

Analyse

Les règles du savoir-plagier

Récemment décortiquée par Marie Darrieussecq, la notion de plagiat n'est devenue répréhensible qu'avec la modernité. L'art de l'emprunt ou de l'imitation, qu'il soit franc ou sournois, est en fait fort ancien et codifié.

Par HÉLÈNE MAUREL-INDART, illustrations ANNE JOURDREN

Le mois dernier, Marie Darrieussecq a répondu aux accusations de plagiat la concernant par le biais d'un essai théorique développé, *Rapport de police*⁽¹⁾. Ainsi qu'elle le souligne elle-même, l'emprunt comme source de création et inversement l'obsession du plagiat, la hantise d'avoir été dépossédé par un autre (ce qu'elle appelle la « plagiomanie »), sont quasi constitutifs de la littérature. Celle-ci ne détient pas l'exclusivité de la pratique plagiaire, ni même celle des faux, qui envahissent aussi bien le champ de la peinture que de la musique. C'est qu'on n'apprend pas autrement qu'en copiant et en reproduisant les modèles, pour parvenir à une maîtrise technique de son art : « Quiconque n'a pas commencé par imiter ne sera jamais original », aimait dire Théophile Gautier ; et le philosophe Alain préconise, dans ses *Propos sur l'éducation* : « Il n'y a qu'une méthode pour inventer, qui est d'imiter »⁽²⁾. En peinture, la légitimité de l'apprentissage par l'imitation des maîtres a été illustrée en 1993⁽³⁾ par une exposition, « Copier, créer », au musée du Louvre.

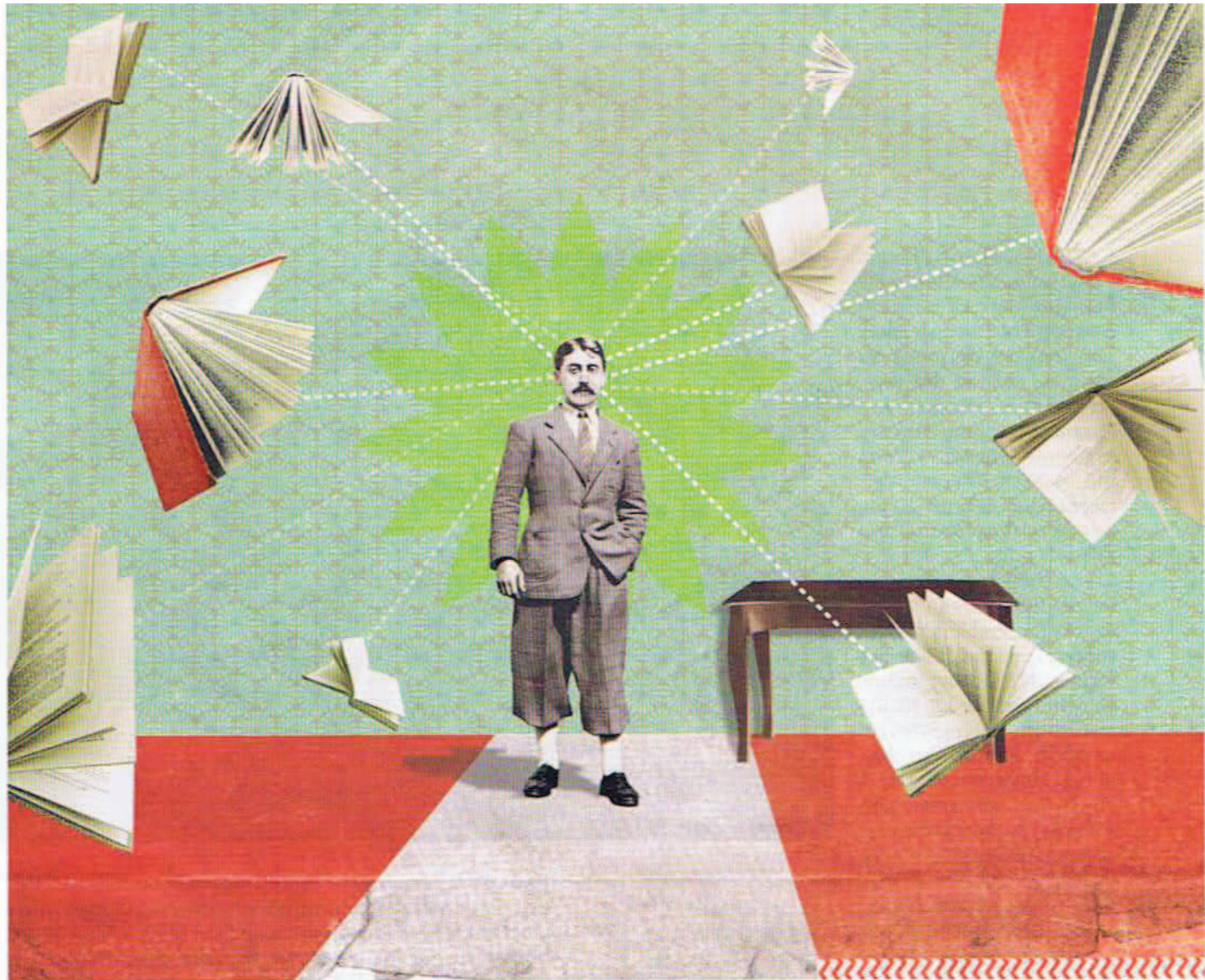
L'imitation créatrice

En littérature, l'exemple de Marcel Proust est édifiant, puisque cet écrivain est à la fois reconnu pour l'originalité incontestée de son œuvre, alors même qu'il était parfaitement conscient des risques de plagiat et d'imitation. Loin de nier l'influence de ses lectures sur son œuvre, il avait compris qu'il ne pourrait forger son propre style qu'au prix d'un effort de sublimation de modèles dangereusement fascinants, comme Flaubert ou les frères Goncourt. Ainsi, Proust, en dépit d'une authentique vocation d'écrivain, était d'une extrême vigilance concernant le risque du plagiat. Plutôt que d'exprimer du mépris pour ce sujet tabou, il prit le parti de l'affronter, afin de lui trouver la parade adéquate : la pratique avouée du pastiche. Il évoque explicitement « la vertu purgative, exorcisante du pastiche ». L'auteur de

Pastiches et mélanges⁽⁴⁾ explique, dans une lettre à Ramon Fernandez, comment il réussit à se débarrasser d'ascendants trop envahissants en mimant leur écriture. Par cette virtuosité mimétique, Proust prépare sa propre manière d'écrire : « Le tout était surtout pour moi une affaire d'hygiène ; il faut se purger du vice naturel d'idolâtrie et d'imitation. Et au lieu de faire sournoisement du Michelet ou du Goncourt [...], d'en faire ouvertement sous formes de pastiches, pour redescendre à ne plus être que Marcel Proust quand j'écris mes romans. » L'adverbe « sournoisement » fait référence à cette forme d'écriture détournée, biaisée, qu'est le plagiat, au sens étymologique du terme.

Or, de l'aveu de Proust, l'usage déclaré du pastiche protège contre la tentation plus ou moins consciente de l'usurpation. En déconstruisant la mécanique stylistique d'une œuvre, le pasticheur met au jour les caractéristiques textuelles qu'il serait tenté de reproduire dans sa propre œuvre ; il les met à distance et, du même coup, il s'en détache en toute lucidité pour partir à la conquête de son propre style. Le travail conscient de réécriture est une étape préalable qui ouvre la voie vers l'œuvre originale. De ce point de vue, l'originalité en matière de création artistique n'est pas la négation des influences ni l'effacement de la trace des lectures qui nourrissent le terreau de l'œuvre, mais la sublimation d'un héritage, assimilé, digéré et finalement fondu dans une création qui porte l'empreinte personnelle de l'auteur.

L'auteur est bien un *actor* qui augmente le patrimoine littéraire, gravant sur le palimpseste universel un nouvel hypertexte, qui se superpose lui-même à une multitude d'hypotextes. La terminologie genettienne évoque, avec cette image si expressive du palimpseste⁽⁵⁾, le phénomène bien identifié de l'intratextualité - rapport des textes les uns avec les autres -, dont les deux formes les plus concernées par les questions de plagiat sont, d'une part, l'intertextualité,



terme emprunté à Julia Kristeva⁽⁶⁾, et, d'autre part, l'hypertextualité. Selon Gérard Genette, l'intertextualité est la « présence effective d'un texte dans un autre ». Quant à l'hypertextualité, elle désigne « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*)⁽⁷⁾ ». Genette met ainsi en évidence les deux sortes de relations possibles entre un hypertexte et son hypotexte : l'imitation et la transformation. Le plagiat peut ressortir aussi bien à l'une qu'à l'autre. Selon Genette, « l'imitation est sans doute elle aussi une transformation, mais d'un procédé plus complexe [...]. Pour transformer un texte, il peut suffire d'un geste simple et mécanique (à la limite, en arracher simplement quelques pages : c'est une transformation réductrice) ; pour l'imiter, il faut nécessairement en acquérir une maîtrise au moins partielle : la maîtrise de tel de ses caractères que l'on a choisi d'imiter⁽⁸⁾ ». Ainsi, le plagiat littéral, simple copier-coller, n'a guère d'intérêt sur un plan littéraire. Le plagiat ne devient une véritable question d'esthétique que lorsqu'il procède par transformation ou imitation du texte source.

Le plagiat, cette « zone grise »

À chaque fois que l'on s'interroge sur l'originalité d'une œuvre, c'est-à-dire sur la plus-value ajoutée au déjà-écrit et au déjà-lu, la question cruciale est de savoir où se situe le curseur entre la reprise plagiaire et la réécriture créative. La transformation textuelle n'implique pas nécessairement

« Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue. »

JEAN GIRAUDOUX

l'innovation. Le démarquage consiste précisément à maquiller le texte originel par une série de manipulations visant davantage à cacher le larcin qu'à créer une œuvre nouvelle et originale. Ces procédés ont été scrupuleusement inventoriés au XVII^e siècle par Richesource, qui créa une école de « plagianisme », après avoir publié en 1667 *Le Masque des orateurs, c'est-à-dire la manière de déguiser facilement toutes sortes de discours*. Dans ses leçons d'éloquence, Richesource, le bien nommé, apprend donc, selon le témoignage de l'abbé Gachet d'Artigny, « à cueillir dans les jardins étrangers les fleurs et les fruits qui ne naissent point dans les leurs ; mais à les cueillir avec tant de subtilités que le public ne puisse s'apercevoir de ce vol innocent⁽⁹⁾ ».

La notion de plagiat recouvre en réalité toute une zone « grise », allant de l'emprunt servile à l'emprunt créateur. Or la limite est fluctuante et difficilement repérable entre un démarquage habile et une réécriture créative. Comment décider, par exemple, du caractère original d'un « double haï kaï » oulipien, quand on sait qu'aucun mot nouveau n'est ajouté au poème source, dont seuls les débuts et les fins de vers sont conservés dans le poème cible ainsi créé ? Pourtant, loin de n'être qu'un copier-coller du célèbre poème ■■■

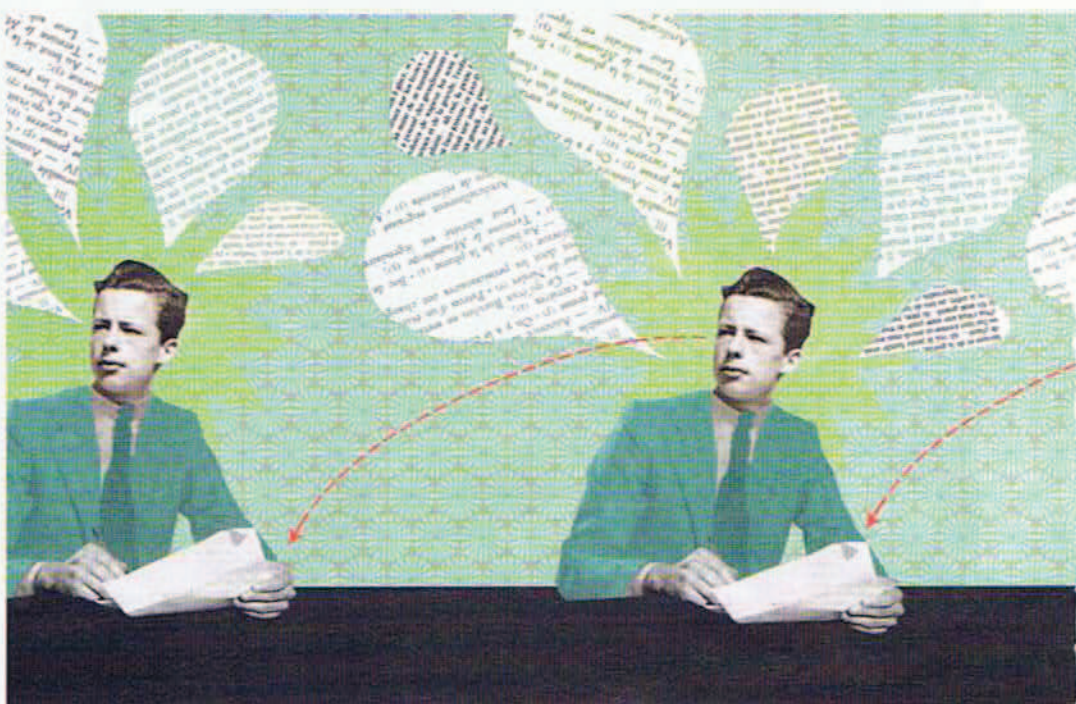
Analyse

■ ■ ■ de Victor Hugo, « *Quia pulvis es* ⁽¹⁰⁾ », le double haï kaï de Marcel Bénabou ⁽¹¹⁾ est une pièce d'art où le choix judicieux des coupures, au cœur de chacun des vers, crée un rapprochement fulgurant et poétique entre les segments retenus : « Ceux qui passent/disent, s'effacent./Quoi, le bruit!/Quoi, les arbres!/Vous les marbres/Vous la nuit... »

En choisissant de qualifier de « littérature au second degré » l'ensemble des textes concernés par les différentes formes de l'intratextualité, Genette signifie en réalité que toute littérature est seconde, seconde par rapport à une première, qui est elle-même inévitablement seconde par rapport à la précédente. Cette mise en abyme du texte littéraire faisait dire avec humour à Jean Giraudoux : « Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue ⁽¹²⁾. » Reste à déterminer le degré de secondarité de l'hypertexte par rapport à ses hypotextes. Une typologie de l'emprunt ⁽¹³⁾ peut s'organiser autour de plusieurs critères déterminants : la littéralité ou non de l'emprunt ; l'étendue de l'emprunt ; son caractère explicite ou implicite ; enfin, l'intention qui préside à l'emprunt. On peut ainsi déterminer dans quelle mesure un emprunt relève d'une forme de créativité ou, au contraire, d'une pratique d'écriture servile. Rappelons à propos que, dans l'Antiquité, le plagiat désignait le vol d'homme libre ou d'enfant pour en faire son esclave. À Rome, la loi *Fabia de plagiaris* condamnait au fouet ces voleurs. Dans son sens moderne, le terme de plagiat signifie désormais vol de mots ; mais on retient de son origine à la fois la notion de détournement et celle de servilité.

À géométrie variable selon les époques

On sait à quel point le processus de création littéraire a pu faire l'objet de conceptions différentes selon les époques : jusqu'au XVII^e siècle, joue à plein la tradition de l'imitation ; l'originalité d'un écrivain ne peut s'apprécier qu'à l'aune de sa fidélité aux prédécesseurs, qui font autorité. On commettrait un anachronisme si on qualifiait de plagiat certains



« Cueillir dans les jardins étrangers les fleurs et les fruits [...] ; mais les cueillir avec tant de subtilités que le public ne puisse s'apercevoir de ce vol innocent... »

L'ART DU PLAGIAT
SELON RICHESOURCE
(XVII^e SIÈCLE)

passages des *Essais* où Montaigne insère sans guillemets des extraits de ses prédécesseurs grecs ou latins. Comment imaginer que ses contemporains, imprégnés de la même culture humaniste que lui, ne comprennent pas l'hommage ainsi rendu aux maîtres de l'Antiquité ? Ces citations, qui nous semblent aujourd'hui cachées par l'absence de guillemets, avaient au XVI^e siècle une fonction d'ornementation, comme un motif décoratif architectural, propre à rappeler sous quelles autorités littéraires on écrivait. Il s'agissait d'affirmer sa légitimité littéraire, en exhibant l'héritage antique, dans la lignée duquel Montaigne n'hésitait pas à se situer, tout en revendiquant, déjà à cette époque, son originalité : « Certes, j'ai donné à l'opinion publique que ces parements empruntés m'accompagnent. Mais je n'entends pas qu'ils me couvrent et qu'ils me cachent : c'est le rebours de mon dessein, qui ne veut faire montre que du mien, et de ce qui est mien par nature ⁽¹⁴⁾. » Montaigne, sublime modeste, donnait à voir à ses lecteurs la chaîne auctoriale dans laquelle il comptait bien à son tour inscrire sa propre œuvre. Et il appelait de ses vœux un plagiaire de ses textes, comme preuve de son autorité d'auteur : « J'aimerais quelqu'un qui me sache déplumer. »

L'émergence au XVIII^e siècle des notions d'individu et de propriété a exacerbé les revendications des auteurs sur leur œuvre, désormais considérée comme une propriété. Beaumarchais est un pionnier du combat pour le droit d'auteur, et il engage contre la Comédie-Française une lutte, pied à pied, afin de faire valoir les droits des dramaturges, floués le plus souvent d'une rémunération décente pour leur pièce de théâtre : « On a raison : la gloire est attrayante ; mais on oublie que, pour en jouir seulement une année, la nature nous condamne à dîner trois cent soixante-cinq fois par jour ⁽¹⁵⁾. » Le militant ne manquait pas d'humour, ce qui ne

l'empêchait pas de batailler, chiffres et comptes à l'appui, pour faire respecter à la virgule près la règle de neuvième, dû à l'auteur sur chaque recette d'une représentation. En fondant, en 1777, la première société d'auteurs dramatiques, ancêtre de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, Beaumarchais fit basculer le rapport de force entre comédiens et auteurs pour aboutir à la première loi, en 1791,

sur le droit de représentation, suivie deux ans plus tard par la loi sur le droit de reproduction des œuvres. Le combat continue tout au long du XIX^e siècle, porté par une conception romantique de l'écrivain, véritable Prométhée de la création artistique, auteur demiurge d'une œuvre unique et originale. Les plus grands noms de la littérature n'hésitent pas à descendre dans l'arène pour lutter contre toutes les formes d'usurpation, de pillage et de contrefaçon : Balzac participe à la création de la Société des gens de lettres en 1837 ; il rédige même à l'adresse des députés un Code littéraire. Vigny, Nerval, Lamartine, Victor Hugo enfin, du haut de leur Olympe inspiré, ne jugent pas indigne de prôner

les vertus d'une réglementation plus sûre en faveur des auteurs : « L'écrivain propriétaire, c'est l'écrivain libre, clame Hugo lors du Congrès littéraire international de juin 1878. Lui ôter sa propriété, c'est lui ôter l'indépendance⁽¹⁶⁾. »

Beau contraste avec les déclarations sur la mort de l'auteur, un siècle plus tard, lorsque Roland Barthes, en 1968, propose de « substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire ; [...] c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur⁽¹⁷⁾ ». La voie est ouverte sur une vision de la littérature comme bibliothèque universelle, à la Borges, où « toutes les œuvres sont les œuvres d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme⁽¹⁸⁾ ».

Un thème de fiction salvateur

Comment trouver l'équilibre entre ces deux versants de la création littéraire, vaste intertexte d'un côté, marqué par la prolifération anonyme du verbe, et d'un autre côté espace contraint de la propriété intellectuelle, délimité par le délit de contrefaçon ? Comment exorciser la tentation du plagiat, quand les sirènes d'un système éditorial poussent quelquefois les auteurs à écrire vite un livre ciblé sur une actualité éphémère, au prix de recopier de mauvais aloi ? D'authentiques créateurs ont fait de la hantise ou du désir de plagier un thème de fiction, et même un procédé d'écriture savamment orchestré sous la forme d'un jeu intertextuel, identifiable en tant que tel. Le dernier-né d'un riche corpus de romans, de nouvelles et de pièces de théâtre consacré au thème du plagiat est le deuxième roman de la collaboratrice du *Magazine Littéraire*, Minh Tran Huy, *La Double Vie d'Anna Song*⁽¹⁹⁾, qui a la double vertu de ranimer l'histoire réelle des faux enregistrements de Joyce Hatto, tout en privilégiant une écriture palimpseste, comme si la forme de l'œuvre était

elle-même contaminée par le thème du plagiat et de la supercherie. La romancière met en scène un jeu de miroirs entre, d'une part, un fait vrai – une falsification musicale – et, d'autre part, le traitement littéraire de cette histoire reposant sur un « vaste jeu de pistes intertextuelles⁽²⁰⁾ ».

Le thème du plagiat a donné lieu par le passé à des fictions originales, se déclinant sur tous les modes, de l'humour au pathétique. Ainsi, *Les Voleurs de beauté* de Pascal Bruckner⁽²¹⁾, ou encore *L'Imitation* de Jacques Chessex⁽²²⁾, pour ne citer qu'eux. On se souvient aussi de *Tiré à part* de Jean-Jacques Fiechter⁽²³⁾. Dans le genre de la nouvelle, il faut lire « Le Manuscrit trouvé à Sarcelles » de Didier Daeninckx⁽²⁴⁾ ou relire « Onuphrius ou les Vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann » de Théophile Gautier⁽²⁵⁾. Et le théâtre n'est pas en reste avec, par exemple, *Le Roi du plagiat* de Jan Fabre⁽²⁶⁾, pour lequel la genèse de l'homme repose sur sa capacité d'imitation, tandis que l'ange, condamné à une originalité radicale qui le met au-dessus de tout, s'exaspère : « Je suis le moi soumis et stérile qui s'enferme dans sa propre originalité. » L'écrivain semble vouloir exorciser par la fiction sa hantise du plagiat, de même que Marcel Proust recourait au pastiche pour s'émanciper de ses modèles. Entre plagiat et création, la fiction joue de ses multiples ressources, qu'elle puise tantôt dans la réalité, vécue par procuration, tantôt dans l'universelle bibliothèque. ■

(1) M. Darrieussecq, *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, éd. P.O.L., 2010.

(2) Alain, *Propos*, t. II, éd. Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1970, p. 545.

(3) « Copier, créer », *Le Petit Journal des grandes expositions*, 26 avril 1993, n° 247, éd. Musée du Louvre.

(4) Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, éd. Gallimard, 1919. Auparavant, ce recueil de textes avait été publié dans *Le Figaro* et *La Gazette des beaux-arts* entre 1900 et 1908.

(5) Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, éd. du Seuil, 1982, rééd. Points Essais, p. 8.

(6) Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, éd. du Seuil, 1969.

(7) G. Genette, *op. cit.*, p. 13.

(8) *Ibid.*, p. 15.

(9) Abbé Gachet d'Artigny, « Anecdotes sur Richesource, soi-disant professeur en éloquence à Paris », *Nouveaux mémoires d'histoire, de critique et de littérature*, art. 41, t. V, 1749-1756, p. 244-257.

(10) Victor Hugo, *Les Contemplations*, livre V, février 1843.

(11) OuLiPo, *La Littérature potentielle*, éd. Gallimard, 1973, p. 201.

(12) Jean Giraudoux, *Siegfried*, acte I, scène VI, éd. Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1982, p. 16.

(13) Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, éd. PUF, 1999, chap. VII.

(14) Montaigne, *Essais*, dans *Œuvres complètes*, éd. Albert Thibaudet et Maurice Rat (1962), éd. Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, p. 1033.

(15) « Compte rendu de l'affaire des auteurs dramatiques et des comédiens français » (1780), Beaumarchais, cité par Jan Baetens, *Le Combat du droit d'auteur*, éd. Les Impressions nouvelles, 2001, p. 47.

(16) Cité par Jan Baetens, *op. cit.*, p. 157.

(17) Roland Barthes, « La mort de l'auteur », 1968, *Œuvres complètes*, t. II, éd. du Seuil.

(18) Jorge Luis Borges, *Fictions* (1941-1944), éd. Folio, p. 36.

(19) Minh Tran Huy, *La Double Vie d'Anna Song*, éd. Actes Sud, 2009.

(20) <http://bibliobs.nouvelobs.com/blog/la-vie-en-livres/20091023/15479/minh-tran-huy-a-bien-ecrit-la-double-vie-danna-song-entretien>, mis en ligne le 23 octobre 2009 par Aliette Armel.

(21) *Les Voleurs de beauté*, Pascal Bruckner, éd. Grasset, 1997.

(22) *L'Imitation*, Jacques Chessex, éd. Grasset, 1998.

(23) *Tiré à part*, Jean-Jacques Fiechter, éd. Denoël, 1993.

(24) « Le manuscrit trouvé à Sarcelles », dans *Passages d'enfer*, Didier Daeninckx, éd. Denoël, 1998, p. 25-40.

(25) « Onuphrius ou les Vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann », *Les Jeunes-France, romans goguenards, suivis de Contes humoristiques*, Théophile Gautier, G. Charpentier et E. Fasquelle Éditeurs, 1894.

(26) *L'Histoire des larmes. L'Empereur de la perte. Le Roi du plagiat. Une tribu, voilà ce que je suis. Je suis une erreur. Cinq pièces*, Jean Fabre, éd. L'Arche, 2005, p. 103-165.