Document généré le 5 juil. 2025 20:33

Nouvelle Revue Synergies Canada

Retours sur le roman aquinien : défis de lecture et exégèse de Marilyn Randall

Daniela Tomescu

Numéro 16, 2022

Circonvolutions aquiniennes

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1089171ar
DOI : https://doi.org/10.21083/nrsc.v2022i16.6679

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

2292-2261 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Tomescu, D. (2022). Retours sur le roman aquinien : défis de lecture et exégèse de Marilyn Randall. *Nouvelle Revue Synergies Canada*, (16), 1–9. https://doi.org/10.21083/nrsc.v2022i16.6679

Résumé de l'article

Quelques décennies après la publication des premiers romans d'Aquin, le discours critique ne cessait de revenir sur l'effet de choc, de contrariété, qu'avait provoqué une fiction qui défiait toute grille de lecture, que ce soit de facture structuraliste ou sociologiste. Pour ce qui est de la critique contemporaine, elle exprime parfois des inquiétudes à l'égard d'une œuvre classique, qui en raison de sa complexité et de sa canonisation, risquerait d'être oubliée, incomprise, mal lue. Marilyn Randall a une façon originale de se rapporter aux intrications du texte qui ont laissé tant de fois perplexes lecteurs et critiques, et n'hésite pas à traiter de l'originalité plagiaire, et des niveaux de fictivité confondus, et de la littérature anti-littéraire chez Aquin. En l'absence d'un ravivement de la critique biographique après la vague structuraliste, l'exégèse de Randall reconduit à découvrir le nom de l'auteur et la fonction signifiante de la présence auctoriale dans le roman non autobiographique d'Hubert Aquin.

© Daniela Tomescu, 2022

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

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

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

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

Tomescu, Daniela. « Retours sur le roman aquinien : défis de lecture et exégèse de Marilyn Randall ».
Nouvelle Revue Synergies Canada, Nº 16 (2022)

Retours sur le roman aquinien : défis de lecture et exégèse de Marilyn Randall

Daniela Tomescu
Université Laurentienne
Canada

La fascination que le lecteur ressent pour la fiction aquinienne détermine un perpétuel retour pour interroger les significations cachées dans les dédales du texte. Par quel bout prendre cette fiction, si explosive à la date de publication du premier roman d'Aquin ? Gilles Marcotte, quant à lui, y voyait « l'une des œuvres les plus singulières […] qui aient vu le jour au Canada français » (188). Trois décennies plus tard, Monique Larue s'interrogeait à nouveau sur cette fascination : « Qu'est-ce qui nous avait à ce point interpellés dans *Prochain épisode,* pour nous faire l'effet d'une bombe, à sa sortie, en 1965 ? À l'époque, il me semble, nous disions que c'était la modernité, l'audace, la nouveauté qui nous ravissaient dans ce roman […] » (31). Pourtant, les différentes approches critiques, qu'elles soient de nature formaliste ou sociocritique, s'avéraient insuffisantes pour expliquer les mécanismes de fonctionnement d'une fiction à multiples facettes, qui a pu apparaître comme un alliage inusité d'incongruités et d'apories.

Dans ce qui suit, nous nous proposons de passer en revue, dans un premier volet, quelques-unes des réactions critiques les plus notables à la lecture du roman aquinien, témoignant d'un effet de surprise et de contrariété. Tout en opérant cette mise en contexte, dans un deuxième volet nous voulons reconnaître la contribution significative de Marilyn Randall, qui permet de mieux comprendre l'écart esthétique accompli par Aquin et de dépasser ainsi une longue suite de réactions de déroute à la lecture de son œuvre. Nous nous arrêtons surtout sur les analyses qui prennent pour objet la logique paradoxale de la littérature antilittéraire, des niveaux de fictionnalité enchevêtrés dans le « roman fictif », et de l'originalité de la pratique plagiaire chez Hubert Aquin.

I. Premiers romans et impérativité de la relecture

Rappelons, pour commencer, le contexte de la réception des premiers romans de l'écrivain, où beaucoup de gloses s'attachaient à ce qui était (ou semblait être) l'évidence : la ressemblance nouveau-romanesque de la fiction d'Aquin. Aussitôt allait-on pourtant constater de nombreuses inconsistances par rapport à l'esthétique de l'avant-garde. Ainsi, les enjeux formels de *Prochain épisode,* aussi excessifs et gratuits qu'ils aient pu sembler, ne faisaient que potentialiser la portée politique du texte, et cette alliance entre Nouveau Roman et propos politiques était alors des plus déconcertantes.

Le premier roman d'Aquin constitue la première rencontre que Fredric Jameson a avec le roman québécois, une rencontre qui suscite de la part du critique américain une appréciation peu flatteuse. *Prochain épisode* est ainsi qualifié de « amateurish and repulsive, indulgent, narcissistic, and distressingly thin from any novelistic point of view » (215). Toutefois, même après cette première lecture qui désappointe, le texte aquinien continue de le hanter et demande reconsidération, à tel point qu'une fascination toujours croissante se produit à chaque nouvelle relecture. Jameson en serait même arrivé à s'attarder sur le jeu du double, cet artifice (nouveau-romanesque) duquel il n'était pas au premier abord friand. Malgré cet intérêt pour le double, Jameson maintient pourtant son avis à l'égard des multiplications en miroir, et à l'égard de ce qu'il appelle « the 'emplotment' of *Prochain épisode* » qu'il voit toujours comme : « a clumsy, shoddy, a homemade thing indeed when measured against the elaborate architectonics of any Robbe-Grillet novel » (216). En fin de compte, les grandes réussites aquiniennes consisteraient, selon Jameson, précisément dans les inaccomplissements, les ratages par rapport à l'esthétique du Nouveau Roman. Le jeu des doubles et le double « je » chez Aquin ne seraient pas de la gratuité, mais de l'impuissance. Jameson arrive alors à cette idée, souvent reprise depuis par la critique, d'impuissance du « je » et de la narration : « We must, rather, Aquin's novel has convinced me, take this play […] as the impossible attempt to generate narrative itself out of the radical solitude and imprisonment of the individual ego or subject. This play of doubles is not narrative, then, and never could be […] » (218).

Dans le contexte québécois, lors de la publication du premier roman d'Aquin, Nicole Brossard soulignait l'étroit lien entre « la vie privée et la vie politique » (390) et « la prise de conscience faite par le colonisé de son état lamentable » (387) dont relève, dans les années soixante, la littérature des écrivains de *Parti pris*. Chez ces écrivains, et particulièrement dans les romans *Prochain épisode* d'Hubert Aquin et *L'afficheur hurle* de Paul Chamberland, Brossard voyait à l'époque l'incarnation du futur de la littérature québécoise.[1]

France Théoret allait s'attarder plus longuement sur cette alliance si peu naturelle entre Nouveau Roman et nationalisme, et sur leur incompatibilité de principe. L'année de publication de *Prochain épisode* surtout lui semble prédisposer à une concorde des contraires :

> 1965 n'est pas une date au sens où une date est une idée. C'est une année de convergences ; les premiers nouveaux romans paraissent. Intellectuellement, il y a des événements importants en '65 ; mais la conjoncture sociale et politique de '65 ne pourrait pas expliquer, selon le mode de causalité, l'émergence du nouveau roman, les prises de position sur notre identité culturelle et la parution des romans marquants de Marie-Claire Blais et de Réjean Ducharme. Nationalisme et nouveau roman n'ont jamais pu s'allier, l'un se faisant contre l'autre. (85)

Pour revenir à la remarque de Monique Larue qui constate un effet de « bombe » provoqué par *Prochain épisode* à sa sortie, Larue aboutit à la conclusion que la cause du choc n'était pas, comme on le croyait à l'époque, la nouveauté d'une technique romanesque. Si modernité et nouveauté il y avait, ce n'était pas le désir d'innovation formelle qui aurait engendré ce roman atypique, car « [c]elui-ci n'a pas été programmé par l'écrivain pour s'autodétruire, comme c'est le cas si souvent dans le roman du XXe siècle, mais rejeté dans l'œuf, au départ » (34). Avec le recul, Larue propose que c'était « la fatigue culturelle du Canada français » (31) qui s'y manifestait. Une fatigue exprimée dans l'impuissance de créer :

> [L]a « fatigue culturelle » est le personnage principal de *Prochain épisode.* Elle sabote tous les projets, ceux du romancier, de l'amant, du révolutionnaire fusionnés dans le *Je* lyrique de renonciation. Mais sa première manifestation est d'ordre « poétique » : empêcher l'écrivain d'écrire un roman, un roman comme ceux de Balzac […]. (32)

En considérant la réception française, Jacques Allard a remarqué la déception qu'avait provoquée dans le lectorat français un roman québécois qui pouvait ressembler, en surface du moins, à la production romanesque de l'avant-garde française. Le roman d'Aquin frustrait les attentes de l'éditeur français :

> […] l'inconvenance aquinienne, pour tout éditeur français, résidait probablement dans l'absence de l'effet attendu par les grands lecteurs de l'appareil éditorial : il aurait fallu que son récit soit moins européanisant et que l'on y retrouve le traditionnel effet « Maria Chapdelaine » combiné à l'aura américaine, comme on l'apprécie chez Anne Hébert (avec *Kamouraska*, par exemple) ou encore chez Jacques Godbout (avec *Salut Galarneau !*). (79)

À la lecture d'Aquin, il faut donc tenir compte du « double piège franco-québécois de la réception et de la production aquinienne » (79). Allard (tout comme Jameson d'ailleurs) rapproche l'écrivain de Faulkner et de Nabokov, plutôt que de l'avant-garde du Nouveau Roman, et attire l'attention sur « l'importance du simulacre » (79) dans une fiction où la discontinuité ne se trouve pas là où l'auteur voudrait le faire croire. Le critique met à jour lui aussi une série d'apories dans l'univers fictionnel, mais conseille tout de même de ne pas se fier à cette apparence de récit désarticulé : « Le discours aquinien de l'inénarrable, de l'impénétrable ou du désordonné pourra dévoiler son ordonnance » (79).

Dans une recension des lectures de l'œuvre d'Aquin faites au fil du temps, Richard Saint-Gelais décèle comme impasse principale de la critique la difficulté de trouver un point d'ancrage entre « la mise de l'avant (formelle, stylistique, autoréférentielle) de l'écriture et la trame révolutionnaire » (46), de faire sens du « déconcertant cocktail d'un propos politiquement très marqué et d'un travail formel ostensible » (44). Dans le même ordre d'idées, Jean-François Hamel explique la déroute du lecteur face à une « paradoxale politique de la littérature » (105), à une « logique de l'esthétisation du politique poussée dans ses derniers retranchements » (112).

Marilyn Randall répond à ce désir inlassable que le lecteur ressent de reconstituer la cohérence d'une fiction que son auteur voulait « formellement malsaine » et en proie aux « pires syncopes » (Aquin, « Profession écrivain » 58), par l'examen attentif du fonctionnement symbiotique de plusieurs types de contradictions internes. D'une part, elle s'attache à révéler la tension entre l'exigence d'originalité littéraire dans l'esthétique contemporaine et son dépassement par la radicale originalité du plagiat chez Aquin. D'autre part, elle dévoile le rôle de l'écriture intime « refoulée », « dissimulée » (qu'elle appelle « biolectographie ») et de « la fonction signifiante de la présence de l'auteur » (« L'homme et l'œuvre » 572) dans le roman non autobiographique de l'écrivain. Enfin, Randall nous fait découvrir la signification de la naissance du « roman fictif » au Québec et de son incarnation par excellence dans les romans d'Aquin.

II. Lieux d'articulation de l'incongru dans la fiction aquinienne

1. Conventionalité de la rupture et originalité du plagiat aquinien

Dans plusieurs travaux publiés au long des années quatre-vingt-dix, Marilyn Randall étudie de plus près cet alliage entre l'insolite de l'innovation formelle qui évoque l'esthétique du Nouveau Roman et la prise de position nationaliste qui a fait tant de fois objet d'étonnement. Tout en partant de l'idée-clé d'incohérence, tant mise de l'avant par les théoriciens du discours anticolonial et reprise par Aquin lui-même, incohérence née de la volonté de se soustraire au discours culturel dominant et à ses institutions, Randall analyse les ressorts d'une littérature (voulue) antilittéraire dans le contexte québécois. Toutefois, le premier point de réflexion en est la contradiction dans laquelle s'inscrit toute une esthétique révolutionnaire au XXe siècle : l'exigence d'originalité à l'endroit du texte littéraire, voire du texte « institutionnellement reçu comme littéraire » (« L'Originalité » 101).

Randall remarque ainsi la logique contradictoire de la double contrainte de la littérarité et de l'originalité exigées par la modernité, car l'œuvre littéraire est proclamée originale en étant reconnue comme telle par les institutions et leurs canons, donc au moment même où elle perd son originalité puisqu'elle est devenue canonique. Toute rupture sur laquelle se fonde (la supposée) originalité ne serait, en fin de compte, qu'une « rupture conventionnelle » (« Le présupposé » 201). Randall résume ainsi la dynamique de la relation entre originalité et littérarité :

> Circonscrite donc par la notion de 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. La puissance du présupposé de l'originalité, qui se manifeste par la rupture des conventions, est telle qu'elle empêche de voir ce qui est précisément conventionnel dans la notion de rupture. (« L'Originalité » 100-1).

Dans cette perspective, la « littérarité » de l'œuvre est étroitement liée au « devenir canonique » :

> À l'encontre d'une conception de la littérature comme écart ou rupture, nous proposons que le texte institutionnellement reçu comme littéraire est 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 […]. (« L'Originalité » 101-2)

À cette contradiction fondamentale qui cadre avec l'esthétique contemporaine allait se superposer, dans le contexte de la production littéraire québécoise des années soixante, les incohérences programmatiques des écrivains engagés.[2] Car c'est par l'incohérence même qu'ils se proposaient de prendre part à la lutte pour la décolonisation du pays, autant sur le plan littéraire que politique : « […] 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 » (« L'Originalité » 101-2). Le projet artistique et politique des écrivains de *Parti pris* et d'Aquin est « un projet antilittéraire de refus face aux normes et aux présupposés littéraires de l'institution, véhicule de la culture dominante, colonisatrice » (102). La littérature québécoise des années soixante s'avère donc un terrain particulièrement riche pour l'exploration de la « puissance conventionnelle de la rupture » (102). Pour ce qui est de l'esthétique aquinienne, elle exhibe cette prise de conscience sur l'impossibilité de l'originalité, et ce non seulement au niveau de la thématisation : dans *Trou de mémoire* « la conformité au présupposé d'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 » (105).

Une série de conséquences prévisibles découleront de cette impossibilité programmatique de faire de la littérature antilittéraire. Premièrement, un échec dû à « l'impossibilité de produire du littéraire à l'extérieur des conventions et des présupposés reçus » (103). Si les premiers romans d'Aquin étaient, d'une part, ce que le monde littéraire attendait justement pour pouvoir proclamer la naissance de la littérature québécoise, ce succès même tourne en effet à l'échec, en raison de la reconnaissance institutionnelle. *Trou de mémoire* devient ainsi un « cas exemplaire de canonisation » (105). La réalisation du projet de « littérature nationale » est, en fin de compte, la réussite de la convention, celle du canon culturel dont le colonisé voulait se défaire :

> 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. (104)

Malgré tout, Randall va nous le faire découvrir, Aquin recourt à un stratagème par lequel il se soustrait, en même temps, à la logique de la réussite-échec du projet national, ainsi qu'à la rupture artistique conventionnelle : l'usage et l'abus du plagiat. Randall utilisera avec aisance ce terme tabou, dans une analyse originale et révélatrice, pour montrer comment l'écrivain thématise, met en scène, et, en fin de compte, met en pratique le plagiat.[3] Comment Aquin va-t-il faire de l'original, mais de l'original non conventionnel ? Ce contexte spécifique de la littérature québécoise des années soixante est encore une fois invoqué. Car c'est le (seul) cadre dans lequel user du plagiat pourrait se justifier : « La stratégie de plagiat chez Aquin trouve sa motivation dans un contexte discursif qui est également informateur d'un mode de pensée sociale » (« Le présupposé » 205). Mais ce n'est certainement pas le genre de rupture qu'il est aisé de « canoniser ». Tout au contraire, « *Trou de mémoire* s'inscrit pleinement dans une pratique du plagiat qui constitue toujours le plus grand tabou littéraire […] » (107). Et pour rendre les choses encore moins conventionnelles, c'est du plagiat « en surface », difficile à dépister en vertu de son évidence. Ce serait la raison même pour laquelle le plagiat aquinien n'aurait pas fait couler trop d'encre. D'ailleurs, l'explique Randall, c'est ce trop-plein de visibilité qui, du point de vue légal, a fait absoudre l'auteur de l'accusation de plagiat.[4] Le plagiat en est un seulement si l'intention est de le cacher, mais non si l'exposer est manifeste :

> 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. (« Le présupposé » 201)

Le mérite de la démarche de Randall est d'aborder de front le problème du plagiat et d'en repérer les traces, dans les conditions où thématisation, problématisation et performativité du plagiat dans le texte s'entrechoquent de manière à ne laisser au lecteur le temps de s'en apercevoir. Car il a été envouté au cours de la lecture, et le plagiat est maintenant occulté par son horizon d'attente :

> 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. (202)

Le recours au plagiat est donc une manière inédite de s'affranchir de « la puissance conventionnelle de la rupture » (« L'Originalité » 102). Mais aussi, ou surtout, il apparaît comme un moyen de contourner, de s'affranchir de la condition de colonisé.

> Dans la mesure où originalité signifie soumission à la convention de la rupture, on ne peut pas produire un texte littéraire qui trouve sa place dans le canon, qu'en suivant (et en rompant, de manière conventionnelle) le Canon – formulé par la culture dominante. Le plagiat devient donc la manière de s'affranchir de cette culture supra-normative. Le plagiat c'est l'expression de la révolte contre la culture dominante. Derrière le masque de l'intertextualité, Aquin transgresse le tabou littéraire du plagiat […]. (109)

Et s'il y a quelque chose de logique dans cette collision d'exigences contradictoires auxquelles Aquin soumet le texte, c'est le fait de donner expression à la situation intenable du colonisé dans l'art plagié, ou, pour employer l'expression de Randall, le « plagi-art » (« Le présupposé » 207). Mais encore : si le plagiat est la modalité de se soustraire au canon et de faire la révolution tout en greffant dans le texte l'originalité littéraire et la révolte politique, d'autres apories (non intentionnées, semblerait-il) commencent à faire surface, et leur signification politique n'en est pas pour autant moins contradictoire. Ainsi, comme le remarque Randall : « *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 » (200). La dépossession de l'autre tourne ainsi à la perte de sa propre voix : le plagiat n'est alors qu'une « modalité suicidaire de la mort de l'auteur » (« L'Originalité » 110). Ce suicide engendre alors d'autres paradoxes que Randall va retracer et dont l'exploration lui va permettre de devancer les nombreuses études consacrées à l'intertextualité aquinienne.

2. Fictif réel, réel fictif et « refoulé biographique » de la fiction

Les recherches de Randall sur l'« écriture intime dissimulée » (« L'homme et l'œuvre » 573) dans la fiction d'Aquin sont déterminées par un besoin de suppléer à l'absence d'une approche poststructurale qui reconsidère le rôle du biographique et de la présence du sujet écrivant dans le roman non autobiographique. Randall avance alors la notion de « biolectographie », inspirée par le terme d'« autobiocopie » de Philippe Lejeune, afin de rendre compte de l'expérience vécue de l'auteur, « informative de la fiction […] en dehors de toute prétention autobiographique » (573). Randall définit la biolectographie comme « intertexte vital » (562), réseau de références renvoyant à un « 'réel' extratextuel » (569). Cette analyse biolectographique ne veut être ni glose sur l'intertexte ni simple repérage des « incidences biographiques » dans la fiction, car son objet se constitue des lectures entreprises par l'auteur « à de fins purement personnelles, voire d'auto-analyse » (564). Ces lectures « vitales » ont le grand mérite de nous renseigner « sur les lieux d'interrogation privilégiés par Aquin à la recherche d'un savoir sur lui-même et sur sa façon d'être dans le monde » (565).

Dans le cadre du travail de préparation de l'édition critique de *Trou de mémoire*, Randall vérifie le statut référentiel des documents cités par les éditeurs fictifs du roman dans les notes infrapaginales. Elle arrive ainsi à la conclusion que « la majorité des textes cités sont réels » (562). Et si la lecture de *Trou de mémoire* a habituellement été faite sans préoccupation pour le statut référentiel de ces textes, Randall se pose alors « la question de leur fonctionnement chez le lecteur qui connaît leur existence réelle » (562). Question non dépourvue d'importance, puisque, dans ce cas, les paramètres de la lecture changent en raison d'un renversement du rapport texte/marge : « *Trou de mémoire* s'écrit dans les marges des textes qui, eux, ne sont présents que dans les marges » (562). L'intertexte dans les marges ramènera à retracer « la trame refoulée de la fiction » (562), le « projet d'écriture du moi qui ne s'affiche pas » (577), la « biolectographie » du sujet écrivant :

> Les textes cités en marge tracent la quête identitaire personnelle d'un auteur qui nous livre, de façon indirecte et médiatisée par la trajectoire de ses lectures, les éléments de la biographie qu'il n'a pas écrite. C'est donc que les marges négligées de *Trou de mémoire* constituent non seulement le lieu excentrique où la fiction se complète, mais aussi le lieu de rencontre entre fiction et autobiographie, produisant une forme d'écriture intime refoulée que j'appelle la *biolectographie*. (« L'homme et l'œuvre » 565)

Et puisque la formule de « roman dans le roman » s'avère elle aussi insuffisante pour parler de l'œuvre d'Aquin, Randall propose les termes de « roman de lecture » et de « roman fictif », figurant « 'une mort de l'auteur' à l'intérieur de la fiction » (« La disparition » 87). En partant des considérations d'André Belleau sur le « roman de l'écriture » en contexte québécois, Randall emploie plutôt le terme « roman de lecture » pour rendre compte d'un autre degré de complexification de la fiction dans le roman où émerge la figure de l'écrivain comme personnage romanesque, car l'auteur fictif y est investi avec

> une activité de lecture qui n'est pas seulement un élément diégétique ou thématique, mais qui s'insinue dans la facture de l'écriture : par l'intermède d'une intertextualité souvent exacerbée ; par des commentaires sur les œuvres constitutives des mondes réel et fictif ; par la lecture et le commentaire de sa propre écriture, le scripteur transformé en lecteur devient à la fois problématique et objet de son propre récit. (« La disparition » 88).

Tout comme dans le roman de facture postmoderne, les présupposés du lecteur réel se trouvent perturbés. Toutefois, ainsi que tient à le souligner Randall, il y a une différence entre ce genre de roman autoréférentiel où monde fictif et régime de lecture instaurés par la fiction restent intacts, et un roman où les « niveaux ontologiques » (89) de la fiction se confondent. Le roman fictif serait ainsi « une forme exacerbée » (90) de roman de lecture où la confusion entre les niveaux ontologiques génère une « fiction instable » (90). Ce type de roman rendrait difficile non seulement la distinction entre réel et fictif, mais entre les degrés de fictivité, entre « réel fictif » et « fictif fictif », forçant ainsi le lecteur « d'entretenir une logique paradoxale qui impose des degrés de fictivité à l'intérieur du monde fictif » (90).

Au moyen de ces nouveaux instruments d'analyse, Randall découvre qu'entre *Prochain épisode* et *Trou de mémoire* « nous traversons presque la gamme entière de formes et de modulation du genre *roman fictif* » (« La disparition » 92). Dans son analyse de *Prochain épisode*, qu'elle identifie comme « historiquement la première apparition du roman fictif » (92), Randall décèle, par surcroît, deux régimes de lecture : un régime « représentatif », et un qu'elle qualifie de « transreprésentatif » (95). Les mystères que renferme la fiction

y sont générés par l'existence d'un narrateur-scripteur engagé « dans une double activité de lecture et d'écriture » (95). Le grand paradoxe qui prend naissance dans le roman fictif est « la 'mort' de ce romancier fictif dans les pages de la fiction qui l'a fait naître » (102-3). Cette disparition des instances scriptrices/auctoriales fictives rendra en fin de compte légitime la quête de l'auteur implicite.

Dans un dernier exemple, l'élucidation du « refoulé biographique » de Marilyn Randall reprend la notion d'« anamorphose », déjà utilisée par un bon nombre des critiques de l'œuvre aquinienne (Anne Élaine Cliche, Patricia Smart, Jean-Pierre Martel, Sylvia Soderlind, Pierrette Malcuzinski, Jacques Cardinal, Pierre-Yves Mocquais, Janet Paterson). Son but est, cette fois-ci, de s'en servir pour interroger la présence auctoriale dans l'œuvre, cette présence dont le lecteur d'Aquin ne peut pas vraiment faire abstraction, malgré l'exigence structuraliste consistant à exclure l'auteur de la démarche interprétative :

> *Trou de mémoire*, plus que tout autre roman d'Aquin, pose une énigme interprétative qui bouscule nos habitudes de lecture modernes, lesquelles, en dépit des bouleversements formels subis par les formes narratives au cours du dernier siècle, ont de la difficulté à se libérer de l'emprise de la figure de l'auteur implicite. La forme particulière de la narration dans *Trou de mémoire* exacerbe notre désir d'un 'auteur' du fait que la thématisation de l'écriture va de pair avec la disparition de toutes les instances narratives capables, à l'intérieur de la fiction, d'assumer le rôle de « romancier fictif » ou celui d'« écrivain imaginaire ». (« Le roman » 62)

En recourant à la perspective anamorphique, Randall ne cherche pas à refaire la logique narrative de *Trou de mémoire*, même si le lecteur y aspire naturellement, et que l'éditeur fictif dans le roman peut sembler suggérer d'entreprendre. La cohérence serait impossible à établir. L'anamorphose, comme figure interprétative, servirait seulement à considérer simultanément « une série d'oppositions complémentaires » (66) dans l'agencement fictionnel. Se repositionner pour bien saisir la figure anamorphique ne mène pas à saisir le « sens du roman » (69), mais à appréhender son fonctionnement : « Si la participation du lecteur est déjà un élément de ce processus, ce qui est remarquable est la performativité de cette stratégie : sous l'illusion de la référence au réel, le texte anamorphique, tout comme le tableau, se réfère surtout à sa propre construction mensongère […] » (69). L'inscription de « l'auteur réel dans le texte » (71) se fait ainsi ressentir par le contrôle qu'il exerce sur le lecteur et sa liberté interprétative. En fin de compte, c'est cette présence, difficile à saisir, que la figure de l'anamorphose cache : « […] l'anamorphose dans *Trou de mémoire* ne figure pas autre chose que la présence en perspective ralentie, violente ou dépravée de l'auteur même de l'œuvre, ainsi que de sa disparition derrière le tissu de signes qui constituent le texte, voile qui ne cache aucune vérité 'profonde' » (72).

Conclusion

Par les perspectives et les concepts proposés, le travail interprétatif de Marilyn Randall sur l'œuvre d'Aquin surmonte plusieurs difficultés de lecture auxquelles sont confrontés en égale mesure le lecteur, plus ou moins avisé, et le critique de l'œuvre d'Aquin.[5] Saint-Gelais remarquait la rareté des commentateurs qui se sont aventurés « sur le terrain de la lecture » (50) d'un roman tel que *Prochain épisode*, et souligne alors le caractère distinctif de la posture de Marilyn Randall qui « [a emprunté] une avenue sociohistorique tout en repensant la manière d'aborder cette question » (50). D'autres soulignent la reprise par Randall des acquis de la critique pour dévoiler une nouvelle facette de l'œuvre de l'écrivain. Dans l'avant-propos d'un numéro du printemps 1998 de la revue *Voix et images*, Louise Dupré constatait que la lecture faite par Randall aux textes inscrits dans les marges de *Trou de mémoire* non seulement révélait le camouflage de l'autobiographie aquinienne, mais constituait « une réflexion précieuse sur la relation entre l'auteur et l'œuvre » (433), question qui refaisait surface dans les années quatre-vingt-dix. Dans l'avant-propos du numéro « Relectures d'Hubert Aquin » de l'automne 2012 de la même revue, Jacinthe Martel et Jean-Christian Pleau remarquait la reprise à nouveaux frais des interrogations pérennes de la critique, et l'aboutissement à « nouveau modèle de l'anamorphose aquinienne » (10), un modèle qui permet de s'apercevoir de la mise en scène de la figure auctoriale : « […] c'est 'le spectre de l'auteur et de sa mort' qu'elle [Marilyn Randall] entrevoit à travers la *perspective curieuse* : en d'autres termes, ce mythe aquinien même qui fascine le lecteur et (le plus souvent) embarrasse la critique » (10).

Tandis qu'elle aborde la problématique du « roman de lecture » et du type particulier de roman de lecture qui est le « roman fictif », Randall ne s'arrête pas au constat d'une autoréférentialité hypertrophiée et de l'impossibilité de totaliser les significations d'une « œuvre ouverte ». Et quoique la notion de « roman fictif » qu'elle emploie puisse suggérer un éloignement encore plus accru du « réel », Randall rattache l'étude sur l'éclosion du roman fictif au Québec au contexte socioculturel où ce phénomène formel a pris naissance. Qui plus est, Randall propose d'interpréter le roman d'Aquin comme texte qui reconstruit le contexte de sa réception,

de sorte que le refus manifeste de cohérence fait en fin de compte immerger une identité (québécoise) « cohérente authentique » (« Contexte et cohérence » 115). Marilyn Randall décèle avec acuité la présence auctoriale et souligne son « effet sémiotisant » (« L'homme et l'œuvre » 574) dans le roman non autobiographique d'Aquin. Ce faisant, son exégèse supplée à un manque dans la critique poststructuraliste, tout en illuminant, de manière édifiante, cette problématique, inlassablement reprise au long des années par le discours critique aquinien, de la logique paradoxale qu'entretiennent l'esthétique des enjeux formels exacerbés et sa portée politique. D'ailleurs, cela peut aussi faire en sorte que le lecteur contemporain évite de battre en retraite devant les défis de lecture que pose l'œuvre d'Aquin.

Notes

[1] « Pour penser le futur de la littérature québécoise en adéquation avec la prise de conscience faite par le colonisé de *son état lamentable,* il faut se rapporter au passé, aux années 60. Les écrivains de *Parti pris* ont été le futur à cette époque. Deux livres tout particulièrement : *l'Afficheur hurle* de Paul Chamberland et *Prochain Épisode* d'Hubert Aquin […] » (Brossard 387) ; « Lorsqu'un colonisé parle du peuple québécois, il en fait partie. […] . Du particulier au général, il y a coïncidence. Un lien entre la vie privée et la vie politique. Un filon ouvert sur la fiction » (390).

[2] Pour une analyse du « contexte » social et littéraire québécois des années soixante, voir aussi « Contexte et cohérence. Essai de pragmatique littéraire » (Randall, « Contexte et cohérence »).

[3] Marilyn Randall en fait ainsi une synthèse des moyens tant explicites que dissimulés par lesquels Aquin thématise et performe le plagiat : « Among the other literary taboos that Aquin transgresses is the most serious of all - that of plagiarism. This strategy is overt by means of at least two conventions - its thematization, whereby the characters discuss the problem of plagiarism and inauthenticity as an aspect of the text being written; and secondly, by means of fictive footnotes which demonstrate the intertextual nature of the text by their references to a vast body of other texts, for the most part real, which support and form part of the erudition and argument of the text. The culmination of the overt indications of plagiarism is its actual practice on a *covert* level, of which one example among many others appears in a discussion of Renaissance art and the technique of anamorphosis, the distortion of perspective in a painting which renders the object obscure until restored by projection in a mirror, or by a change in the viewer's point of view » (« Approriate(d) Discourse » 534).

[4] Dans « Le présupposé d'originalité et l'art du plagiat : lecture pragmatique » Randall fait un parallèle entre la réception du roman d'Aquin, qui exhibe continuellement l'usage du plagiat, mais ne semble pas pour autant déranger le lecteur, et celle du *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem, qui cache la pratique plagiaire, et pour cette raison même déclenche l'outrage public : « 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 » (« Le présupposé » 205). Pour une analyse compréhensive du concept de plagiat en connexion avec ceux d'intertextualité et recyclage, voir aussi un article plus récent, « Recycling Recycling *ou plus ça change*… ».

[5] À voir à cette fin les articles d'Olivier Kemeid, Robert Richard ou Saint-Gelais. Kemeid et Richard (en se référant à l'élimination de *Prochain épisode* de l'édition de 2006 du concours « Combat des livres », diffusé par Radio-Canada) expriment des soucis quant au refus de l'œuvre d'Aquin par le lecteur contemporain qui la juge hermétique, difficile à lire, et, encore une fois, dérangeante : « On comprend tout à fait qu'on puisse se sentir dépaysé devant la profondeur redoutable de l'œuvre d'Aquin, qui n'a rien, mais vraiment rien à cirer du goût du jour » (Richard 84) ; « Lorsque j'entends les litanies de la bourgeoisie, 'heurtée profondément' par l'œuvre d'Aquin à la fois dangereuse et pleine de mort, je dois le dire, je jouis. Formidable Aquin ! Même mort, il continue de sévir, son *Prochain épisode* vient d'exploser à la figure de la 'bien-pensance' : sa bombe baroque, en éclatant, laisse suinter le vice de l'œuvre ouverte sur les visages ahuris de la bonne conscience. Impossible à qualifier, difficile à cataloguer, le roman choque. » (Kemeid 85-86). Saint-Gelais, quant à lui, souligne plutôt les difficultés auxquelles se confronte présentement le critique face à une œuvre à la fois consacrée, classique, mais qui n'est pas devenue un élément d'un « arrière-plan culturel indifférent » : « Près d'un demi-siècle après sa publication, *Prochain épisode* réside, pour quelques années encore sans doute, dans ce curieux entre-deux qui attend bien des œuvres : 'trop' consacré pour qu'une analyse textuelle n'encoure le risque de sembler datée ou naïve, mais pas encore assez, ou depuis assez longtemps, pour que ce roman aux arêtes encore tranchantes soit rangé dans un arrière-plan culturel indifférent auquel on se contenterait de renvoyer de loin en loin. On sait la fragilité

de l'idée même de 'classique québécois'. Les plus sûrs candidats à ce titre problématique sont sans doute des œuvres profondément ambiguës — à pays incertain, classiques polysémiques —, mais que la critique réussirait à saisir, justement, en privilégiant le biais du sens » (57).

Bibliographie

Allard, Jacques. « Avant-texte pour demain : '*Prochain épisode*' d'Hubert Aquin ». *Littérature*, 1987, pp. 78-90.

Aquin, Hubert. *Prochain épisode*. Cercle de livre de France, 1965.

---. *Trou de mémoire*. Cercle du livre de France, 1968.

---. « Profession écrivain ». *Point de fuite*, Cercle du livre de France, 1971.

Belleau, André. *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Presses de l'Université du Québec, Sillery, 1980.

Brossard, Nicole. « L'avenir de la littérature québécoise : aux prises avec la réalité du dedans surgie ». *Études françaises,* vol. 13, nº 3-4, 1977, pp. 383-93.

Dupré, Louise. « Avant-propos ». *Voix et images,* vol. 23, nº 3(69), 1998, pp. 433-34.

Hamel, Jean-François. « Hubert Aquin et la perspective des singes ». *Contrejour. Cahiers littéraires* nº 8, 2005, pp. 103-18.

Jameson, Fredric. « Euphorias of Substitution: Hubert Aquin and the Political Novel in Québec ». *Yale French Studies*, 1983, pp. 214-23.

Kemeid, Olivier. « Le refus de la modernité ». *Liberté*, vol. 48, nº 2, 2006, pp. 83-8.

Larue, Monique. « La mélancolie d'Hubert Aquin ». *Horizons philosophiques*, vol. 3, nº 1, 1992, pp. 31-41.

Lejeune, Philippe. *Les brouillons de soi*. Le Seuil, 2015.

Marcotte, Gilles. « Hubert Aquin contre H. de Heutz ». 1965. *Les bonnes rencontres*, Hurtubise HMH, 1971.

Martel, Jacinthe, and Jean-Christian Pleau. « Avant-propos ». *Voix et Images*, vol. 38, no 1, 2012, pp. 7-10.

Randall, Marilyn. « Le présupposé d'originalité et l'art du plagiat : lecture pragmatique ». *Voix et Images*, vol. 15, no 2, 1990, pp. 196-208.

---. « L'Originalité et la convention de la rupture : Hubert Aquin ». *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 1990, pp. 99-111.

---. « Approriate(d) Discourse: Plagiarism and Decolonization ». *New Literary History,* vol. 22, no.3, 1991, pp. 525-41.

---. « Contexte et cohérence. Essai de pragmatique littéraire ». *Études littéraires*, vol. 25, no.1-2, 1992 pp. 103-16.

---. « L'homme et l'œuvre : biolectographie d'Hubert Aquin ». *Voix et images*, vol. 23, no.3, 1998, pp. 558-79.

---. « La disparition élocutoire du romancier : du 'roman de la lecture' au 'roman fictif' au Québec ». *Voix et images*, vol. 31, no. 3, 2006, pp. 87-104.

---. « Recycling Recycling or plus ça change.. ». *Other Voices*, vol. 3, no.1, 2007.

---. « Le roman en perspective curieuse : *Trou de mémoire* et l'anamorphose (de la mort) de l'auteur ». *Voix et Images*, vol. 38, no. 1, 2012, pp. 59-72.

Richard, Robert. « Scouiner la littérature nationale pour lire Aquin… ». *Liberté*, vol. 49, no.4, 2007, pp. 68-84.

Saint-Gelais, Richard. « Derniers épisodes : quelques lectures récentes de *Prochain épisode* ». *Voix et Images*, vol. 38, no.1, 2012, pp. 43-57.

Théoret, France. « La transformation du roman québécois entre 1965 et 1980 ». *Francofonia*, no. 7, 1984, pp. 83-93.