérarité' du texte a été garantie par le prix du Gouverneur général, refusé comme de droit par Aquin au nom de sa politique indépendantiste. Et cette littérarité semble dépendre en fait de l'originalité du texte, car il est accueilli par Pierre Grenier comme la première oeuvre authentiquement québécoise, jugement qui fait écho à la réception de *Prochain épisode*.¹⁴ Cette validation par l'institution même que le roman entend contester témoigne bien de l'ambiguïté inhérente au projet littéraire "anti-littéraire."

Si *Trou de mémoire* est un cas exemplaire de canonisation, c'est parce que la rupture explicite et intentionnelle de présupposés littéraires produit paradoxalement un texte littéraire: sa transgression continue de normes et de valeurs littéraires *apparentes* finit par établir la conformité du texte avec le présupposé refoulé mais *opérateur*, celui de l'*originalité*. Or, dans *Trou de mémoire*, la conformité au présupposé de l'originalité subit un pli de plus dans la mesure où cette valeur s'avère une des premières à être mise en question par le texte même. Cette négation de l'originalité comme valeur littéraire constitue en fait un des projets d'Aquin dont témoigne un essai intitulé "L'Originalité" publié dans le supplément du *Quartier Latin* en 1966:

La première chose qu'on exige d'un écrit c'est qu'il soit original, donc — en quelque sorte — incomparable! Et cela va de soi: même les écrivains sont d'accord pour que leurs écrits, poèmes et romans, ne soient valables qu'en proportion directe de leur originalité. Bien franchement, je crois qu'il est temps d'en finir avec l'originalité, l'inspiration, le je-ne-sais-quoi de divin qui doit marquer d'un signe indélébile tout ce qu'on écrit, de la même façon qu'on en a fini avec la magie, la chamanisme, la sorcellerie et toutes les variantes de la 'pensée sauvage.' (3)

13 Voir, par exemple, Jacqueline Gerols, *Le Roman québécois en France*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1984.

14 Pierre Grenier s'exprime ainsi dans une lettre personnelle à Hubert Aquin: "M'est avis que *Trou de mémoire* est l'*A rebours* de nos lettres: votre oeuvre devrait marquer un tournant décisif; avec elle, vient vraiment de naître la littérature québécoise. Avant il y avait la littérature canadienne-française et celle-ci traînera encore pendant des années. Mais désormais, par des références à votre livre, il nous devient possible d'imaginer ce que peut être notre vraie littérature: elle surgira donc, vous venez d'en sonner le franc départ." (14 avril, 1968, EDAO). Et dans son compte rendu de *Prochain épisode*, Jean-Ethier Blais déclare: "Nous le tenons, notre grand écrivain. Mon Dieu, merci." (*Le Devoir*, 13 novembre, 1965, 11)

10 Voir Patrick Imbert, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Éditions de l'U d'Ottawa, 1983.

11 Voir, par exemple, la mention des allusions à Lautréamont faite par Gilles Marcotte, "Réjean Ducharme contre Blasey Blasey," *Études françaises* 11, 3-4, 1975, 247-84.

12 Montréal, Cercle du livre de France, 1968.

Tous les scripteurs de *Trou de mémoire* expriment leur obsession avec l'originalité du texte et celle de l'oeuvre d'art. Dès sa lettre inaugurale, Olympe, pharmacien-révolutionnaire de la Côte d'Ivoire, s'étonne d'avoir lu un discours politique donné par P.X. Magnan, pharmacien-révolutionnaire du Québec, discours qui serait le double du sien (10). Ainsi s'installe le thème de la "parole en miroir" (78) qui ne cesse dès lors de revenir sous diverses formes dans le texte. Dans son autobiographie confessionnelle, Mangant proteste de son originalité (24) tout en se proclamant ouvertement plagiaire (29). Le thème de l'originalité comme source de la valeur artistique du texte est aussi réitéré dans le discours de l'éditeur et de RR. L'authenticité du texte censément écrit par Magnan est menacée par les traces d'un faussaire (101-10), et par l'aveu même de la part de RR que c'est elle qui aurait fabriqué ce texte de fiction (123-24).

Le thème de l'art au deuxième degré, qui implique à la fois l'imitation et l'inauthenticité, traverse également le texte. Les oeuvres du Bernin, les statues qui ornent le pont Saint-Ange à Rome, seraient des oeuvres d'art au deuxième degré du fait que, conçues par le Bernin, elles ont été exécutées par un autre (49). Ainsi en va-t-il pour les connaissances paléontologiques et géographiques de Magnan, qui seraient inauthentiques parce qu'appriées d'une façon doublement indirecte (27, 103).

Quant à la "parole en miroir," elle revient dans le texte sous forme d'un double plagiat: l'éditeur cite un passage d'une lettre de Magnan où il est question de la valeur de la répétition dans l'oeuvre littéraire (78). RR relève ce cas de la parole en miroir en indiquant que le passage en question se retrouve intégralement dans un texte de Blanchot. Or, J.-P. Martel a ajouté un niveau de plus au plagiat, en constatant que ce passage provient en fait d'une lettre personnelle que Roland Barthes aurait adressée à Aquin.¹⁵ La question de l'originalité est donc explicitement thématisée dans le discours des personnages scripteurs, où c'est la transgression de cette valeur par le biais du plagiat et de l'inauthenticité qui se trouve ouvertement proposée.

L'explicitation d'une tendance vers le plagiat donne à soupçonner une pratique plus clandestine où les valeurs d'originalité et d'authenticité seraient transgressées au niveau de la composition textuelle. En fait, la pratique intertextuelle chez Aquin se déploie à un premier niveau tout à fait explicite, où les références et les notes en bas de page recèlent des informations provenant d'ouvrages d'érudition en l'occurrence existants. Le discours des personnages se caractérise par une dépendance explicite d'un

univers discursif extra-littéraire, c'est-à-dire savant: le discours de la pharmacologie, de la psychopharmacologie, de la géographie, de l'art et du théâtre baroques. Ce qui plus est, le texte est parsemé d'indices intertextuels qui sont autant de citations partielles devenues clichés, de sorte que l'existence d'une pratique de la citation s'impose au lecteur avant même que ne se découvre un contenu signifiant de cette pratique. Nous notons en passant, par exemple, des locutions telle que la "chambre obscure," les "oraisons funèbres," le "beau geste," "au delà du bien et du mal aimer." Participant simultanément au littéraire et au cliché, ces allusions "littéraires" suscitent deux valeurs opposées en ce qui concerne la notion d'originalité. Le "cliché littéraire" est un concept oxymorique, quand il ne s'agit pas d'une dévalorisation radicale du littéraire.

L'exigence de l'originalité impose à la littérature une deuxième contrainte paradoxale, exprimée aphoristiquement par Cocteau quand il déclare que: "Un artiste original ne peut pas copier. Il n'a donc qu'à copier pour être original."¹⁶ Non seulement l'oeuvre doit-elle simultanément se conformer à des conventions et les briser, mais elle doit proférer du nouveau dans un domaine où il a longtemps déjà été admis que l'originalité n'existe pas. Dans un ouvrage récent sur le plagiat littéraire, Michel Schneider souligne ce paradoxe:

Si le plagiat est à la fois condamné et admis, c'est que sont confondues l'origine et l'originalité. De cette contradiction nous ne sortons pas, demandant sans cesse au texte littéraire de témoigner de son originalité en sachant pourtant que l'originalité n'existe pas.¹⁷

Et Aquin, dans ses écrits critiques, est du même avis: "L'originalité d'un écrit est directement proportionnelle à l'ignorance de ses lecteurs. Il n'y a pas d'originalité: les oeuvres sont des décalques.... L'originalité n'existe pas, c'est un leurre."¹⁸ *Trou de mémoire* s'inscrit pleinement dans une pratique du plagiat qui constitue toujours le plus grand tabou littéraire en dépit du fait que la sensibilité contemporaine s'ouvre à une esthétique qui reconnaît la littérature comme étant la reprise inévitable de pratiques discursives antérieures. Or, littérature et plagiat restent pourtant des termes oxymoriques. Même à l'intérieur de l'esthétique contemporaine, l'imitation doit revêtir un autre nom — l'influence, la source, le pastiche, la parodie,

16 *L'Appel à l'ordre*, Paris, Stock, 1948, 39.

17 Michel Schneider, *Volours de mots*, Paris, Gallimard, 1985, 110.

18 "Profession: écrivain," *Parti pris I*, 4, janvier 1964, 23-30, repris dans *Point de fuite*, Montréal, Cercle de livre de France, 1971, 47-62.

15 J.-P. Martel, *Trou de mémoire*: oeuvre baroque. Essai sur le dédoublement et le décor," *Voix et images du pays VIII*, 67-104, 1974, 75. La lettre mentionnée par Martel ne figure pas parmi celle recensées par l'EDAO, où l'on retrouve la correspondance entre Barthes et Aquin relative au film de l'ONF "Le Sport et les hommes."

l'intertextualité — qui décrira sans connotation criminelle la même pratique qu'une autre esthétique qualifierait plus volontiers de plagiat.

Dans le contexte littéraire contemporain, le "plagiat" constitue un crime également juridique et moral. Dans *Trou de mémoire*, le plagiat relève en fait de l'esthétique du crime parfait dont Magnan est obsédé — parfait parce que le plagiat réussi est voué à l'inexistence. Or, Aquin réussit à produire un texte littéraire par le renversement de la notion d'originalité et par la transgression du tabou littéraire fondamental — c'est-à-dire le plagiat. Pourtant, si le plagiat existe comme crime littéraire, ce n'est que de façon problématique où ses limites et ses définitions, même sur le plan juridique, sont floues et indéterminées.¹⁹ Dans *Trou de mémoire*, la pratique plagiaire, c'est-à-dire 'intertextuelle', évolue à un premier niveau explicite où s'impose la question de l'oeuvre d'art au *deuxième degré* qui est soumise à la valorisation de l'originalité et de l'authenticité en dépit de leur impossibilité. Sur un continuum de modalités possibles d'imitation, *Trou de mémoire* pratique comme preuve de sa contestation de l'originalité littéraire de 'véritables' plagiat, dont le plus remarquable est celui du célèbre texte de Baltrusaitis: *L'anamorphose ou les perspectives curieuses* (Paris: Oliver Perrin, 1955). La présence de ce texte dans *Trou de mémoire*, où il est cité entre guillemets sans être nommé, a longtemps été reconnue.²⁰ Mais ce qui n'a pas été évident, c'est le plagiat, mot à mot, de passages importants de ce texte et d'autres intégrés dans le discours, non seulement de l'éditeur, mais aussi de RR dans son explication des "Ambassadeurs," le tableau anamorphotique de Holbein proposé à l'intérieur de la fiction comme clé à l'interprétation du texte.

Le plagiat²¹ se distingue de l'intertextualité au moment où la répétition devient composante invisible mais intentionnelle, et de ce fait illicite, de la

production textuelle, comme dans le cas du discours sur l'anamorphose de Holbein et les "Ambassadeurs." Malgré la difficulté de définir le plagiat, tous les commentateurs semblent d'accord pour y voir une *intention malhonnête*: c'est-à-dire à la fois la *reconnaissance* chez l'auteur de son crime; et la *volonté* de cacher celui-ci. Mais la preuve de l'intention dépendant souvent de la présumée occultation, la tautologie de ces critères est trop évidente, et constitue un des obstacles principaux qui bloque la tentative de prouver le plagiat sur le plan juridique. La 'cryptomnésie' (l'oubli par le 'plagaire' du discours original et la croyance en sa propre originalité) devient alors une des défenses les plus communes contre les accusations du plagiat, parce que la plus difficile à contourner.

En fait, non seulement l'ouvrage de Baltrusaitis fait l'objet de plusieurs plagiat dans ce texte imprégné de façon générale d'un savoir emprunté — au deuxième degré, mais *Trou de mémoire* constitue une véritable encyclopédie de citations.²² des dictionnaires de pharmacologie, des traités de psychologie, des histoires et des ethnologies de l'Afrique se fauflent non pas entre les lignes, mais dans les lignes de *Trou de mémoire*.²³

En parsemant son terrain 'original' d'un discours volé, Aquin fait un double acte de contestation et de dépossession. Premièrement, le texte commet un crime contre les canons d'une esthétique qui préconise, même à son insu, l'originalité du texte. Derrière le masque de l'intertextualité, Aquin transgresse le tabou littéraire du plagiat, signalant ainsi sa contestation de cette valeur dominante de la littérature, et triomphant par son crime parfait sur la domination de l'institution qui le reçoit comme littéraire. Ainsi réussit-il à produire du littéraire, donc de l'original, par le biais d'un texte plagiaire qui affiche explicitement son penchant vers le plagiat.

19 Voir à ce sujet, Michel Schneider, *Volours de mots*, Paris, Gallimard, 1985: "Le plagiat est, en Droit, une notion introuvable. On ne le saisit que comme cas particulier des infractions au copyright" 39.

20 C'est Patricia Smart dans *Hubert Aquin, Agent double* (Montréal, PU de Montréal, 1973, 90) qui a signalé la présence et l'identité du texte de Baltrusaitis. Dans une note de l'éditeur (*Trou de mémoire*, 133) on lit: Les deux ambassadeurs, selon un grand historien de l'art, 'se dressent comme les supports....' La citation est de Baltrusaitis, op.cit., 65.

21 Nous utilisons ce terme pour décrire la pratique de répétition chez Aquin même si, selon notre propre point de vue, la répétition doit subir la désapprobation institutionnelle pour devenir 'plagaire,' ce qui n'a pas été le cas. Nous n'entendons pas, bien sûr, par la qualification des emprunts d'Aquin comme 'plagiat,' effectuer cette désapprobation. Notre intérêt à garder le terme c'est, premièrement, pour distinguer ces emprunts d'autres formes d'intertextualité et deuxièmement, pour retenir une certaine connotation 'criminelle' dans ce cas où, nous le croyons, le littéraire se veut en même temps acte politique 'révolutionnaire.'

22 Dans l'*Encyclopédie* de Diderot (1765), à l'article "Plagiat" signé Jaucourt, l'auteur fait remarquer que l'encyclopédie est un genre qui s'échappe de l'accusation de plagiat — sa nature tient de la reprise et du savoir emprunté: "Les Lexicographes, au moins ceux qui traitent des arts et des sciences, paroissent devoir être exempts des lois communs du *mien et du tien* ... En effet le caractère d'un bon dictionnaire tel que nous souhaiterions de rendre celui-ci, consiste en grande partie à faire usage des meilleurs découvertes d'autrui." Pourtant, le 'pillage' encyclopédique se justifie du fait qu'il vise "l'avantage des lettres," et se distingue du plagiat, selon ce même article, par le fait que "[c]e que nous empruntons des autres nous l'empruntons ouvertement, au grand jour, en citant les sources où nous avons puisé."

23 Pour des exemples précis des plagiat chez Baltrusaitis, ainsi que d'autres textes, voir mon livre: *Le Contexte littéraire: lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme* (Montréal, le Préambule, 1990) qui développe, par ailleurs, quelques-unes des présentes réflexions.

Mais l'appropriation du discours de l'autre, qui peut figurer la conquête²⁴ — voire la reconquête — d'un droit de parole dont la colonisation a dépossédé le colonisé, peut en même temps figurer son contraire. Le 'plagiat' effectué la *dépossession*, chez le plagiaire, de sa propre voix: c'est un discours qui élimine chez celui qui le profère son statut du sujet originateur de sa propre parole. Le plagiat représente la modalité suicidaire de la mort de l'auteur, modalité qui répond au désir de la disparition de soi, et qui ressemble à la volonté de l'assimilation, première réflexe du colonisé selon Memmi (112).

Ainsi, on ne saurait conclure sans revenir aux rapports émergeant entre le comportement du plagiaire et la caractérisation du colonisé telle qu'élaborée par Memmi, Fanon, et Berque,²⁵ et adoptée par Aquin. En fait, le plagiat paraît comme le ressort logique de l'artiste colonisé qui, condamné par son histoire à "perdre progressivement la mémoire" (Memmi 99) et à répéter l'histoire des autres, vit en même temps le complexe de la surdétermination culturelle qu'il cherche à refouler. Les termes psychanalytiques de Schneider pour décrire le comportement plagiaire conviennent parfaitement à la situation du colonisé:

Par plagiaire, on entendra donc, non seulement celui qui, en infraction avec les lois sur la propriété littéraire, s'approprie l'écrit de l'autrui, mais de façon plus générale (et peut-être abusive), celui qui se vit comme interdit d'écrire par l'excès des influences littéraires subies, et transgresse cet interdit en utilisant sous son nom, des idées et des mots provenant d'autres auteurs. (Schneider 32)

Le 'plagiat' se situe au delà de la frontière du légitime sur l'axe de valeurs esthétiques dont les deux pôles sont les pratiques littéraire d'imitation et

24 La métaphore de la conquête comme justification du discours pillé est ancienne, et se développe, probablement, en fonction de la préférence, depuis la Renaissance jusqu'à la période classique, pour l'imitation des Anciens et des étrangers. Selon E. Weislaue, Terence (2^{ème} siècle avant J.C.) se serait défendu contre une accusation de plagiat en disant qu'il n'avait pas imité des modèles latins, mais plutôt grecs (*Imitation und Plagiat in der französischen Literatur von der Renaissance bis zur Revolution*, PLACE, Schauble, 1976, 110-11). Et dans le *Larousse universel du XIX^e siècle*, 1873) l'auteur de l'article "Plagiat" cite la préface d'Alaric de Scudéry: Le Marin (J.B. Marini) disait que prendre sur ceux de sa nation, c'était larcin, mais que prendre sur les étrangers, c'était conquête, et je pense qu'il avait raison.

25 Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, Montréal: Les Éditions de l'Étincelle, 1972 (Corréa, 1972 pour la première édition); Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, Éditions Maspéro, 1961; Jacques Berque, *La Dépossession du monde*, Paris, Seuil, 1964. Pour une explication plus élaborée des rapports entre la colonisation et le plagiat, voir mon article "Le présumé d'originalité et l'art du plagiat: lecture pragmatique" dans *Voix et images*, 44, hiver, 1990, 196-208.

d'originalité. Si *Trou de mémoire* réussit à faire passer ses plagiats pour une instance d'originalité contemporaine — celle qui fera désormais partie d'une esthétique 'post-moderne' — c'est en fonction de sa mise en question de certains présumés esthétiques dominants, dont l'originalité ("l'incrédibilité à l'égard des méta-récits," comme dirait Lyotard).²⁶ La singularité de "l'intertextualité postmoderne résiderait en partie dans 'le surcodage' et son 'extension dans des domaines différents" (i.e. non-littéraires).²⁷ Pourtant, ces "effets de citation ou de calque" (Paterson 32), qui sont incontestablement à l'oeuvre à la surface du *Nez qui voque* et *Trou de mémoire*, ne peuvent rendre compte ni de l'importance ni de l'occultation d'une pratique 'citationnelle' beaucoup plus radicale — c'est-à-dire frôlant la criminelle — chez Aquin.

Trou de mémoire se lit comme la version fictive de la théorie de la colonisation, consciemment adoptée pour informer l'oeuvre par un colonisé qui se reconnaît, et qui s'y reconnaît. Ainsi, la fonction esthétique du plagiat-comme-originalité acquiert une signification accrue. Au niveau purement esthétique, elle fournit une résolution postmoderne à la double contrainte soulignée par Cocteau. Mais l'esthétique peut aussi être politique: le 'plagiat' figure, sur le plan littéraire, la situation 'aphone' du colonisé, sa dépossession jusqu'à sa propre parole, et son désir de se perdre en s'assimilant à l'autre.

University of Western Ontario

26 *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, 7.

27 Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois* (Ottawa, PU d'Ottawa, 1990, 21). Paterson inclut *Trou de mémoire*, et Réjean Ducharme comme exemples du postmodernisme québécois.