Document generated on 09/24/2024 7:40 p.m.

Voix et Images

Le présupposé d'originalité et l'art du plagiat : lecture pragmatique

Marilyn Randall

Volume 15, Number 2 (44), Winter 1990

Pratiques illicites

URI: https://id.erudit.org/iderudit/200834ar
DOI: https://doi.org/10.7202/200834ar

See table of contents

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)
1705-933X (digital)

Explore this journal

Cite this article

Randall, M. (1990). Le présupposé d'originalité et l'art du plagiat : lecture pragmatique. *Voix et Images*, *15*(2), 196–208. https://doi.org/10.7202/200834ar

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 1990

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Le présupposé d'originalité et l'art du plagiat: lecture pragmatique *

Marilyn Randall, université Western Ontario

Depuis ses origines, la théorie littéraire s'est fixé comme but de découvrir et de décrire la spécificité de son objet. Les critères qui définissent l'œuvre d'art, quoique mobiles et historiquement déterminés, semblent n'être que la simple reprise de quelques notions relativement stables, que chaque époque reformule à sa manière, sans pour autant les transformer radicalement. C'est ainsi que les notions d'*originalité*, d'*authenticité* et d'*unicité*, bien que diversement conçues à travers les siècles, sont depuis toujours constitutives d'une frontière qui sépare la «bonne littérature» de la «vile copie». Même avant le XVIII[e] siècle, époque où l'histoire situe traditionnellement la naissance de la notion moderne d'originalité[1], la valeur de l'original n'était pas sous-estimée par les rhétoriciens qui recommandaient l'*appropriation transformatrice* des biens littéraires des maîtres. L'imitation, technique par laquelle l'artiste apprenait à bien écrire, était insuffisante à produire de l'art, qui demandait toujours une mesure de nouveauté. Tout en s'inscrivant dans la généalogie légitime d'une tradition, l'artiste devait renouveler cette tradition en y apportant sa marque distinctive. Avec l'avènement de la notion romantique d'originalité, en laquelle se confondent celles de nouveauté et d'authenticité, l'autorité artistique commence à glisser du texte et ses traditions vers l'artiste et ses libertés. Cette évolution entraîne avec elle une transformation de la fonction critique. De la reconnaissance de la tradition, qui était l'occasion d'interminables jeux de pouvoir et de luttes érudites, on passe au régime de la révélation, de la recherche du nouveau. Le critique, devenu détective, guette plutôt, dans des œuvres censément originales, les sources et les influences du «génie individuel». La tradition légitimante ne disparaît pas, sa valeur et son rôle sont simplement refoulés. C'est le règne de l'auteur.

Aujourd'hui, c'est le retour du balancier: on proclame la mort de «l'auteur» ainsi que la mort de la littérature elle-même! Cette chute s'accompagne de l'effondrement (officiel) de la notion d'originalité. Ainsi, pour un auteur tel que Hubert Aquin, celle-ci n'existerait pas: *l'originalité d'un écrit est directement proportionnelle à l'ignorance de ses lecteurs*[2]. Pourtant, ce ne sont là que des morts

---

* Une version préliminaire de ce texte est parue en anglais dans **Comparative Literature East and West: Traditions and Trends** (Selected Conference Papers), Honolulu, University of Hawaii and the East-West Center, 1989, p. 193-201.

1 On considère normalement comme un «tournant décisif» de cette évolution les **Conjectures on Original Compositions** d'Edward Young, 1759. Voir Roland Mortier, **l'Originalité: une nouvelle esthétique du siècle des lumières**, Genève, Librairie Droz, 1982.

2 Hubert Aquin, **Trou de mémoire**, Montréal, le Cercle du livre de France, 1968.

apparentes. Comme preuve de la vigueur des valeurs d'authenticité, d'originalité et d'unicité, on n'a qu'à chercher leurs contraires — le plagiat, la copie, la reproduction — pour reconnaître le degré de permanence dont ils jouissent.

Nous voulons démontrer ici, par une étude pragmatique de deux textes «plagiaires», que l'originalité ne doit pas être comprise comme un *trait textuel* mais comme un *présupposé de lecture* et, qu'en tant que tel, elle s'avère un leurre institutionnel et paradoxal. **Trou de mémoire**[3], d'Hubert Aquin, publié au Québec en 1968, connut un succès immédiat: qualifié de «premier roman authentiquement québécois», il gagna le prix du Gouverneur général. **Le Devoir de violence**[4], de Yambo Ouologuem, jeune étudiant malien, fut publié en France la même année et mérita le prix Renaudot ainsi que la réputation d'être le «premier roman véritablement africain». Or, au moment de sa traduction en anglais, la découverte de «plagiats» chez Ouologuem provoqua un scandale qui menaça sérieusement sa fortune littéraire. Le texte d'Aquin, qui pratique également des stratégies «plagiaires», a pour sa part échappé à la désapprobation institutionnelle. Ces deux situations, tant par leur similarité que par leur différence, appellent une exploration des conditions qui déterminent, d'une part, une *pratique* que l'on pourrait qualifier de «plagiaire» et donc de non littéraire et, d'autre part, une *réception* qui distingue deux manifestations de la même pratique comme étant tantôt littéraire, tantôt criminelle.

Cette recherche se veut *pragmatique* dans la mesure où elle vise à établir les rapports qui existent entre les pratiques textuelles et l'exercice des jugements littéraires, rapports qui présupposent une connivence socio-esthétique souvent occultée ou implicite et qu'il s'agit de faire ressortir au cours de l'analyse. Reposer la question de la littérarité d'un point de vue pragmatique revient à la situer non pas sur le plan de l'immanence du texte, mais sur celui de l'interaction discursive, de sorte que l'objet de la recherche se présente comme l'ensemble des conditions qui gouvernent la réception littéraire d'un texte par une communauté interprétante donnée. Nous envisageons en fait de cerner quelques-unes des conditions discursives de la situation de communication qui régissent la réception littéraire du texte.

Contexte pragmatique et textes de la décolonisation

Un discours est reçu par l'institution littéraire s'il respecte certains critères esthétiques et sociaux. Ces critères valent dans un contexte donné. Celui qui prévaut pour les deux textes que nous analysons valorise la manifestation de l'originalité et de l'authenticité du sujet social ainsi que de l'œuvre d'art. Or, le paradoxe de ces deux textes produits au Québec et en Afrique noire pendant une période d'agitation révolutionnaire, provient du fait qu'ils semblent remettre en question la possibilité même que les «colonisés» qui en sont les auteurs puissent posséder une identité originale et authentique. Privé de l'autorité et de l'identité requises, l'artiste colonisé se rabattrait sur l'imitation, voire l'appropriation des discours dominants. La

---

3 Hubert Aquin, «Profession: écrivain», **Point de fuite**, Montréal, le Cercle du livre de France, 1971, p. 49.

4 Yambo Ouologuem, **le Devoir de violence**, Paris, Seuil, 1968.

valorisation littéraire de ces textes se fait au nom même d'une originalité qu'ils refusent. Notre analyse cherche donc à décrire le contexte littéraire de réception de ces textes, les critères esthétiques et sociaux qui le constituent et qui se retrouvent au niveau du discours. Il faut pouvoir expliquer à la fois la manifestation, dans une certaine situation sociale, d'une pratique aberrante mais récurrente (le plagiat) et les réceptions divergentes qui la concernent. Selon nous, cette double explication doit se fonder sur le rapport qui existe entre les présupposés qui gouvernent la perception du social et ceux qui déterminent la littérarité. Ces présupposés s'articulent autour de stratégies textuelles dont il convient de montrer le fonctionnement.

La définition pragmatique que nous proposons du *contexte littéraire* met donc en rapport une structure discursive, véhicule potentiel de sens, et l'ensemble des présupposés relatifs à la situation de communication, déterminant la constellation de sens attribuée à ce discours. Le *contexte* comprend donc aussi l'ensemble des connaissances partagées par les participants dans une situation de communication présupposée ou donnée; ces connaissances gouvernent la réception esthétique du texte. Le contexte en jeu pour nos deux textes est le climat socio-politique de la décolonisation. Le terme de «décolonisation» renvoie, d'une part, à une condition sociale exprimée ou reproduite dans le texte et, d'autre part, à une théorie qui constitue un discours interprétant, emprunté pour structurer un modèle de la réalité. La situation coloniale décrite par Albert Memmi, Franz Fanon et Jacques Berque[5] sert de grille interprétative, par exemple, pour la situation du Québécois des années soixante. Il en ressort une analyse sociale qui produit à son tour une littérature informée par les présupposés de la théorie coloniale. En ce sens, le contexte québécois du texte «décolonisateur» ne se réduit pas à une situation socio-historique «réelle» ayant une fonction génératrice par rapport au texte, mais est constitué plutôt par un discours accompagnant le texte qui simultanément le présuppose et le véhicule. Autrement dit, si **Trou de mémoire** propose la mise en scène de la situation du Québécois en tant que colonisé, la source de ce modèle n'est pas premièrement la «réalité» sociale québécoise, mais le discours des théoriciens de la colonisation[6]. Le contexte discursif (de la théorie de la colonisation) s'avère non seulement fonder la situation discursive (littéraire), mais également informer la composante non discursive (sociale). Cette réciprocité fournit un lien fonctionnel entre les présupposés littéraires et les présupposés sociaux dans le rapport apparent entre le texte et le contexte de sa production. Un tel lien est constitué par les notions d'*identité*, d'*authenticité* et d'*originalité*, présupposés du texte littéraire, ainsi que d'une définition idéale de l'individu et de son intégration dans un contexte social.

---

5 Albert Memmi, **Portrait du colonisé**, Paris, Payot, 1957; Franz Fanon, **les Damnés de la terre**, Paris, François Maspero, 1961; Jacques Berque, **la Dépossession du monde**, Paris, Seuil, 1964.

6 Maurice Arguin a entrepris *l'étude systématique des symptômes du colonialisme dans le roman québécois* (**le Roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération**, Québec, Centre de recherche en littérature québécoise, université Laval, 1985, p. 13). La perspective de l'auteur vise la fonction romanesque en tant que transformation de *la vie individuelle et collective d'un groupe cohérent et organisé en phénomène de conscience collective, [dont] il convient [de] dégager la cohérence et la genèse [...]* (p. 9). On verra que cette perspective, qui propose un rapport direct et non médiatisé entre la structure sociale et la fonction romanesque, ne sera pas la nôtre.

Nous nous éloignons ainsi de l'emploi courant du mot « contexte », métaphore spatiale qui oppose le dedans et le dehors et situe le texte *dans* son contexte, celui-ci étant le plus souvent conçu comme l'extériorité socio-culturelle ou historique ayant une fonction de génération par rapport au texte. Compris plutôt comme une fonction parmi d'autres intervenant dans la situation communicative, le contexte est le « texte-avec »; il n'est donc pas à l'extérieur du texte mais il est plutôt « tissé avec » le texte, véhiculé dans ses marges. Le rapport de génération de sens entre le contexte et le texte se trouve renversé; le texte génère ainsi ses contextes, contextes qui n'entretiennent pas moins une relation de signification avec le texte qui les présuppose.

Dans le cas de la décolonisation québécoise, le contexte, essentiellement discursif, est projeté sur le présupposé d'un hors-texte social en rapport génétique et non discursif avec le monde possible du texte. Dans ce sens, un contexte de colonisation ne produit pas fatalement un discours qui le reflète; c'est plutôt le texte qui construit le contexte approprié de sa réception tant sociale que littéraire.

Selon la théorie de la décolonisation, le colonisé subit la dépossession des composantes qui lui fournissent une identité unique et stable. La fragmentation du colonisé s'effectue essentiellement sur deux modes associés: l'imposition d'une culture et d'une histoire étrangères agit comme une double contrainte sur le colonisé qui se retrouve, d'une part, *privé* de sa propre histoire et, d'autre part, *surdéterminé* par le dédoublement de son histoire par rapport à celle du colonisateur (l'histoire de sa culture devient celle de la colonisation). Il en résulte la perte chez le colonisé de la mémoire historico-culturelle, ainsi que d'une identité authentique et originelle.

Cette argumentation, quoi qu'il en soit de sa justesse, a été adoptée comme modèle de la situation nationale par certains écrivains « révolutionnaires » du Québec des années soixante, dont Hubert Aquin. L'attachement d'Aquin pour ce discours « décolonisateur » est évident dans ses essais politiques et littéraires [7], et ce même discours se trouve transformé en vrac dans son roman **Trou de mémoire**, où les questions d'*identité*, d'*authenticité* et d'*originalité* évoluent au centre, non seulement de la thématique, mais aussi de l'écriture. Dans ce roman qui est littéralement la mise en scène de sa propre création, les personnages-scripteurs privés d'une identité intégrale sont incapables de produire un texte qui affiche ces valeurs littéraires fondamentales. Métissage textuel, le roman est fait de citations et de références à d'autres textes, de scripteurs qui s'entre-accusent de plagiat, de faussaires, d'imposteurs et finalement de textes littéralement plagiés [8] dont voici un exemple (les passages en caractères gras sont ceux supprimés par Aquin; les [ ] indiquent, au contraire, les ajouts au texte de Baltrušaitis): les deux ambassadeurs

---

7 Voir « La fatigue culturelle du Canada français », « L'art de la défaite », « Littérature et aliénation », réunis dans **Blocs erratiques. Textes 1948-1977**, Montréal, Quinze, 1978 (Prose entière), et « Profession: écrivain », dans **Point de fuite**, Montréal, le Cercle du livre de France, 1972.

8 Il s'agit de la réécriture, souvent intégrale, de passages de plusieurs ouvrages techniques, le plus souvent des **Anamorphoses ou perspectives curieuses** de Jurgis Baltrušaïtis (Paris, Olivier Perrin, 1955), mais aussi du **Manuel alphabétique de psychiatrie** de A. Porot (P.U.F., 1965), de **Montres, pendules et horloges** de Ernst Von Bassermen-Jordan et Hans Von Bertele et de **Ethnologie de l'union française, Tome 1 : Afrique**, de André Leroi-Gourhan et Jean Poirier.

> *sont représentés grandeur nature devant* ***une table ou plutôt*** *un rayonnage [re]couvert d'un tapis oriental.* ***Derrière eux tombe un rideau de soie.*** *Le pavement est un dallage de marbre incrusté reproduisant la mosaïque du sanctuaire de Westminster* ***exécutée au temps d'Henri III.*** *Dinteville est* ***d'une carrure robuste accentuée encore par*** *[vêtu d'] une large veste fourrée à manches bouffantes.* ***Il porte à son cou l'Ordre de Saint-Michel.*** *Le poignard qui pend à son côté indique son âge: il a vingt-neuf ans.* (**Trou de mémoire**, p. 130; **Anamorphoses ou les perspectives curieuses**, 1955, p. 58).

Or, **Trou de mémoire** semble avoir opéré un renversement curieux de valeurs esthétiques. Foisonnant de pratiques appropriatrices qui vont jusqu'au plagiat, le texte devient littéraire en vertu d'une originalité qu'on lui a reconnue, mais que le texte lui-même ne semble pas posséder.

L'explication de ce paradoxe réside dans le rapport entre les deux ensembles hétéroclites que nous avons déjà évoqués: d'une part, les présupposés gouvernant la réception esthétique et, d'autre part, ceux, en apparence étrangers aux premiers, qui organisent la perception du monde pour une société donnée. Le point d'intersecion de ces deux ensembles se situe dans le rapport pragmatique entre les stratégies textuelles que nous appelons *conventions*, et les connaissances, communément partagées par un groupe de lecteurs, que nous appelons *présupposés*.

Le réseau contextuel établi par la relation entre conventions et présupposés constitue l'univers des connaissances nécessaires à la compréhension, c'est-à-dire à la construction du sens. L'interprétation des sens (propositionnel, formel, esthétique) dépend d'un degré optimal de réciprocité cognitive entre les présupposés du texte et ceux du lecteur, réciprocité qui précède en partie le contact avec le texte et se construit partiellement en fonction de ce contact. Le degré zéro de ce rapport serait une situation de conformité où les conventions du texte construisent ou rendent actifs des présupposés appropriés à sa réception. Dans le domaine esthétique, le degré de conformité entre les présupposés du lecteur et ceux imposés par les conventions mises en place par le texte susciterait un jugement relatif à la littérarité du texte.

Ainsi, un lecteur qui présuppose l'originalité comme composante esthétique s'attend à ce que le texte affiche une certaine nouveauté à l'égard des conventions qu'il accepte. Or, le paradoxe contemporain, c'est que le critère d'originalité rend nécessaire un degré de *rupture conventionnelle*, en même temps que la compréhension exige des termes reconnaissables. Un texte qui affiche une trop grande conformité aux conventions est non moins privé de littérarité que celui qui s'en éloigne trop.

Trou de mémoire se conforme explicitement au présupposé d'originalité en rompant la convention de la *cohérence* narrative et diégétique. Des trous chronologiques, des contradictions diégétiques et des impasses irréductibles quant à l'identité des personnages/narrateurs contribuent à l'impossibilité de rétablir une cohérence éventuelle du texte. **Trou de mémoire** inscrit dans sa structure même un des principes de la théorie de la décolonisation: le colonisé, pour accéder à l'authenticité, doit refuser la non-identité cohérente que la culture veut lui

attribuer, et assumer pleinement l'*identité incohérente* que la colonisation lui a forgée[9]. Au cœur d'une originalité qui frôle l'illisibilité se cache une rupture radicale du présupposé même d'originalité: l'appropriation plagiaire des discours pré-existants.

Selon les Maximes de la communication et le Principe de coopération élaborés par Grice[10], la rupture des conventions amène une situation de déséquilibre qui doit être redressée par l'application du présupposé de la coopération: si le discours de l'autre ne répond pas aux attentes du lecteur (en matière d'originalité), l'interlocuteur cherchera les motivations de cette transgression et supposera une intention d'originalité chez le locuteur. Par cette réparation, la transgression des conventions sera normalisée, et interprétée comme un échec ou une réussite. C'est ainsi que des formes diverses d'imitation discursive — le pastiche, la parodie, l'intertextualité — acquièrent un statut littéraire. Relue à travers le présupposé d'originalité, l'œuvre d'art n'imite qu'en apparence, et cette imitation deviendrait le lieu même d'une originalité (in)attendue. Comme disait Cocteau: *L'artiste original ne peut pas copier. Il n'a donc qu'à copier pour être original.*[11]

Si la contextualisation implique un degré de connaissance partagé par le texte et le lecteur, il en découle pour la situation littéraire, privée de tout accès à l'interaction méta-communicative, que le texte littéraire est contraint de véhiculer ses présupposés par l'entremise de conventions récupérables par les récepteurs. Les conventions et les présupposés constitutifs d'une situation de communication *littéraire* doivent se manifester de façon *explicite*. Pour garantir une bonne lecture, l'explicitation des présupposés pertinents s'impose en tant que trait distinctif du texte littéraire.

C'est donc par des stratégies d'explicitation d'un contexte de réception approprié que **Trou de mémoire**, en dépit de sa transgression apparente de présupposés préconisant l'originalité, l'authenticité et l'identité du texte littéraire, réussit à se forger une situation de réception esthétique valorisée. La compatibilité entre les attentes produites par les conventions textuelles (originalité narrative, thématisation du plagiat) et les présupposés générés par ces conventions (proposant, en l'occurrence, l'impossibilité du discours original) produisent une situation de conformité, menant à une réception positive de l'œuvre.

Le plagiat: Aquin et Ouologuem

On comprend ainsi pourquoi il paraît abusif de parler de plagiat dans le cas de l'œuvre d'Aquin. C'est justement que le texte lui-même insiste de façon explicite sur des questions qui touchent au domaine de l'imitation clandestine et criminelle. L'authenticité discursive constitue une obsession inscrite dans la production des personnages-scripteurs et fait l'objet des commentaires marginaux[12].

---

9 Voir Hubert Aquin, « Point de fuite », *op. cit.*

10 Paul Grice, « Logique et conversation », **Communications**, 30, 1979.

11 Jean Cocteau, **le Rappel à l'ordre**, Paris, Stock, 1948, p. 39.

12 Un exemple particulièrement révélateur se trouve à la page 78, lorsque l'éditeur cite un passage d'une lettre qu'il aurait reçue de Magnant. R.R., une des lectrices fictives du roman « autobiographique », fait remarquer dans une note que cette « citation » de Magnant se trouve intégralement

La correspondance entre un niveau explicitement thématisé et un niveau implicite du fonctionnement textuel est une stratégie qui établit la conformité entre les conventions du texte et ses présupposés, amenant le lecteur qui découvre le plagiat à le voir comme la confirmation des attentes suscitées par le texte.

Si la fonction contextuelle qui gouverne cette situation explique la réception institutionnelle du texte d'Aquin, on ne peut, face à l'évidence, hésiter à poser la question du statut ambigu du plagiat, autant comme pratique que comme catégorie de réception dans l'esthétique contemporaine.

Il est évident que, tout comme la littérarité, la notion de plagiat est un jugement porté sur un texte selon les présupposés et les conventions esthétiques en vigueur dans une culture donnée, et que ce jugement dépend étroitement des notions de propriété et d'individualité. Comme épithète de désapprobation, le « plagiat » réunit quelques conditions qui le différencient d'autres types de répétition. Mais le paradoxe littéraire exemplifié par l'œuvre d'Aquin révèle que la présence de ces conditions n'entraîne pas fatalement l'accusation de plagiat.

L'omniprésence de pratiques imitatives en art requiert une distinction entre la « bonne » et la « mauvaise » façon d'imiter. C'est souvent par le biais d'une *intention criminelle* que le plagiaire se voit inculpé. Il faut attribuer la pratique volontaire de réécriture à l'auteur pour établir sa culpabilité plagiaire et pour le distinguer de celui qui se fait l'écho inconscient d'une œuvre assimilée et oubliée. Le plagiat se distingue donc de l'omission par l'*intentionnalité*:

> *Le plagiat au sens strict se distingue de la cryptomnésie, oubli inconscient des sources, ou de l'influence involontaire, par le caractère conscient de l'emprunt et de l'effacement de ses sources. Il est malhonnête de plagier.* [13]

L'intentionnalité touche donc à la volonté de commettre le *crime parfait* dont il est question dans **Trou de mémoire**. Or, le paradoxe du crime parfait, représenté dans le roman par le meurtre que commet l'auteur fictif Magnant, est aussi le paradoxe du plagiat. Dépendant pour toute réussite de l'invisibilité de son auteur, le crime parfaitement réussi est celui qui n'a pas d'origine. Et la meilleure garantie de l'anonymat de l'auteur s'avère l'invisibilité du crime. Pourtant, l'obsession qui pousse le criminel à retourner sur les lieux du crime, la même qui conduit Magnant à écrire sa confession, se manifeste aussi sur la scène du plagiat qui finit par laisser des traces lisibles à la surface du texte, amenant le lecteur-détective à la découverte du crime caché et de son auteur criminel.

En dépit d'une esthétique contemporaine qui reconnaît la répétition comme étant une composante inévitable de toute production littéraire, le présupposé d'originalité continue d'être une valeur dominante de sorte que le plagiat et la

---

sous la plume de Blanchot, et de ce fait serait soit un cas de « parole en miroir », soit un cas de plagiat. Or, le texte de Blanchot qu'elle cite n'existe pas. Jean-Pierre Martel ajoute que ce passage provient d'une lettre qu'Aquin aurait reçue de Roland Barthes (« **Trou de mémoire**: œuvre baroque. Essai sur le dédoublement et le décor », **Voix et images du pays**, VIII, 1974, p. 75). L'existence de cette lettre n'a pas encore été vérifiée.

13 Michel Schneider, **Voleurs de mots**, Paris, Gallimard, 1985, p. 38.

littérarité restent incompatibles et oxymoroniques. La connotation criminelle du plagiat exige que la réécriture littéraire relève d'une stratégie esthétique revêtant les termes d'« influence », de « source », d'« allusion », de « parodie » ou d'« intertextualité », avant que la pratique ne soit admise dans le domaine littéraire. Bernard Dupriez fournit l'évidence de cette stratégie de rationalisation :

> *L'imitation ne peut pas être poussée trop loin sous peine de virer au* ***plagiat*** *ou vol littéraire. [...] Se servir du texte d'autrui sans le dire, c'est risquer de passer pour malhonnête.*
>
> *Mais où commence le plagiat ? [...] On parlera dans [certains] cas d'intertextualité pour éviter des connotation péjoratives, qui seraient déplacées.* [14]

Et Michel Schneider, dans son ouvrage consacré au plagiat comme phénomène psychologique, constate ce même phénomène :

> *Une autre manière de résoudre le problème du plagiat est de dire que tout n'est que plagiat, rien n'étant jamais dit pour la première fois. On parle alors d'intertextualité pour n'être pas désogligeant envers les plagiaires, de communisme des idées, pour ne pas qualifier le psittacisme intellectuel. Euphémisations courtoises qui masquent l'essentiel; la pensée est une prise et l'écriture, un pillage.* [15]

De toute évidence, la frontière entre « plagiat » et stratégie littéraire ne connaît pas de délimitation objective, d'où la difficulté juridique de déterminer les limites criminelles de la répétition.

Sevré de la légalité citationnelle par l'oubli, le plagiat — la citation inavouée, le souvenir qui ne se rappelle pas — hante les pages de **Trou de mémoire** de façon continue. Le travail d'Aquin est marqué par une tendance à l'effacement intentionnel des origines, travail qui est presque complètement gommé par la perte du manuscrit de **Trou de mémoire**. Pourtant, certains inédits indiquent clairement l'existence de cet « oubli » comme stratégie intentionnelle. Un dossier personnel d'Aquin intitulé « Inserendes », comporte une liste de citations d'œuvres littéraires et philosophiques destinées à être utilisées dans ses textes de fiction. Une lettre d'Aquin à Louis-Georges Carrier éclaire la notion d'« inserende » :

> *J'ai trouvé une définition de l'inserende : « glose marginale inscrite par un copiste et indûment insérée dans le texte par un de ses successeurs. »* [16]

Le principe de production à partir de discours errants dont la source s'oublie est encore une fois confirmé par la comparaison entre **Trou de mémoire** et un avant-texte qui s'y apparente. Cet état primitif de **Trou de mémoire** contient le germe du roman et des passages importants qui sont restés intacts dans la version

---

14 Bernard Dupriez, **Gradus. Les procédés littéraires**, Paris, Union générale d'éditions, 1980, p. 247-248 (10/18).

15 Michel Schneider, *op. cit.*, p. 30.

16 Notes de cours, Dossier « Point de fuite, 1970 », lettre datée 29.1.72. Inédit, EDAQ. Tous les inédits sont reproduits avec la permission de la direction du projet « L'édition critique de l'œuvre d'Hubert Aquin », UQAM. Tous les droits de reproduction sont réservés sous copyright.

finale. D'autres passages révèlent le travail d'effacement conscient qui s'apparente à l'oubli. En voici un: *Je vous étrange, a dit le poète, qui je ne sais pas.*[17] Le texte dans **Trou de mémoire** apparaît purifié des références au poète oublié:

> *Je t'étrange, ma belle étrangère, je t'étrange doucement, presque avec amour.* (TM, 92)

Chez Aquin donc, le phénomène de l'oubli constitue une fatalité par laquelle il ne reste plus à l'écrivain d'autre choix que de devenir plagiaire, ou bien de tomber dans le silence, faute de pouvoir créer dans l'originalité, de dissocier sa pensée de celle d'autrui. Une phrase énigmatique dans un fragment inédit de notes pour un projet de roman annonce: *Tout plagier, ne rien inventer, ne jamais créer, ni modifier — mais accumuler.*

Michel Schneider identifie la nature schizophrène de ce dilemme:

> *Par plagiaire, on entendra donc, non seulement celui qui, en infraction avec les lois sur la propriété littéraire, s'approprie l'écrit d'autrui, mais de façon plus générale (et peut-être abusive), celui qui se vit [sic] 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.*[18]

Si, comme Schneider le suggère, l'interdiction transgressée peut décrire la situation littéraire générale, c'est que la littérature relève d'une double contrainte qui exige l'originalité tout en admettant son impossibilité. Cette double contrainte ne s'appliquerait-elle pas encore mieux à la situation de l'écrivain colonisé qui, comme nous l'avons vu, se définit comme l'être dépossédé, privé de mémoire et donc d'identité, surdéterminé par trop d'influences subies[19]?

Le plagiat existerait donc comme stratégie de contestation logique pour l'artiste colonisé, d'autant plus que, en commettant ce crime littéraire, l'écrivain révolutionnaire subvertit l'autorité littéraire en transgressant les présupposés d'originalité et d'authenticité. Faire de la littérature au moyen du plagiat, c'est l'emporter sur les conventions dominantes qui, dès lors, s'effondrent elles-mêmes dans le paradoxe de la double contrainte qu'elles ont construite.

Le lien que nous établissons entre le contexte décolonisateur et la pratique du plagiat suggère donc la translation de structures et de contraintes sociales dans

---

17 «Nouvelle en deux cahiers», 1962, f. 12. Inédit, EDAQ. Il faut prendre ici en considération l'habitude qu'avait Aquin dans ses brouillons et dans son **Journal** de mêler discours «fictif» et discours «réel». C'est-à-dire qu'il faut lire la mention du poète oublié comme un commentaire d'Aquin à lui-même, qui sort du niveau fictif. De même que **Trou de mémoire** contient des passages qui sont retranscrits intégralement dans son **Journal intime**.

18 Michel Schneider, *op. cit.*, p. 32.

19 Aquin s'acharne contre la valeur d'originalité ainsi que contre l'inspiration et le fétichisme de l'écriture qui tendent tous vers la sacralisation de la production littéraire:

> *L'inspiration et ses dérivés linguistiques sont des idiotismes survalorisés — des euphémismes, quoi — qui manifestent clairement que l'écrivain accepte de régresser en admettant qu'on ne le traite pas comme un travailleur tout simplement.* («L'originalité», **le Cahier**, supplément du **Quartier latin**, 3 février 1966, p. 3.)

le contexte de conventions et de présupposés littéraires. C'est par le biais de textes médiateurs que cette transposition a lieu, textes représentés dans la situation québécoise par les ouvrages des théoriciens de la décolonisation. La stratégie du *plagiat* chez Aquin trouve sa motivation dans un contexte discursif qui est également informateur d'un mode de pensée sociale. En ce sens, ce n'est pas l'objet plagié qui importe, mais la pratique d'appropriation qui effectue le transfert d'une déformation au niveau du social jusqu'au texte, dès lors déformé et déformateur de conventions littéraires.

Considérer l'écriture d'Aquin à la lumière du plagiat peut paraître abusif dans la mesure où ce travail de réécriture n'a jamais fait l'objet de la désapprobation qui accompagne la dénonciation du plagiat. Or, la fortune du deuxième texte de décolonisation utilisant le plagiat rend apparente la fonction de la contextualisation pragmatique dans le jugement de la criminalité.

Le Devoir de violence raconte l'épopée d'une tribu africaine fictive à travers une narration traditionnelle dont l'originalité consiste en l'évocation d'un style indigène et d'une histoire mythique, folklorique. À la différence du texte d'Aquin, les conventions discursives ne sollicitent aucune méfiance à l'égard des présupposés littéraires concernant l'originalité du texte. Or, la difficulté que présente l'analyse des *conventions* et des *présupposés* est que, de par leur nature intériorisée, elles ne sont pas normalement perceptibles sauf dans les cas de transgression. La nécessité de l'explicitation du contexte découle donc non pas seulement de son pouvoir structurant vis-à-vis de l'univers représenté, mais aussi du fait de la nature implicite, c'est-à-dire conventionnelle et donc invisible des stratégies qui le communiquent. Autrement dit, pour que le texte transmette son contexte, il faut qu'il le rende *explicite*. La conventionnalité narrative apparente du **Devoir de violence** pose donc une situation où, contrairement à la pratique aquinienne, la rupture de la cohérence attendue entre les conventions et les présupposés n'est pas explicite. On verra que le décalage provoqué par cette transgression d'un mode de fonctionnement présupposé rend la réception du roman problématique.

Quand paraît la traduction anglaise du **Devoir de violence**, un critique anonyme du **Times Literary Supplement** écrit avoir identifié dans **Bound to Violence** des passages plagiés de **It's a Battlefield** de Graham Greene[20]. D'autres commentateurs avaient également découvert que le roman présentait des ressemblances d'ordre général avec **le Dernier des justes** d'André Schwartz-Bart. Le scandale a éclaté[21].

Les défenseurs d'Ouologuem accusent ses détracteurs d'un racisme occulté, qui condamne comme criminelle une pratique littéraire ancienne et même respectée. Ouologuem lui-même insiste sur le caractère international des influences intervenant dans le livre, en même temps qu'il mise sur son aspect typiquement «africain». Empruntant des techniques de l'oralité aux griots africains, de leurs

---

20 **Times Literary Supplement**, 5 mai 1972, p. 525. Une lettre de Paul Flammand (May 19, 1972) laisse croire que l'auteur anonyme serait Graham Greene lui-même.

21 Eric Sellin, «Ouologuem's Blueprint for **le Devoir de violence**», **Research in African Literature**, vol. II, nº 2, automne 1971.

refrains africains rituels et des mythes et des légendes folkloriques, le texte répond au goût européen pour l'exotique en représentant, avec l'horreur et la violence qui lui seraient propres, la « véritable » Afrique.

Nous nous sommes intéressée, d'une part, aux similarités entre les stratégies d'Ouologuem et celles d'Aquin, et d'autre part, à la différence dans la réception esthétique de ces deux textes « plagiaires ». Tandis que chez Aquin le plagiat n'existe pour ainsi dire pas, faute d'accusateurs, le plagiat chez Ouologuem, en suscitant la polémique, a menacé pour un temps la fortune esthétique du texte qui fut réédité sans les passages offensants. Le critique anonyme du **Times Literary Supplement** demande ironiquement mais avec plus de vérité qu'il ne savait, si Ouologuem avait trouvé *un style d'impérialisme littéraire destiné à venger les péchés bien connus des impérialistes coloniaux*[22]. Notre lecture enlève à cette suggestion toute sa force ironique. En fait, l'effacement des sources, une connaissance du sort imitateur du colonisé, et une volonté subversive marquent autant l'œuvre d'Ouologuem que celle d'Aquin.

Dans un article consacré à la défense d'Ouologuem, un critique affirme que le manuscrit barbouillé du **Devoir de violence** était parsemé de références aux auteurs et aux sources utilisés par Ouologuem, par exemple: *Ici prend fin le* ***Dernier des justes.***[23] Le gommage, apparenté à l'oubli conscient chez Aquin, marque l'œuvre de sa volonté « plagiaire », c'est-à-dire d'une stratégie intentionnelle qui s'ouvre aux accusations de plagiat.

De plus, comme chez Aquin, les textes extra-littéraires d'Ouologuem nous fournissent l'évidence d'une stratégie chargée d'une valeur politique révolutionnaire. Dans sa **Lettre à la France nègre**[24], Ouologuem adresse un discours satirique « aux pisse-copie Nègres d'écrivains célèbres » où il encourage les écrivains noirs à écrire des romans policiers (la forme adoptée par Aquin dans **Trou de mémoire**). En termes qui rappellent l'invective aquinienne contre l'originalité, Ouologuem dénonce le sort économique fait à l'écrivain noir:

> *Vous êtes encore moins qu'un manœuvre: car lui, n'est-ce pas, est salarié et peut, sans rougir, avouer sa profession. Mais vous, comment oseriez-vous confesser que vous avez un souteneur, lequel exploite votre tête fêlée, en brandissant l'opium de la gloire posthume ?*[25]

Ouologuem propose aux pisse-copie nègres un système de « création » où l'écrivain africain n'a qu'à mélanger des passages plagiés de romans policiers célèbres pour produire, comme à la chaîne, une quantité de romans réussis. Ouologuem fournit même une fiche-échantillon avec mode d'emploi de tels passages, chacun qualifié selon son taux de « suspense », de « violence », « d'érotisme », etc.:

> *Cet échantillon lui-même n'est donc qu'une infime indication de la quantité de textes composables à partir d'auteurs et de titres aussi différents*

---

22 Anonyme, **Times Literary Supplement**, 5 mai 1972, p. 525 (notre traduction).
23 K.W., « In Defence of Yambo Ouologuem », **West Africa**, 2875, 21 juillet 1972, p. 939, 941.
24 Yambo Ouologuem, **Lettre à la France nègre**, Paris, 1968.
25 *Ibid.*, p. 165.

que lesdits «cobayes de l'expérience» choisis par mes soins de bon sauvage.[26]

Au niveau du discours révolutionnaire, la pratique du plagiat fonctionne comme un jeu rhétorique, en même temps qu'elle se propose comme une stratégie intentionnelle. Pourtant, dans le passage de l'explicite dans l'essai à l'implicite dans la pratique littéraire, la fonction de l'imitation passe de façon correspondante du ludique au criminel. En effectuant le plagiat de textes européens, Ouologuem se fait simultanément créateur littéraire par excellence, et «pisse-copie Nègre d'écrivains célèbres». La fatalité qui condamne le colonisé à l'imitation culturelle et qui aboutit au plagiat opère au niveau inadmissible du crime ce que la rhétorique théorique et politique annonce et dénonce.

La pragmatique du plagi-art

Au niveau de la *convention*, le texte criminellement plagiaire doit cacher cette stratégie pour assurer sa conformité apparente au présupposé d'originalité. **Le Devoir de violence** tait son plagiat et sollicite, par sa référence explicite et innovatrice aux traditions orales africaines, le présupposé d'originalité littéraire, ce qui lui vaut l'acclamation institutionnelle. Or, la «supercherie» rejoint, comme le dit Ouologuem lui-même[27], les stratégies d'une nouvelle esthétique qui s'appellera «postmoderne» de sorte que la différence criminelle ne se situe pas dans la pratique textuelle, mais plutôt dans le contexte littéraire, en l'occurrence colonial, où l'appropriation des discours dominants ne doit se faire que comme moyen d'acculturation, et avec l'approbation de la culture dominante. Ouologuem, par le rejet du contexte européen au profit des formes africaines, s'inscrit apparemment dans la phase suivante de la décolonisation, celle qui effectue la revalorisation des traditions folkloriques de l'histoire indigène. Le texte érige en conflit deux contextes: d'une part, la récupération explicite des formes indigènes présuppose l'originalité, mais en trompe l'œil; d'autre part, l'imitation et l'appropriation de formes européennes fournit un contexte implicite dont la découverte tardive fonctionne comme preuve de son occultation malhonnête. Cette incompatibilité entre les conventions et les présupposés du texte transgresse un mode de fonctionnement attendu où les conventions déployées doivent fournir au lecteur les indices des présupposés appropriés à sa réception. Le rapport incohérent entre les conventions et les présupposés déployés dans **le Devoir de violence** le rend finalement irrecevable dans un certain contexte socio-littéraire. En affichant son originalité africaine, le texte trompe l'œil du lecteur se représente une série de faux présupposés, ceux-là même qui ont servi à justifier l'attribution du prix Renaudot. La non-coïncidence entre les conventions et les présupposés constitue un crime contre les contextes social et littéraire attendus, exposant ainsi la pratique à une condamnation.

Le texte d'Aquin, par contre, échappe à la criminalité pour des raisons contextuelles qui sont également sociales et textuelles. Au niveau du social, la

---

26 *Ibid.*, p. 176.
27 Cité dans K.W., «In Defence of Yambo Ouologuem», *loc. cit.*, p. 941.

répétition effectuée par Aquin ne tombe pas sous l'opprobe socio-culturel de par sa neutralité idéologique dans le contexte de la «colonisation» québécoise. Son acte d'appropriation de textes d'érudition encyclopédiques ne constitue pas un acte de transgression territoriale contre la culture dominante.

De plus, contrairement au texte d'Ouologuem, les conventions textuelles de **Trou de mémoire** rendent explicites, ne serait-ce que de façon virtuelle, les intentions imitatives du texte. Le présupposé du «plagiat» est sollicité par des stratégies textuelles de sorte que la découverte du plagiat, si elle a lieu, confirme un fonctionnement cohérent entre la convention et le présupposé.

La transgression opérée par **Trou de mémoire** vise plutôt un contexte de domination culturelle où la revendication de l'identité québécoise passe explicitement par la transgression de conventions culturelles, dont les dominantes s'avèrent être l'*originalité* et l'*authenticité*. La supercherie aquinienne n'est pas d'occulter ses emprunts, mais plutôt de les transformer en leurs contraires, de sorte que c'est l'imitation qui suscite la valeur esthétique d'originalité.

Trou de mémoire participe donc moins au projet de la négation de valeurs dominantes que ne le fait **le Devoir de violence**. Ce dernier emprunte les stratégies destructrices de la révolution clandestine où l'acte de subversion bouleverse l'institution en lui révélant la faillibilité ainsi que la contingence profonde de ses jugements esthétiques. **Trou de mémoire**, par contre, par la création des présupposés de réception conformes à ses stratégies transgressives, se prépare un contexte où le lecteur (institutionnel) est amené à opérer lui-même la révolution en assumant le paradoxe de la double contrainte comme contexte. Le texte est original parce qu'il est plagiaire, renversant ainsi le tabou et l'instituant comme contexte de réception conventionnel. La révolution consiste donc ici en la création d'un nouveau contexte par la restructuration des valeurs au sein même de l'institution dominante, objet de contestation à la fois sociale et littéraire.