



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale  
du Canada

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

## NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

## AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

Le Faux littéraire

par

Yzabelle Martineau

Thèse de Doctorat soumise à la  
Faculté des études supérieures et de la recherche  
en vue de l'obtention du diplôme de  
Doctorat ès Lettres

Département de langue et littérature françaises

Université McGill

Montréal, Québec

Juillet 1995

© Yzabelle Martineau, 1995



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale  
du Canada

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

Your file    Votre référence

Our file    Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-08133-8

Canada

## TABLE DES MATIÈRES

Préface (règlements de la Faculté des études supérieures et de la recherche) . . . . .	iii
Résumé / Abstract . . . . .	v
Remerciements . . . . .	ix
Introduction . . . . .	1
Chapitre I: Pierre Corneille. Profession: écrivain et plagiaire . . . . .	13
I.0: Introduction . . . . .	13
I.1: Corneille <i>auteur</i> et écrivain . . . . .	17
I.2: Corneille et le personnage du Cid . . . . .	28
I.3: Corneille plagiaire: documents et réactions . . . . .	35
I.4: Imitation et plagiat: une mise au point . . . . .	55
Chapitre II: Plagiat et autres pratiques littéraires ambiguës . . . . .	74
II.0: Introduction . . . . .	74
II.1: Charles Nodier (1780-1844) . . . . .	77
II.2: Joseph-Marie Quérard (1797-1865) . . . . .	91
II.3: Quelques successeurs dans l'étude des pratiques littéraires transgressives . . . . .	95
II.4: L'Intertextualité: solution théorique aux problèmes du plagiat? . . . . .	111
II.5: Un concept plein d'intérêts . . . . .	135
Chapitre III: Le plagiat, le Droit et l'Université . . . . .	137
III.0: Introduction . . . . .	137
III.1: Les Droits d'auteur et le plagiat . . . . .	139
III.2: L'Institution universitaire et le droit d'auteur . . . . .	172
Chapitre IV: Quelques grands plagiaires et leur méthode . . . . .	186
IV.1: Sieur Oudard de Richesource (XVIIe siècle) . . . . .	186
IV.2: Denis Diderot (XVIIIe siècle) . . . . .	198

IV.3: Le Grand Siècle du plagiat (XIXe siècle). . . . .	203
IV.4: Blaise Cendrars (1887-1961) et le début du XXe siècle. . . . .	221
IV.5: L'OuLiPo (1960- ). . . . .	241
IV.6: Le plagiat dans les arts plastiques. . . . .	246
Chapitre V: Le plagiat au carrefour des enjeux littéraires. . . . .	253
V.0: Introduction. . . . .	253
V.1: Politique du plagiat. . . . .	255
V.2: Esthétique du plagiat. . . . .	269
V.3: Éthique du plagiat. . . . .	286
Conclusion. . . . .	293
Bibliographie. . . . .	297

## PRÉFACE

### (RÈGLEMENTS DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES ET DE LA RECHERCHE DE L'UNIVERSITÉ MCGILL)

Candidates have the option of including, as part of the thesis, the text of a paper(s) submitted or to be submitted for publication, or the clearly-duplicated text of a published paper(s). These texts must be bound as an integral part of the thesis.

If this option is chosen, **connecting texts that provide logical bridges between the different papers are mandatory.** The thesis must be written in such a way that it is more than a mere collection of manuscripts; in other words, results of a series of papers must be integrated.

The thesis must still conform to all other requirements of the "Guidelines for Thesis Preparation". **The thesis must include:** A Table of Contents, an abstract in English and French, an introduction which clearly states the rationale and objectives of the study, a comprehensive review of the literature, a final conclusion and summary, and a thorough bibliography and reference list.

Additional material must be provided where appropriate (e.g. in appendices) and in sufficient detail to allow a clear and precise judgement to be made of the importance and originality of the research reported in the thesis.

In the case of manuscripts co-authored by the candidate and others, **the candidate is required to make an explicit statement in the thesis as to who contributed to such work and to what extent.** Supervisors must attest to the accuracy of such

statements at the doctoral oral defense. Since the task of the examiners is made more difficult in these cases, it is in the candidate's interest to make perfectly clear the responsibilities of all the authors of the co-authored papers. **Under no circumstances can a co-author of any component of such a thesis serve as an examiner for the thesis.**

## RÉSUMÉ

Cette thèse se propose non seulement de donner un aperçu de pratiques plagiaires représentatives de certains mouvements esthétiques, mais surtout d'évaluer les différentes approches théoriques adoptées pour aborder le plagiat et ses catégories connexes au cours des siècles. Une seule approche théorique ne peut, en effet, ni rendre compte de toutes les variations existant au niveau des motifs du plagiaire, ni apprécier de façon pertinente la réception des textes plagiés, autant par l'individu-lecteur que par la communauté littéraire / discursive. La façon dont les textes plagiés sont jugés est directement liée au contexte historique, politique, géographique et juridique qui baigne le moment de leur découverte, mais aussi à celui qui leur a donné naissance. Cependant l'auteur souligne l'importance des liens existant entre les conditions politico-économiques d'une société donnée et l'appareil juridique qu'elle se sera institué pour gérer la propriété intellectuelle ainsi que sa production culturelle.

Après avoir considéré un vaste éventail de théories littéraires pouvant servir à l'analyse du plagiat, il semble évident qu'elles se déploient en suivant deux pôles, l'un perpétuant la pratique du plagiat, l'autre l'annihilant par assimilation aux diverses pratiques discursives, et dont les extrêmes seraient d'un côté les efforts théoriques et législatifs entrepris par les corporations afin de s'approprier les droits des auteurs ainsi que le droit de reproduction d'artefacts culturels relevant du domaine public, et de l'autre une approche, comme par exemple celle de Bakhtine, selon laquelle les énoncés, puisque émis et compris dans une communauté donnée, sont le produit de répétitions diverses, mais que

ces répétitions sont en quelque sorte «originales» puisque chaque fois transformées par leur contexte fluctuant. Cette théorie est certes utopique dans le contexte politico-économique actuel, au sein duquel les lois anti-plagiat mises en place par le Droit (droit moral, droit de propriété), malgré leurs dérapages, ont tout de même pour rôle de protéger l'auteur et son texte, et d'encourager la qualité de la création en tant que pulsion humaine fondamentale et légitime. Au moment où l'écrit parcourt la planète en quelques secondes, et alors que les mots deviennent d'éphémères impulsions lumineuses voyageant sur l'internet, le texte littéraire ne peut que se transformer à son tour, et une fois de plus le plagiat se retrouve au centre des enjeux littéraires.

## ABSTRACT

This thesis offers both a survey of representative French language literary plagiarisms from Corneille's *Le Cid* to contemporary internet downloading, and an evaluation of theoretical approaches to plagiarism and plagiarism-related subjects including intertextuality, pastiche, heteroglossia, and citation. The author argues that all-encompassing theoretical approaches to plagiarism cannot account for vast variations, both in the motivation for plagiarising on the part of the author, and in the reception of the plagiarized material by individual readers and by the literary/discursive community. Varying standards of acceptability for plagiarized texts are contingent upon the historical, political, geographical and legal juncture within which they are undertaken, and the consequences of plagiarisms uncovered vary accordingly. Nevertheless, the author notes an important relationship between prevailing socio-economic relations within the society and the ways in which plagiarism is regarded by the institutions entrusted with the regulation of, for example, copyright, author's rights, and the publishing industry. After considering the findings and failings of the growing corpus of approaches to plagiarism from Angenot to Zumthor, the author concludes that at the end of the day, approaches are most significantly narrowed-down to categories that uphold or reject the practise of plagiarism. Two extreme examples of these categories would be the corporations' attempts to purchase for all time the rights to the reproduction and diffusion of literary texts, and the Bakhtin-inspired approach that emphasizes the point that utterances are common to communities of speakers, and as such redundancy and repetition are inevitable

-- but so too is assurance that the originality of each repetition will be affirmed by the ever-changing context within which it is spoken. The latter approach, deemed utopic within the present system of economic relations, is not upheld as a panacea; indeed the very practise of enforcing anti-plagiarism legislation stems from a desire to protect authors and their work, and to uphold and safeguard the quality of creativity as a fundamental human impulse. Stretching this enforcement to the point of economically-motivated punitive action must nevertheless be questioned with reference to interdiscursivity lest the author's words be deemed separable from their very social source.

## REMERCIEMENTS

La rédaction de cette thèse a été encouragée, dès le départ, par le Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada, qui m'a accordé une bourse de trois ans. Je remercie cette institution pour son aide financière et je profite de cette occasion pour lui exprimer ma reconnaissance ainsi que mon admiration pour ses politiques d'encouragement intellectuel éclairé. J'aimerais également remercier la Fondation Max Bell de l'Université McGill qui m'a nommée *University Fellow*; cet honneur est rehaussé par la générosité et le dévouement de cette Fondation qui encourage depuis tant d'années les études supérieures à l'Université McGill.

Je tiens à remercier certaines personnes dont le soutien a été essentiel à la rédaction de cette thèse. Tout d'abord, ma directrice de thèse, le professeur Gillian Lane-Mercier, dont l'intelligence, la concentration, l'esprit critique et la curiosité ont su m'inspirer non seulement dans l'élaboration de ce projet mais aussi au cours de ma vie; le professeur Normand Doiron, membre de mon comité de thèse, qui m'a généreusement prodigué bien des conseils lors de la rédaction du premier chapitre; le professeur Jean-Claude Morisot, également membre de mon comité de thèse, dont l'érudition m'a servi de guide; le Directeur du Département de langue et de littérature françaises, le Professeur Jean-Pierre Duquette, qui m'a soutenue au cours de mes longues études; Derek Aronoff, anciennement du *McGill Counselling Service* de l'Université McGill, qui m'a appris à forger mes propres outils de réflexion et qui m'a encouragée avec enthousiasme; Tiphaine Samoyault, pour ses suggestions stimulantes et les recherches qu'elle a bien voulu faire

à la Bibliothèque Nationale de Paris; les employés du Prêt Interuniversitaire et ceux de la Bibliothèque McLennan de l'Université McGill dont la patience et l'aide quasi quotidienne m'ont été d'un secours primordial; mes parents, Michèle Drouin et Sam Abramovitch, qui m'ont apporté support affectif, conseils critiques et encouragements sans restriction.

Cette thèse est dédiée à mon mari, Robert Barsky, qui a lu et relu cette thèse, m'a soutenue au cours des années et a su m'inspirer, par sa patience, sa curiosité intellectuelle, son énergie et sa volonté invincible. Elle est aussi dédiée à mes deux fils, Tristan et Benjamin, tous deux nés lors de la gestation de cette thèse; leurs sourires et leurs pleurs font partie intrinsèque des lignes qui suivent et ont su briser toute dichotomie qui existait encore entre écriture et vie. Je leur en suis reconnaissante.

## INTRODUCTION.

Caroline est une bonne étudiante; elle n'a que quatorze ans mais elle a appris à étudier avec application, et exerce sa mémoire depuis de nombreuses années en apprenant par coeur la matière requise pour les examens qui ponctuent sa jeune vie. Un jour, elle attend avec impatience les résultats d'un examen particulièrement difficile mais qu'elle croit avoir bien réussi car au moment de rédiger les réponses aux questions posées, les pages étudiées semblaient s'illuminer sous ses paupières: elle n'avait plus qu'à recopier les mots qui lui revenaient avec une fluidité admirable. Pour une fois, elle avait vraiment bien assimilé le sujet et comprenait parfaitement le système des jachères médiévales dans le nord de l'Europe. La copie arrive: 10 sur 20, avec un grand trait sabrant le texte et un mot, écrit en cursive rouge et furieuse: PLAGIAT. Elle s'approche de l'enseignante qui lui lance, avant même qu'elle puisse dire quoi que ce soit: «La prochaine fois que vous faites un examen avec votre livre sur vos genoux, je vous colle un 0! Vous me décevez énormément!». Caroline, complètement abasourdie, va s'asseoir. Elle ne comprend pas: on lui a toujours demandé de redire, aux examens, le plus fidèlement possible, la matière étudiée; elle l'a si bien fait qu'elle coule son examen et ressent la honte de la pire infamie que peut connaître une étudiante...

Cette anecdote souligne un des aspects importants de notre système d'éducation, et donc de socialisation: l'imitation. Sans imitation, répétition, l'apprentissage ne réussit pas à s'établir de façon aussi solide, les stades cognitifs dérapent, souvent pour la vie, il ne peut y avoir d'insertion sociale harmonieuse. Nous devons donc apprendre à imiter

nos pairs. Dans un tel contexte, Caroline peut paraître plus ou moins indépendante d'esprit, sans doute trop obéissante ou passive par rapport aux exigences du système, qui s'expriment parfois sous forme de pressions sociales ou émotives très puissantes. Mais il n'y a pas de mal, à huit ans, à recopier des pages d'encyclopédie pour faire des recherches, et les exigences bibliographiques sont alors assez peu importantes pour que rapidement, ce type d'apprentissage soit le modèle. Toutefois il existe deux domaines connexes où les notions de génie, d'originalité, d'expression singulière l'emportent: l'art et la littérature<sup>1</sup>. Les cours d'art, de composition (et ici nous incluons ces cours qui encouragent toute forme de spontanéité, d'improvisation, d'organisation personnelle: théâtre, musique, cinéma, etc.) sont au contraire basés sur la manifestation individuelle de la capacité de création. Il est très rapidement clair que ce que l'on exige dans de tels cours n'est pas la reproduction d'un savoir mais l'expression personnelle sur un sujet donné. Copier un texte de Proust pour une composition sur le sommeil ne peut être bien reçu: plagiat explicite, mais dont les frontières s'estompent lorsque l'écriture se glisse dans d'autres domaines. Quand apprend-t-on aux étudiants les lois de l'originalité? Quand exige-t-on d'eux des textes entièrement de leur crû, qui ne soient pas des paraphrases d'ouvrages rapidement lus? Quand sont-ils initiés à distinguer un faux texte d'un texte original? Le passage se fait, peu à peu, mais il est essentiel de noter qu'à l'arrivée à l'université, le concept de plagiat n'est pas encore clair dans la plupart des esprits

---

<sup>1</sup> Nous n'incluons pas ici cet autre domaine où l'invention, la création, l'originalité règnent: celui des sciences. En effet, il nous semble que ces qualités sont peu abordées avant d'avoir atteint un très haut niveau d'assimilation des données de base, et ne peuvent se développer qu'au cours de recherches couronnant une très certaine formation...

estudiantins; c'est d'ailleurs pour cette raison qu'une fraction des cas de plagiats universitaires se retrouvent en conseil disciplinaire: les professeurs reconnaissent facilement le manque de préparation mentale aux exigences d'originalité et de reconnaissance des sources. Pour les Européens et les Asiatiques, ces exigences, jusqu'à la thèse de Doctorat, peuvent même paraître absurdes puisqu'ils proviennent de systèmes d'éducation beaucoup plus traditionnels où l'imitation joue un rôle prédominant, parfois sacré...

Il existe donc une très grande ambivalence culturelle quant à cette notion de plagiat, mais même lorsqu'elle paraît floue elle demeure une réalité de tout régime d'éducation scolaire. Elle se transforme certes au gré des époques et des lieux, mais elle subsiste en tant que face négative et cachée de l'imitation et de la création. Pour un écrivain, il n'existe pas plus cuisante accusation que celle d'avoir trahi ses lecteurs en leur présentant sous son propre nom le travail d'autrui. «Soleil noir de l'écriture» (Amiot), le plagiat n'est pas abordé en littérature -- à part sous forme de dénonciation ou de mise au point érudite -- car il représente justement une certaine non-littérature: celle qui n'a pas réellement été créée, celle qui réduit l'élaboration d'un texte à un simple procédé mécanique: la copie. Et pourtant cette notion, que l'on croit transhistorique tant nous paraissent naturelles celles d'originalité et de génie créatif, n'a non seulement pas toujours existé, mais n'existe que depuis quelques siècles sur le plan juridique. Et pourtant de nombreux écrivains en ont fait la genèse de leurs textes. Et pourtant, toute la post-modernité remet en question l'idée que l'auteur puisse avoir un contrôle intégral sur son texte qui se déconstruit sous les yeux du lecteur comme autant d'illusions d'une

quelconque intentionnalité, ce texte qui est désormais conçu comme une mosaïque d'autres textes (Kristeva). Et pourtant, alors que s'établit la réalité d'un univers virtuel où l'information n'appartient plus à quiconque, les compagnies de vidéo, de logiciels inondent le public de leurs avertissements menaçants, chacun se bardant de ses droits d'auteur et de ses brevets.

C'est dans toute sa complexité historique, sociale et littéraire que nous nous proposons de l'aborder dans la présente thèse. Par sa longue survie historique et parce qu'il est, plus que jamais, au centre du débat littéraire, nous croyons que le plagiat peut servir de baromètre nous permettant d'observer comment l'auteur a considéré sa production textuelle au cours des siècles, mais aussi comment il a conçu son travail, puis sa profession. Protéiforme, le plagiat a su se charger, à chaque époque, des préoccupations éthiques, politiques, économiques des «auteurs» et de leurs «œuvres». Ainsi, c'est pour préserver le dynamisme du concept, sa singulière vitalité et son ambivalence, que nous avons préféré intituler cette thèse *Le Faux littéraire*, l'englobant ainsi dans un phénomène certes plus large -- où il rejoint les concepts de contrefaçon, de pastiche, de mystification, entre autres -- mais qui a pour principal avantage de ne pas le cantonner à une de ses manifestations temporelles ou spatiales. Le faux, s'il est aussi un concept juridique très précis, est également une catégorie philosophique et conceptuelle où s'insère tout naturellement le plagiat, jusqu'à s'y confondre parfois.

Si la masse des études portant sur le plagiat semble assez importante, il s'agit en fait surtout d'articles qui ont pour principal but le *dévoilement*, la dénonciation des plagiaires. De même, les ouvrages se consacrant exclusivement au plagiat se concentrent

sur une facette précise du problème; par exemple, les Américains et les Anglais ont publié quelques études sur l'aspect éthique du plagiat (Lindey, Mallon, Paull...) ainsi que sur le rôle qu'il a pu jouer dans le cadre de la création du *copyright* et de la «construction» de l'auteur en tant que propriétaire (Woodmansee, Saunders, Rose); l'approche française est plus éclectique, allant de l'observation psychanalytique du plagiaire (Schneider, Porge) au dictionnaire des plagiats (Chaudenay, Quérard) en passant par des considérations érudites; certains plagiats ont également été analysés grâce à des méthodes basées sur les théories de la pragmatique (Randall), de la sémiotique (Béhar), de la psychiatrie clinique (Brown). Mais avant l'ouvrage *Le Plagiat*, publié sous la direction de Christian Vanderdorpe, notre sujet n'avait jamais encore été considéré sous de multiples angles simultanément; cependant, comme il s'agit des actes d'un colloque, ce que l'ouvrage gagne en ouverture il le perd bien sûr en unité. Nous nous proposons donc de faire une mise au point, à la fois historique et théorique des approches qui nous semblent s'appliquer le plus directement à la littérature, mais surtout de créer un *espace littéraire* pour cette pratique si répudiée, afin qu'elle puisse être reconnue comme technique d'écriture et problème théorique au confluent des problématiques de la critique contemporaine.

Le plagiat, qui semble donc à l'abord être un forfait relevant du Droit et touchant un nombre très limité de textes, est en fait une notion qui permet d'interroger la littérature sur sa légitimité, sa durée, ainsi que la perception que toute société a de l'Autre. Tout d'abord, il est un vol bien particulier puisqu'il procède par *duplication* et non par subtilisation de l'objet volé. Tant qu'un texte-plagiat n'est pas dévoilé, dénoncé

ou confessé (par la reconnaissance de l'existence d'un texte *antérieur*, plagié), il demeure un texte plus ou moins célèbre ou influent, mais toujours légitime, tout au moins, relevant bien du corps des discours qui décrivent, protègent, critiquent, reflètent une société. Une fois révélé, le plagiat transforme ce texte en «autre», en une altérité qu'il faut évincer; parfois, c'est le texte-plagiat qui est discrédité et voué au mépris, mais souvent, de façon paradoxale, c'est le texte plagié qui retombe dans l'oubli, ne servant en quelque sorte qu'à rehausser l'éclat du second, ou même à lui procurer quelques instants de gloire. Ceci tient à deux facteurs qui influencent directement notre regard critique: l'espace -- d'où proviennent les deux textes, qui les ont écrits, dans quels contextes -- et le temps -- celui de l'écrit, celui du plagiat, celui du dévoilement, et aussi cet intervalle temporel imprévisible qui existe entre ces instants qui font surgir le texte trois fois. Ceci tient également -- et peut-être surtout -- au fait que l'institution littéraire a pour base des mécanismes de protection et de reproduction sans lesquels elle ne pourrait survivre. C'est en ce sens que nous aborderons le plagiat qu'est *Le Cid* de Corneille ainsi que la célèbre *Querelle du Cid* qui s'ensuivra (Chapitre I). En effet, elle est avant tout une querelle de légitimité: qui aura le plus d'*autorité*? Comme l'écrit Pierre Bourdieu:

...les discours ne sont pas seulement (ou seulement par exception) des signes destinés à être compris, déchiffrés; ce sont aussi des *signes de richesse* destinés à être évalués, appréciés et des *signes d'autorité*, destinés à être crus et obéis. (*Ce que parler* 60)

Nous observerons comment une étude du plagiat parvient à révéler les luttes de légitimité et d'autorité pour l'obtention du capital symbolique, défini ainsi par le même théoricien:

Le rapport de forces linguistiques n'est jamais défini par la seule relation entre les compétences linguistiques en présence. Et le poids des différents agents dépend de leur capital symbolique, c'est-à-dire de la *reconnaissance*, institutionnalisée ou non, qu'ils reçoivent d'un groupe.  
(68)

Plagiaire pardonné et adulé, Corneille nous servira de modèle dans cette observation, mais il sera un modèle idéal puisque, comme nous allons le voir, il fut l'un des premiers écrivains à revendiquer des privilèges pour son métier et à tirer un profit personnel de la vente de ses oeuvres imprimées. Sa situation était donc quelque peu paradoxale puisqu'il dut justifier sa pratique d'auteur indépendant et *original* méritant les bénéfices de son ouvrage tout en se défendant de son rôle d'*emprunteur*. Ses détracteurs répondaient également, en l'attaquant, aux nouvelles exigences idéologiques et esthétiques du temps: on commençait à désirer de l'inédit, des sujets proches des moeurs du temps, qui s'affinaient et s'effarouchaient à la vue du sang ou devant des situations extrêmes (absurdes ou ne convenant pas aux règles de l'honneur). Corneille eut donc à subir des assauts des deux côtés -- d'une part les féodaux, qui lui reprochaient de rompre avec la tradition du clientélisme, d'autre part les modernes, qui ne pouvaient supporter les licences qu'il se permettait par rapport aux nouveaux canons littéraires, dont le patronage était assuré par nul autre que Richelieu --, et c'est sa position d'*écrivain* qui le rend essentiel pour son époque et pour nous.

Et si c'est par le biais des accusations de plagiat que cette célèbre *Querelle du Cid* retentit alors, il ne faut pas croire pour autant qu'elles furent les toutes premières à résonner dans le vaste édifice des lettres. Il est vrai que la doctrine de l'imitation garantissait une certaine liberté de «citer» que les lois de l'originalité rendra obsolète. À

cette époque où les droits d'auteur n'existaient pas encore, une quantité assez impressionnante de pratiques obliques avaient également cours, pratiques qui contourneront éventuellement les lois à venir. Nous allons nous pencher sur ces usages illicites de la littérature qui côtoient si bien le plagiat que parfois ils s'y confondent: mystification, pastiche, faux, auteur et oeuvre supposés, et nous verrons les liens qu'ils tissent avec d'autres procédés citationnels (l'imitation, la citation, la parodie) acceptés en littérature (Chapitre II). En effet, où se trouve donc la frontière entre emprunt «admissible» et même «méritoire» et emprunt «illicite», «indigne»? Afin de mieux saisir la situation du concept de plagiat, il nous a paru utile d'observer les altérations que subiront ces procédés aux cours des siècles, mais également de façon synchronique afin de mieux en saisir les enjeux par rapport à la littérature et à l'institution littéraire. Dans cette perspective, et nous nous auto-plagions, la notion d'intertextualité a permis de déplacer les enjeux littéraires de l'auteur vers le texte, de répondre aux problèmes de la propriété intellectuelle, des sources, de l'intention de l'auteur, à une époque où l'on sanctifie désormais l'hétérogène, le fragment, le décloisonnement, la *dissémination* (Derrida), où le sujet de l'écriture n'est plus cette raison cartésienne, organisatrice, ayant pour centre la vérité, mais bien un sujet polymorphe, infiniment variable dont on ne peut espérer percevoir autre chose que des traces. Ce concept peut être considéré comme une réplique pleine d'avenir aux problèmes du plagiat et de la citation clandestine, mais nous en soulignerons les limites dans un univers littéraire saturé par les intérêts économico-politiques de notre société.

C'est cette même société qui va mettre en place un appareil juridique pour

protéger les intérêts économiques qui peu à peu s'attachent aux professions d'écrivain et d'éditeur (Chapitre III). L'esthétique touche alors au vaste domaine du Droit, et si nous devons nous restreindre à quelques problématiques de leur convergence, ce sera pour éclairer notre sujet: l'influence que les deux disciplines ont eu l'une sur l'autre au cours des siècles a transformé en effet le concept de plagiat. Nous retraçons en conséquence l'historique des droits d'auteurs, des premiers balbutiements aux lois protégeant le droit de copie des propriétaires du manuscrit, pour enfin en arriver aux droits d'auteur tels que nous les connaissons à présent, avec leurs prérogatives doubles de droits moraux et patrimoniaux. Les droits d'auteur sont plus éloignés que l'on peut le croire à l'abord des données formant la base du *copyright* et nous en soulignerons les différences puisque au niveau du plagiat elles entraînent des divergences de perception -- et de pratique. L'appareil juridique étant assez proche, en tant qu'instrument de cohésion politique et sociale, de l'institution universitaire, nous allons explorer quelles sont les positions administratives et pédagogiques face à ce que l'on appelle à présent le «fléau universitaire» du plagiat, mais aussi en quoi les points de vue américains et canadiens divergent de celui adopté par les universités françaises, par exemple. Nous ne manquons pas de souligner les contradictions intrinsèques du système universitaire où le «*publish or perish*» encourage le plagiat et l'auto-plagiat -- en un inlassable ressassement des mêmes données qui ne fait en rien avancer la recherche mais sert d'argument pour les promotions -- dans un corps professoral de plus en plus écartelé entre les exigences pédagogiques de leur profession et les nouvelles normes de production académique.

Cependant, au-delà des considérations économique-juridiques et universitaires (ces

domaines ne demeurent-ils pas toutefois des paradigmes?), de nombreux écrivains ont choisi le plagiat comme méthode d'écriture, en adoptant des démarches diverses suivant les époques et, bien sûr, les pratiques d'écriture ayant cours dans leur chronotope (Chapitre IV). Les méthodes de Diderot -- qui répugnait à l'étalage de fausses connaissances et préférait copier de sources sûres les informations qu'il offrait au lecteur -- et de Stendhal -- qui se voulait un génie éclectique -- ne se ressemblent pas, et n'ont rien en commun avec celle de Blaise Cendrars, poète de l'exploration; curieusement, pourtant, les propos du Sieur Oudard de Richesource, dont le traité sur le plagiat date du XVIIe siècle, rejoint les préoccupations de l'OuLiPo qui a fouillé l'histoire de la rhétorique afin d'y redécouvrir des procédés générateurs... Nous parcourons donc des oeuvres dissemblables afin que s'affirme la diversité des esthétiques plagiaires, allant de la simple volonté de cacher un manque d'inspiration au désir violent de faire exploser les fondations de l'institution littéraire, en passant par la recherche ludique de nouvelles formes poétiques et le désir de confondre lecteurs et critiques afin de mieux s'en jouer. Les motifs sont tout aussi divers que les méthodes, et nous en donnons un bon aperçu avant de confronter, dans notre dernier chapitre, ces pratiques esthétiques à l'institution littéraire et tout ce qui la compose et l'organise.

En effet, il subsiste trois grandes classes de plagiats: le plagiat comme concept juridique, institué par l'appareil politique afin de protéger la propriété du créateur, dont les mots sont bien, dès le départ, des agents économiques; le plagiat comme poétique, comme pratique littéraire menant à un renouvellement de la matière et du mot; enfin, comment ne pas y revenir tout naturellement, le plagiat comme vol moral, qui porte

atteinte au désir de singularisation de l'auteur, et ce depuis des millénaires, mais surtout depuis l'avènement du nouvel ordre esthétique qu'est celui de l'originalité (Chapitre V). C'est dans un véritable enchevêtrement que ces domaines se confondent. Toutefois, les intérêts soutenant la survie du concept de plagiat, malgré tout ce que les nouvelles théories littéraires ont pu laisser comprendre au cours des vingt dernières années -- de Barthes (*S/Z*) à Derrida en passant par Bakhtine, pour ne citer qu'eux -- sont plus que jamais prioritaires. Il n'y a jamais eu tant de luttes au niveau des droits d'auteur et du *copyright* qu'au cours de ces dernières années où il faut même, pour publier un article dans une grande revue, la permission écrite des auteurs cités, sous peine de poursuites judiciaires... Spirale vertigineuse de droits qui ne se mesurent plus qu'aux profits véritables qu'ils apportent aux éditeurs.

Il serait utopique de penser que l'on pourrait en arriver à éliminer totalement le plagiat au profit d'un échange des textes et des idées dans la liberté la plus complète. Même dans une société ayant de toutes autres bases que la nôtre, ce collectivisme des textes peut-il exister? Est-il réellement souhaitable? Peut-on réellement concevoir le discours «littéraire» comme indistinct du vaste discours social, ou son expression ne doit-elle se faire que grâce à l'individu créateur? Au coeur d'une organisation sociale, ne doit-on pas penser à protéger, ou du moins à encourager cet individu créateur? Ou sa création n'est-elle qu'un leurre culturel et n'est en fait qu'un point de vue, une facette émanant du discours social en constants flux et reflux? Nous pouvons nous permettre de songer à tous ces paradoxes et de rendre le paradigme du collectivisme utilisable pour l'analyse de nos propres échecs, mais il est certain qu'il serait possible de libérer les domaines

intellectuels (et autres) de l'emprise des corporations, entreprises et institutions qui assurent leurs profits en achetant l'exclusivité de mots qui devraient pouvoir revenir à tous, collectivement. C'est cette réflexion que nous nommons la nouvelle éthique du plagiat, car elle ne considère plus le plagiat comme un simple vol de mot, mais plutôt comme le symptôme d'une contradiction fondamentale de notre société, celle existant entre les discours culturels et la réalité économique et politique. Et c'est ce que cette thèse démontre: alors que l'on parle de libre-échange culturel, de métissage, de communication instantanée et gratuite avec le reste de la planète, alors que plus que jamais nous semblons faire partie d'un univers de perméabilité culturelle, de libre-accès au savoir, où le modèle de l'Internet s'affirme de plus en plus, l'état des lois du *copyright* et des brevets se resserre, les corporations réussissant à s'emparer désormais, grâce aux nouvelles technologies, des artefacts culturels appartenant pourtant à des collectivités. Une accusation de plagiat ne résulte plus en une réprobation sociale, mais bien en poursuites, parfois fort injustes; il serait tout à l'avantage de la littérature de revenir à une conception plus humaniste et collectiviste des textes et des idées. Et cela, seuls les écrivains et le public, par leurs exigences conjointes, peuvent réussir à rapatrier leurs droits artistiques et intellectuels fondamentaux.

## CHAPITRE I

PIERRE CORNEILLE. PROFESSION: ÉCRIVAIN ET PLAGIAIRE.

Rodrigue -- Ah Chimène! Qui eût dit...  
Chimène -- Ah Rodrigue! Qui eût cru...

(Guilhem de Castro, *Las Mocedades del Cid*, v.189)

--Rodrigue, as-tu du coeur?  
--Je n'ai que du carreau.

(pièce inédite préparée par  
l'Abbé de Boisrobert pour le Cardinal Richelieu)

### 1.0: INTRODUCTION.

Dès sa première représentation *le Cid* fut acclamé et son auteur, de réputation déjà notoire, glorifié (et donc aussi vilipendé, comme le fit de façon humoristique le célèbre Abbé de Boisrobert). De nos jours, Corneille est encore avant tout «l'auteur du *Cid*»; tous les Français ont lu ou lisent encore cette pièce au lycée, toute la francophonie s'initie à la littérature du XVIIe siècle en la parcourant, et c'est souvent -- paradoxalement -- en ce faisant que le lecteur ou l'étudiant découvre le Grand Siècle français, la rigueur d'une écriture dont la gangue sévère (les règles des unités, de la métrique, de la rime, de la bienséance...<sup>1</sup>) semble souligner tout ce qui s'y trouve d'impétueuse passion, de

---

<sup>1</sup> *Le Cid*, tragi-comédie, ne respecte pas toutes ces règles (d'où son appellation), mais il n'en sert pas moins souvent de prétexte ou de modèle pour les étudier.

revendication de liberté. Paradoxalement, parce que le texte devrait néanmoins être présenté pour ce qu'il est: plagié en grande partie d'une célèbre pièce de théâtre espagnole, *Las Mocedades del Cid*, écrite en 1618 (dix-huit ans à peine avant la pièce de Corneille) et considérée depuis des siècles comme l'un des chefs-d'oeuvre de la littérature... espagnole.

Les études critiques font sans cesse revenir deux arguments pour nier, ou justifier, la pratique de pillage de Corneille: tout d'abord l'auteur est issu d'une tradition qui obéit aux préceptes des Anciens et dont l'imitation est le fil conducteur (le plagiat n'existe donc pas en pays d'imitation), enfin Corneille a confessé sa dette envers Guilhem de Castro en retranscrivant les vers qu'il lui devait (si on reconnaît immédiatement un vol, il s'agit plutôt d'un emprunt). Nous allons voir comment ces arguments émaillent les textes critiques qui fondent et circonscrivent la célèbre *querelle du Cid*, et en quoi ils désavouent une certaine réalité qui avait déjà cours alors, à cette époque où le concept de propriété intellectuelle et artistique ne faisait encore que poindre et n'était pas encore protégé par des lois relevant du système juridique, afin de légitimer un des textes les plus singuliers de la littérature nationale française.

Nous en arriverons enfin à souligner tout ce qu'une telle querelle a de contradictoire, de fondamentalement ambivalent, mais aussi de générateur: c'est en partie grâce à cette notion de plagiat que Corneille s'affirma en tant qu'écrivain légitime, *original*, qu'il s'appropriâ ce qu'il pensait lui revenir. À son époque et par le passé, certains plagiats avaient été encouragés culturellement et démontraient le respect que l'on pouvait avoir pour un maître et même la domination d'un peuple (en l'occurrence celui

de la France) sur l'autre. Si, règle générale, les plagiats perpétrés à l'intérieur d'une même culture, d'un même espace, d'une même époque étaient châtiés plus sévèrement, c'est que le jugement provenait de pairs dont une réputation, une carrière pouvaient entièrement dépendre.

Ce premier chapitre nous permettra ainsi d'esquisser certaines problématiques qui reviendront au cours de la thèse, en particulier celle de cette fameuse disparition de l'auteur, que les structuralistes, puis les sémioticiens et enfin les théoriciens de la déconstruction aidèrent à propager, chacun pour des raisons différentes liées à leurs projets théoriques et à leur époque. En effet, paradoxalement, plus que deux textes, le plagiat peut obliger à évaluer la relation entre deux noms propres. Comme l'écrit Michel Foucault:

Si je m'aperçois, par exemple, que Pierre Dupont n'a pas les yeux bleus, ou n'est pas né à Paris, ou n'est pas médecin, etc., il n'en reste pas moins que ce nom, Pierre Dupont, continuera toujours à se référer à la même personne; le lien de désignation ne sera pas modifié pour autant. En revanche, les problèmes posés par le nom d'auteur sont beaucoup plus complexes: si je découvre que Shakespeare n'est pas né dans la maison qu'on visite aujourd'hui, voilà une modification qui, évidemment, ne va pas altérer le fonctionnement du nom d'auteur; mais si on démontrait que Shakespeare n'a pas écrit les *Sonnets* qui passent pour les siens, voilà un changement d'un autre type: il ne laisse pas indifférent le fonctionnement du nom d'auteur. [...] Le nom d'auteur n'est donc pas exactement un nom propre comme les autres. (82)

La confrontation, dans le présent chapitre, de deux noms d'auteur aura pour but non pas de contester l'idée de négation du sujet individuel (et du sujet écrivain) par le truchement de son droit à la propriété, mais plutôt d'évoquer le fonctionnement de la légitimation du texte d'un auteur par ses contemporains et critiques qui reprendront, comme nous le

verrons, cette concertation de renforcement du statut d'un grand auteur.

## 1.1: CORNEILLE *AUTHEUR* ET *ÉCRIVAIN*

Travaillez pour la gloire et qu'un sordide gain  
Ne soit jamais l'objet d'un illustre écrivain.  
Je sais qu'un noble esprit peut sans honte et sans crime  
Tirer de son travail un tribut légitime;  
Mais je ne puis souffrir ces auteurs renommés  
Qui, dégoûtés de gloire et d'argent affamés,  
Mettent leur Apollon aux gages d'un libraire  
En font d'un art divin un métier mercenaire

(Boileau, *L'Art poétique*, Chant IV)

Il est vrai qu'il ne pourrait y avoir de vol sans propriété et il en va ainsi du vol littéraire; il faut donc qu'il y ait avènement de l'auteur, puis de l'écrivain, à qui l'on reconnaît une «profession», ou plutôt un métier, ce qui lui confère un droit de propriété sur ce qu'il produit: des mots, des idées portant la marque d'un *style*. Comment pourrait-on en effet accuser de plagiat les trouvères médiévaux, eux qui vivaient en un temps où les textes se récitaient, les mots se *mouvant* à chaque récitation (Zumthor), enrichissant ainsi le trésor culturel et l'imaginaire nationaux? Gutenberg et son invention mirent fin à cette période de doux communisme intellectuel. On pourrait ajouter à la «Révolution Gutenberg» celle que fut aussi la lecture silencieuse, qui rompait avec la tradition orale. Roger Chartier a consacré une oeuvre importante à l'étude de la culture de la lecture, et voici ce qu'il dit de cette pratique:

C'est [...] bien avant l'invention de Gutenberg qu'apparaît en Occident une manière de lire, en silence et par les yeux, qui fait rupture avec la lecture nécessairement oralisée longtemps universelle (ou presque). Les avancées de cette compétence nouvelle à l'âge du manuscrit,

progressivement conquise par les copistes monastiques, puis les milieux scolastiques et universitaires, enfin les aristocraties laïques, sont d'une décisive importance. Avec la lecture silencieuse une nouvelle relation à l'écrit est instaurée, plus secrète, plus libre, tout intérieure. (*Usages* 9)

Ainsi un livre pouvait-il désormais servir aux rituels familiaux, sociaux ou religieux, mais aussi à un usage tout personnel, dans la solitude d'une pièce où enfin les mots passent des yeux aux pensées sans intermédiaire ou témoin, participant ainsi à un rapport d'intimité.

Mais c'est bien sûr la propagation des textes qui donna éventuellement à l'auteur une profession qui pouvait se justifier et au libraire-imprimeur une production à diffuser et à protéger. Comme l'explique Thomas Mallon:

It was printing, of course, that changed everything, putting troubadours out of business and numbering the days when one might circulate a few private, prettily calligraphed copies of one's own sonnets or epic. The Writer, a new professional, was invented by a machine. Suddenly his capital and identity were at stake. An author-reader relationship that was financial and anonymous replaced something orally and visually cosy -- hearing a poem, going to a play, having something highly recognizable passed around -- and printing enormously increased the opportunities for misrepresentation. (4)

L'impression et la diffusion des textes<sup>2</sup> eurent également pour effet de rendre les idées vérifiables, contrôlables et donc susceptibles d'être censurées -- pour des raisons politiques ou religieuses -- et de rendre «éternels» des mots qui pouvaient, en peu de

---

<sup>2</sup> Les textes et les notions d'auteur et d'autorité existaient évidemment avant l'invention de l'imprimerie, mais c'est celle-ci qui révolutionna les pratiques de l'écriture et de la lecture et qui bouleversa le concept de bibliothèque. A ce sujet, consulter l'ouvrage de Roger Chartier, *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992. Nous reviendrons sur ces idées.

temps, devenir très dangereux pour l'écrivain et son libraire-imprimeur, à qui revenait d'abord la propriété des textes publiés. Michel Foucault écrit à ce sujet:

Les textes, les livres, les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs (autres que des personnages mythiques, autres que de grandes figures sacralisées et sacralisantes) dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, c'est-à-dire dans la mesure où les discours pouvaient être transgressés. Le discours, dans notre culture (et dans bien d'autres sans doute), n'était pas, à l'origine, un produit, une chose, un bien; c'était essentiellement un acte -- un acte qui était placé dans le champ bipolaire du sacré et du profane, du licite et de l'illicite, du religieux et du blasphématoire. Il a été historiquement un geste chargé de risques avant d'être un bien pris dans un circuit de propriétés. (84)

Le plagiat est un crime d'un autre ordre. Ces mots qui circulaient dorénavant librement pouvaient être reproduits ou *appropriés* (dans les deux sens du mot) par/pour n'importe quel écrivain -- ou scribe -- avec la plus grande liberté. Il faudra attendre les premières lois du *copyright* pour que les plagiaires soient enfin punis; en fait dès l'Antiquité les auteurs se reprochaient les uns les autres de piller leurs sources, de dénaturer à leur profit les mots des auteurs qu'ils citaient, et reconnaissaient même avoir fait parfois quelques larcins eux-mêmes<sup>3</sup>. Horace, Martial, Cicéron, puis, plus tard Macrobe, saint Jérôme et Ruffin employèrent les termes de *compilo* et de *compilatio* dans des sens allant de «illicit borrowing and altering of another's writing» à «plagiarism or the «plundering» on another's writing» (Hathaway 23)<sup>4</sup>. Bien sûr, il s'agit ici de traduction

---

<sup>3</sup> Nous renvoyons le lecteur à l'excellent article de Neil Hathaway, «*Compilatio: From Plagiarism to Compiling*», *Viator* 20 (1989): 19-44.

<sup>4</sup> Il est à noter que le terme de compilation a gardé jusqu'à ce jour des connotations négatives, comme l'indique Roland de Chaudenay: «Il est dommage que ce mot soit pris le plus souvent dans son sens péjoratif. La compilation est un véhicule essentiel de la

en mots contemporains de réalités que nous avons peine à saisir précisément, mais il semble évident que c'est au Moyen Âge que les termes perdirent leurs connotations péjoratives de «vol» pour devenir neutres, puis positifs:

To take a word which implies the plunder or defacement of someone's work and turn it into a harmless description of legitimate borrowing illustrates exactly the view, over almost a millennium, when the learned felt that they were dwarfs well in need of the broad shoulders of giants. As far as we know, this image originated with the Middle Ages. (44)

C'est le mot *plagiat* qui se chargera peu à peu des aspects négatifs que nous avons rencontrés. Il est dérivé du mot *plagium*, un terme du droit romain provenant du grec *plagios*, mot voulant dire «oblique», «en pente» et donnant, au sens moral, «sournois», «ambigu». *Plagium* se définit ainsi:

usurpation frauduleuse de la puissance dominicale soit sur un citoyen, soit sur l'esclave d'un citoyen. La loi qui en a organisé la répression, la loi Fabia, est antérieure à la fin de la République, car elle est connue de Cicéron. On a voulu la faire remonter au XVe siècle de Rome et même l'attribuer nominativement à un consul de l'an 545; mais la date exacte en est ignorée, et elle paraît plutôt avoir été rendue au XVIIe siècle, à la suite des désordres provoqués par la guerre sociale, afin d'arrêter en Italie les brigandages au moyen desquels s'approvisionnaient les marchands d'esclaves.<sup>5</sup>

---

culture, fût-elle populaire. Le compilateur, puisant des idées, des notions et des faits à diverses sources parfois inconnues ou oubliées, les rassemble, les confronte, opère un tri et rend accessible à chacun des connaissances auxquelles seuls pourraient prétendre les spécialistes. Bien entendu, un compilateur qui ne cite pas ses sources n'est plus un compilateur, il est tout simplement un plagiaire. C'est un compilateur qui vous le dit» (22). Il semble donc que ce mot retrouve certaines de ses racines négatives à travers les siècles...

<sup>5</sup> Article *Plagium* in *La Grande Encyclopédie*, t.XXVI, Paris, Larousse, 1886.

*Le Grand Robert* fait remonter à 1555 l'apparition du mot *plagiaire* dans son sens de «personne qui utilise les ouvrages d'autrui en les démarquant et en s'en appropriant le mérite»<sup>6</sup>, mais les dictionnaires étymologiques attachent une autre date au mot: *plagiaire* ne serait apparu en français qu'en 1584<sup>7</sup>. Il fut emprunté du latin *plagiarius* qui signifie, au sens propre, «celui qui débauche et recèle les esclaves d'autrui»<sup>8</sup>. Bayle, dans son *Dictionnaire historique et critique*<sup>9</sup>, utilise les mots *plagiaire* et *plagiarisme* à plusieurs reprises; il se livre à de nombreux jugements moraux sur le sujet et raconte des anecdotes sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir plus tard. Le mot *plagiat*, quant à lui, daterait de 1735, moment où Voltaire aurait exécuté un saut fort important: «Le plagiat, c'est-à-dire la vente d'un enfant volé serait aussi peu poursuivi qu'il est rare dans l'Europe chrétienne. À l'égard du plagiat des auteurs, il est si commun qu'on ne peut le poursuivre (Voltaire)» (446). L'Académie accueille le nouveau mot en 1762 dans son *Dictionnaire*, et ce n'est qu'en 1801 que Mercier inscrit le verbe *plagier* dans son ouvrage *La Néologie*. On rencontre souvent des commentaires moraux dans les dictionnaires du XIXe siècle. Par exemple, dans le *Dictionnaire de la langue française*

---

<sup>6</sup> Article «plagiaire» dans *Le Grand Robert de la langue française*, t.7, Paris, Montréal, Les Dictionnaires Le Robert, 1985.

<sup>7</sup> Les dictionnaires étymologiques consultés (Bloch, Brachet, Dauzat) sont unanimes à ce sujet, ayant tous pour source les *Notes lexicologiques* de Delboulle. Nous discuterons plus tard de la pratique (quasi) systématique du plagiat chez les rédacteurs de dictionnaires et encyclopédies. Il faut néanmoins souligner que le projet de faire la somme des connaissances humaines implique nécessairement la copie de ce qui a été créé...

<sup>8</sup> Oscar Bloch et W. von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, P.U.F., 1950.

<sup>9</sup> 4e édition révisée en 4 volumes, Amsterdam, chez P. Brunel; Leide, chez Samuel Luchtman, 1730.

de Littré<sup>10</sup>, en citant Bonnet: «Le plagiat est incontestablement un des délits les plus graves qui puissent se commettre dans la république des lettres, et il faudra un tribunal souverain pour le juger». Il semble clair que le terme se leste avec les années de sens de plus en plus fâcheux, et ceci à mesure que l'écrivain devient plus important et indépendant dans la société.

Ainsi, comme nous le verrons au cours du troisième chapitre portant sur le plagiat et le Droit, le phénomène du plagiat est lié à celui de la protection de la propriété intellectuelle et artistique; les «droits d'auteur» tels que nous les connaissons datent de la fin du XVIIIe siècle et seront modifiés plusieurs fois au cours des siècles. En France, c'est au moment de la Révolution de 1789 que l'on abolit les privilèges des libraires-imprimeurs au profit de celui des auteurs. Jusqu'à cette époque, et partout en Europe, c'étaient les propriétaires du «support matériel», les imprimeurs, qui encaissaient les privilèges de la production imprimée, sauf en France où, phénomène particulier, les éditeurs avaient pris rapidement la charge. Les imprimeurs travaillaient au service d'universitaires érudits qui gardaient pour eux les privilèges de leur art, et ce dès 1470. En 1538, François Ier crée la première bibliothèque «nationale», où tous les textes grecs publiés par Robert Estienne doivent être déposés; en 1539, il crée un code d'imprimerie qui sert à protéger les éditeurs-imprimeurs contre le piratage et le plagiat. En effet:

Jusqu'à l'invention de l'imprimerie tout possesseur de manuscrit pouvait à son gré en multiplier les copies. Au XVIe siècle fut créé le privilège royal par lequel le souverain autorisait un libraire-éditeur à publier une oeuvre pour un laps de temps déterminé. Les privilèges étaient facultatifs

---

<sup>10</sup> Paris, Librairie Hachette, 1877.

et protégeaient leurs détenteurs contre la censure et les contrefaçons.  
(Chaudenay 29)

Au XIXe siècle on en vient enfin à organiser les conventions internationales qui serviront à garantir les oeuvres des traductions non attribuées, adaptations illégales, piratage, etc., en tentant de circonvenir les grandes différences existant entre les conceptions «nationales» de *copyright*, *Urheberrecht*, *dirritto di autore*, etc. De nos jours la difficulté repose plutôt sur la multiplicité des médias et l'abondance de la reproduction des oeuvres d'art. Nous verrons d'ailleurs plus loin l'impact qu'aura cette diffusion sans restriction, virtuelle, sur notre façon d'aborder et de concevoir les textes et leur reproduction «non autorisée»...

Mais tout d'abord, revenons à cette époque de flottement littéraire où la distinction entre le mien et le tien, si elle existait au point de vue moral et institutionnel, n'était pas encore régie par un appareil juridique. Ce qui rend Corneille intéressant pour notre propos, c'est qu'il se situe justement à la charnière entre ces deux grandes époques, celle du poète, du lettré, que ne protégeait encore aucune loi, vendant ses services aux nobles dont ils chantaient les louanges et recevaient en échange sustentation, logis, réputation, et celle de l'écrivain de profession, relativement libre, gérant lui-même son écriture, ses profits et même son avenir. Comme l'écrit Alain Viala:

L'idée que l'écrivain se définit comme un homme voué à la création d'oeuvres à visée esthétique et que la valeur esthétique vaut par elle-même était alors une idée neuve. En se battant pour faire respecter le droit de propriété littéraire, en conservant ses distances vis-à-vis des académies et du mécénat, comme en préservant sa liberté d'invention en face de la codification des genres, Corneille a donné corps et vie à cette image neuve de la qualité d'écrivain. («Corneille» 204)

En effet, Corneille avait une très haute opinion de son métier d'écrivain et rebuta ses contemporains par ce qu'ils appelaient son esprit vénal, qui n'était en fait qu'un désir équitable d'instituer des lois qui protégeraient les Auteurs et leur permettraient sinon de «vivre de leur plume», du moins de tirer un certain profit d'une activité qu'il considérait comme un travail. Alain Viala écrit encore à ce sujet:

D'une part, il a le plus grand soin de la rétribution que la vente de ses oeuvres justifie; ainsi le libraire-imprimeur Maury, de Rouen, qui édite ses pièces, est en réalité un prestataire de service et Corneille contrôle lui-même la commercialisation de ses oeuvres. Vis-à-vis des acteurs, d'autre part, il défend avec acharnement son droit de propriété littéraire; en 1643, il dépose une demande de lettres patentes pour garantir l'exclusivité de ses droits de représentations sur *Cinna* et *Pompée*. Elles ne lui furent pas accordées; du moins a-t-il tenté de faire passer dans les institutions écrites son droit de propriété littéraire et, dans la pratique, il a fait de ses droits d'auteur une institution non écrite, mais réelle. («Corneille» 199)

Il est très révélateur qu'une si modeste doléance ait provoqué un tel tollé d'injures; on connaît la célèbre et cruelle phrase de Gaillard (1634): «Corneille est excellent, mais il vend ses ouvrages»<sup>11</sup>, qui résume l'attitude des nobles et des gens de lettres -- leurs protégés -- en ce début du XVIIe siècle; mais c'était déjà la voix d'une autre époque, celle de la France féodale, qui exprimait ainsi son mépris angoissé. Corneille n'avait que faire de cette servitude. Il avait écrit d'ailleurs dans son *Excuse à Ariste*:

Nous nous aimons un peu, c'est nostre foible à tous,  
*Le prix que nous valons qui le sçait mieux que nous?*  
Et puis la mode en est et la Cour l'authorise  
Nous parlons de nous mesme avec toute franchise,  
La fausse humilité ne met plus en credit,

---

<sup>11</sup> Cité dans Mongrédein 54.

Je sçay ce que je vaux, et croy ce qu'on m'en dit:  
Pour me faire admirer *je ne fais point de ligue*,  
J'ai peu de voix pour moy, mais *je les ay sans brigue*<sup>12</sup> (Gasté 64)

Voilà un assaut assez impertinent contre les féodaux qui s'accrochaient aux anciens privilèges que Richelieu leur retirait peu à peu depuis l'instauration de sa politique de centralisation du pouvoir royal. Corneille proclamait ainsi sa liberté et, parce que c'était sa plume qui l'avait fait accéder à la noblesse de robe, affirmait (de façon un peu insolente, il est vrai) la supériorité de celle-ci sur l'ancien ordre des nobles d'épée s'entourant de poètes asservis qui chantaient leurs louanges.

Jamais, en effet, Corneille ne s'est considéré autrement que comme officier. Jamais il n'a dérogé à cette sorte de cléricature sociale. Jamais même il n'a tenu la littérature et le théâtre pour une façon de se hisser, subrepticement, jusqu'au monde de la féodalité. Non, pour lui, la littérature -- le théâtre comme l'édition -- n'a été qu'un moyen de poursuivre l'ascension sociale de sa famille, de toute la famille Corneille, grossie, enrichie par une habile politique de mariages, d'accélérer ce processus si fréquent au XVIIe siècle: l'accession, par le service direct du roi, des officiers à la noblesse, la conversion de la bourgeoisie en noblesse de robe dans la dépendance du roi et de lui seul. (Dort 11-12)

On connaît la réputation que Corneille tirera de cette attitude: la phrase de Lanson «Corneille est un pur Normand» ne vise pas seulement une physionomie, une descendance, une vie tranquille en province, mais surtout l'avarice, la rapacité du paysan<sup>13</sup>... Il est au fond peu étonnant qu'un mythe très répandu l'ait fait mourir dans

---

<sup>12</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>13</sup> «Gilles Boileau lui ayant demandé quelques vers pour un recueil d'hommages à la mémoire du Premier Président de Bellière qui vient de mourir, il s'excuse, disant qu'il n'a pas le talent de louer, et s'attire cette verte réponse: 'Je vois ce que c'est, Monsieur,

la misère complète et que l'on ait cru à l'indigence de sa vieillesse si longtemps: on le voulait destitué de ses privilèges et appauvri par ses prétentions. Les témoignages que nous avons de son temps le soulignent presque unanimement: sa présomption, son arrogance irritent au plus haut point l'institution des lettres. On ne saurait être déconcerté par toutes les attaques que dut subir l'auteur du *Cid* si l'on peut y lire, comme le propose D. Judovitz, une manifestation de la figure héroïque de l'auteur. Selon D. Judovitz, les multiples querelles qui opposent les personnages au cours de la pièce (le comte et Dom Diègue entre autres) suggèrent les conflits existant au coeur même des concepts d'héroïsme et de valeur (la valeur pouvant être *lue* -- sur les traits des personnages, dans leur âme -- ou devant être essentiellement une *performance*) et préfigurent la *Querelle du Cid* qui serait ainsi moins une occasion de définir la bonne *manière* classique que le statut que devrait avoir l'auteur:

...the literary debates provoked by the play may be seen as the reenactment of the internal debates or «quarrels» staged within the play itself. The word «querelle» occurs nine times within the play, appropriated by each protagonist in order to claim either a particular cause, interest or defense or to outline the territory of a dispute, or mark the terms of their differences. In each case, the issue of legitimacy and authority is being enacted, so that the play actually stages through the metaphorical bias of «quarrel» the very criteria of «performativity» that governs both its structure, and the implicit position of the author. (Judovitz 493)

Il est facile de mettre en parallèle les assertions de Corneille «Je ne dois qu'à moy seul toute ma renommée» (*Excuse à Ariste*) et du comte «ne devoir qu'à soi le gain d'une

---

vous ne versez pas vos grâces tous les jours: elles sont chères et précieuses'» (Herland 34).

bataille» (*Le Cid* v.116). Cette figure de l'écrivain-héros sera insupportable à Scudéry et ses semblables<sup>14</sup> qui n'ont d'autre but que de préserver l'institution littéraire d'alors basée, comme nous l'avons vu, sur le clientélisme, c'est-à-dire l'achat exclusif, par un seigneur, des services d'un homme de lettres. Le terme même d'*auteur* est encore péjoratif car d'une insupportable ostentation: on ne veut pas d'un tyran croyant pouvoir inventer ses propres valeurs au coeur de la «belle République» des Lettres.

Quoi qu'il en soit, Corneille est en quelque sorte à l'origine de la stabilisation de la notion d'auteur telle que la conçoit Bernard Pingaud:

Le propre de l'*écrivain* est de «disparaître» derrière son texte. [...] L'*auteur* a une mission essentiellement pratique, qui consiste à veiller sur la publication et la diffusion du livre, à gérer ses intérêts et à défendre les droits attachés à l'exercice du métier d'écrivain. Il luttera donc pour que ce travail soit socialement reconnu et protégé, c'est-à-dire pour que la non-fonction bénéficie d'un statut qui l'officialise sans pour autant la neutraliser [...] L'écrivain, en tant qu'il est à la fois *écrivain* et *auteur*, a, dans la société, une fonction «irremplaçable». Écrire, mais aussi défendre l'écriture, sa réalité concrète, et défendre avec elle une certaine conception du sérieux de l'écriture, c'est poser une question permanente, qui est d'ordre politique, puisqu'elle porte finalement sur le fonctionnement du système et sur ses limites. (78-79)

Cette stabilisation de son propre statut, il l'a établie, paradoxalement, un peu grâce à son geste de plagiaire et à ses protestations contre les accusations de plagiat qui ont fusé de toutes parts pendant un court temps.

---

<sup>14</sup> «Et certainement, comme je n'aime point cette guerre de plume, j'aurois caché ces fautes, comme je cache son nom et le mien, si, pour la reputation de tous ceux qui font des vers, je n'avois cru que j'estois obligé, de faire voir à l'Autheur du CID, qu'il doit se contenter de l'honneur, d'estre Citoyen d'une si belle Republique, sans s'imaginer mal à propos, qu'il en peut devenir le Tiran» (Scudéry, cité par Judovitz 497).

## I.2: CORNEILLE ET LE PERSONNAGE DU CID

Vivant à Rouen, Corneille put ainsi rencontrer des Espagnols, directement ou grâce à des connaissances, et apprit même à lire couramment leur langue. En effet, pour des raisons commerciales, la colonie espagnole était considérable à cette époque:

Rouen est au XVII<sup>e</sup> siècle un centre important de la culture hispanique. Des liens privilégiés avec la péninsule ibérique, tant sur le plan commercial que culturel, la longue migration des marranes vers les Provinces-Unies, via Bayonne, Bordeaux et Rouen, en font l'un des plus grands centres, avec Lyon, pour l'édition espagnole à cette époque. Des bibliothèques se constituent, composées à la fois d'éditions espagnoles [...] d'éditions rouennaises en langue espagnole ou de traductions. Il est significatif à cet égard que Laurent Maurry soit à la fois l'éditeur de Corneille et des marranes. (*Présence* 90)

Les relations franco-espagnoles étaient à l'époque très ambiguës et complexes: la France venait tout juste d'entrer officiellement dans la guerre de Trente Ans (1635) en déclarant la guerre à l'Espagne, s'alliant à la Suède, aux Provinces-Unies et à la Suisse contre les Habsbourg (Allemagne). Il s'agissait d'une ennemie catholique, et donc respectée, mais lorsque Corneille choisit le sujet de sa pièce, c'était presque un scandale que de montrer un héros espagnol -- celui-ci était heureusement si français qu'on pardonna un peu à son «créateur» cet emprunt... D'ailleurs, G. Van Roosbroeck a fondé son analyse du *Cid* sur les rapports que cultivaient Corneille et la France avec l'Espagne. Cette théorie, très ingénieuse, élucide le retournement esthétique qu'amorce Corneille à cette époque, et est basée sur l'influence qu'aurait eue Anne d'Autriche (fille de Philippe III d'Espagne et femme de Louis XIII) sur l'auteur. On sait dans quel abandon se trouvait Anne

d'Autriche pendant la guerre contre l'Espagne. Richelieu, chef du gouvernement maintenant la noblesse de naissance sous son joug, n'avait aucune pitié pour celle qu'il accusera d'espionnage pour le compte de l'Espagne et qu'il flétrira aux yeux du roi. *Le Cid* aurait donc été, selon Van Roosbroeck, la façon dont Corneille avait décidé de soutenir la reine chancelante. Cette preuve de fidélité aurait été récompensée presque aussitôt par l'anoblissement du père de Corneille en remerciement pour la manière dont Chimène avait été peinte, noble dans sa fidélité aux deux grands maîtres de sa vie: son père et son mari. Heureuse «coïncidence» pour cette théorie: la reine avait pour secrétaire un certain Châlon de Rouen, né d'une famille espagnole (Jalón) liée aux Corneille de trois façons, dont un mariage entre les deux familles. La théorie est séduisante, et expliquerait bien sûr une inspiration généreuse dans la matière première: le texte espagnol de Guilhem de Castro. En effet, une lettre de M. Châlon écrite à Corneille peut se lire ainsi:

Le genre comique que vous embrassez ne peut vous procurer qu'une gloire passagère. Vous trouverez chez les Espagnols des sujets qui, traités dans notre goût par des mains comme les vôtres, produisent de grands effets. Apprenez leur langue; elle est aisée; je m'offre de vous montrer ce que j'en sais, et de vous traduire quelques endroits de Guilhem de Castro.<sup>15</sup>

Corneille n'était certes pas le premier à s'inspirer du personnage historique du *Cid*. De nombreux textes espagnols et arabes datant de l'époque médiévale, puis de la Renaissance, avaient pour principal sujet les exploits de ce souverain -- tantôt vu comme

---

<sup>15</sup> D'abord dans Beauchamps, *Recherches sur le théâtre de France*. Cité dans Le Brun (147) et, sans source, dans Maurevert (61).

un héros glorieux, tantôt comme une brute sanguinaire. Ce qui semble certain, c'est que Corneille n'en fit pas un portrait ressemblant dans sa pièce et magnifia délibérément certains traits de sa source pour en arriver à son idéal d'honneur et de courage qui, comme nous le verrons, est étroitement lié à son idéal d'écrivain.

*El Cid*, ou *Cid Campeador* est le nom que les Maures donnèrent à Rodrigo Díaz de Bivar. Né à Bivar en 1043, ce chevalier était un *condottiere*, un mercenaire qui avait soif de pouvoir et qui vivait directement de sa vie de soldat: «La guerre pour le Cid, c'est d'abord le moyen de gagner sa vie, puis celui de faire vivre sa famille et ses troupes» (Epalza 15). Il allait vers qui lui offrait le plus: d'abord le serviteur de Don Sanche II, roi de Castille, qu'il n'hésita pas à quitter pour servir son frère Alphonse VI. C'est celui-ci qui lui fit épouser Jimena. Mais le Cid ne resta pas longtemps à ses côtés et se mit à accumuler les victoires et les conquêtes sans alliances particulières, vendant son courage et celui de ses fidèles troupes au plus offrant, ne dédaignant pas de servir les seigneurs maures eux-mêmes à l'occasion. Il parvint, en 1094, après un long siège, à prendre la ville de Valence, alors entre les mains des musulmans, et y demeura jusqu'à sa mort, survenue en 1099 (?). Le Cid, déjà célèbre de son vivant, devint alors un être légendaire, inspirant de nombreux textes qui seront parmi les plus influents de la littérature espagnole. Seuls les Maures n'oublièrent ni sa cruauté ni la soif de sang de ses troupes, et de nombreux témoignages manuscrits de l'époque relatent avec horreur ses pratiques très... chrétiennes (Epalza).

On donne souvent le *Poema de Mio Cid* ou *Cantar del mio Cid*, écrit vers 1140<sup>16</sup>, comme étant le chef-d'oeuvre de la littérature médiévale espagnole. Il ne s'agit pas du premier manuscrit faisant allusion aux exploits du Cid car il existait déjà les *Carmen Campidoctoris* et des poèmes latins datant de 1082-90, où l'on portait aux nues les faits d'armes du mercenaire. Puisque ces manuscrits sont contemporains du Cid, il pourrait s'agir de «commande» faite par le seigneur lui-même... À leur suite, le *Poema de Mio Cid* pose des problèmes d'authentification intéressants. Comme l'écrit Henry Lyonnet:

À la fin du manuscrit de ce poème, dont les premiers feuillets manquent, on peut lire: «À celui qui a écrit ce livre Dieu donne le paradis! Amen / Pierre Abbé l'écrivit au mois de mai / En l'ère mil et CC.XLV ans». Et l'on se demande ce que peut signifier ce point après les deux lettres CC, qui indiquent les centaines, car on en avait gratté et effacé une. Fraude ou erreur d'un copiste du XIV<sup>ème</sup> siècle? Enfin le verbe *escribir* (écrire) dont s'est servi Pierre Abbé, signifie-t-il qu'il a écrit ce livre comme auteur ou comme copiste? (Lyonnet 8)

C'est au XVe siècle que fut écrit le premier texte à rapprocher de celui de Corneille: le *Romancero*, dont s'inspira directement Guilhem de Castro pour composer son célèbre *Las Mocedades del Cid*. Au même moment, d'autres romances judéo-espagnoles furent élaborées au Maroc. Toutes s'inscrivent dans la tradition orale du pays et ont été ainsi intégrées à l'héritage culturel (notamment la réputation de férocité monstrueuse du Cid) mais quelques-unes nous sont parvenues de façon manuscrite et peuvent ainsi être étudiées dans leur version ancienne. Le *Romancero* pose des problèmes semblables puisque de nombreuses versions du texte existent. Certaines sont de toute

---

<sup>16</sup> Certains -- Epalza, entre autres -- contestent cette date et situent le texte au XIII<sup>ème</sup> siècle, ce qui aurait une incidence sur la véracité de la source.

évidence des imitations tardives, mais les experts hésitent encore entre deux versions «très peu altérées par la tradition orale et par les jongleurs qui les récitaient» (Epalza 117). Le *Romancero* appartenait encore à tous et relevait du trésor national où tous les troubadours pouvaient aller puiser. Dans son *Avertissement* de 1648, Corneille donnera de longs extraits d'une version de Damas-Himard, dont le titre porte le pluriel, *Romanceros*, afin de justifier les actions du personnage de Chimène, s'en servant comme d'un témoignage historique crédible.

Lorsque Quevedo (1580-1645) utilisa le personnage du Cid, il fut le premier à l'incorporer à une «oeuvre d'auteur». Il ne fit pas que prolonger la coutume médiévale, tradition de glorification du Cid, il la renouvela en s'appuyant sur sa propre vision du monde, profondément cynique et pessimiste. Il fit donc la

glose burlesque d'un passage classique du *Cantar de Mio Cid* et du *Romancero* [et] y exerç[a] sa plume acérée, mettant à profit les infinies ressources de la littérature baroque du XVII<sup>ème</sup> siècle espagnol. Le Cid, en particulier, perd[it] tout son caractère héroïque. (Epalza 167)

L'humour, la caricature, le burlesque travestissent la matière, lui insufflent une nouvelle vie où la transgression donne une force particulière au pessimisme de Quevedo.

Quand Guilhem de Castro fit représenter sa pièce *Las Mocedades del Cid* en 1618, il suivait donc une longue tradition et offrait à un public averti une nouvelle version de ses exploits, version dont l'interprétation du sujet était assez proche de la sensibilité des nobles et des lettrés de l'époque pour qu'elle connaisse un très grand succès. Il s'agissait d'une «comédie» en trois journées et huit tableaux, fort longue, et dont la forme aurait été quelque peu indigeste pour un Français de l'époque. En effet, «l'idée ne viendrait pas

à un esprit du XVIIe siècle qu'une pièce de théâtre puisse être une création pleinement nouvelle, et sans rapports avec rien d'antérieur» (Adam 29); cet esprit ne pouvait donc pas accepter un sujet tiré de l'histoire récente et s'attendait à des sujets bibliques, ou tirés de l'Antiquité classique. La règle des unités de temps et de lieux était encore floue à cette époque, mais il est certain que les scènes de violence ne respectaient en rien le bon goût, ou plutôt la bienséance, et que le mélange des genres qu'on y retrouvait était lui aussi bien peu acceptable.

En regard de toute cette légende, le Cid de Corneille est un personnage insolite car il rénove le héros tout en le rendant assez inadmissible politiquement. En effet, sa voix est trop individualiste:

On a souvent parlé ici [le récit de la victoire de Rodrigue chez les Mores] d'épopée et évoqué la geste de Rodrigue, comme il y eut celle de Roland. Rien n'est plus faux que cette comparaison tentante. L'épopée véritable est, dans son principe, action collective, péan d'une race, d'une religion, d'un pays. Les exploits ont beau être individuels, et ceux d'individus de grandeur plus que naturelle, à travers Achille ou Roland, c'est la Grèce ou la France d'une époque qui se retrouve ou se chante. Le Moi épique est, en fait, un «nous» déguisé. Le Moi héroïque, au contraire, même lorsqu'il paraît engagé dans une action collective, ne poursuit que des fins individuelles. Le Moi épique est solidaire, le Moi héroïque solitaire. (Dobrovsky 123)

Ce héros individualiste renoue avec le vrai Cid qui *devient* en guerroyant contre ses adversaires. Peu nous importe s'il s'agit là du reflet des convictions politiques de Corneille -- il serait alors en position de défi envers le pouvoir centralisateur du roi -- mais il est trop tentant de faire un rapprochement entre cet idéal de héros et celui que Corneille avait conçu de l'auteur, de l'écrivain, qui remplace l'épée par la plume.

Comme le Cid, l'écrivain est «synthèse de l'individualité et de la race, du passé et du présent» (Dobrovsky 91): c'est la valeur individuelle, l'exploit et les services rendus au roi qui confèrent la vraie noblesse -- l'affranchissement. L'écrivain doit pouvoir choisir qui il servira pour être enfin libre. C'est l'affront de ce choix qui provoquera la querelle du Cid, envenimée par les tensions théoriques ayant cours à cette époque, et pour lesquelles la pièce servira de révélateur.

### I.3: CORNEILLE PLAGIAIRE: DOCUMENTS ET RÉACTIONS

J'ai cru que, nonobstant la guerre des deux couronnes, il m'était permis de trafiquer en Espagne. Si cette sorte de commerce était un crime, il y a longtemps que je serais coupable. Ceux qui ne voudront pas me pardonner cette intelligence avec nos ennemis approuveront du moins que je pille chez eux.

Corneille<sup>17</sup>.

Les rapports entre Corneille et Guilhem de Castro sont assez complexes et étroitement tissés dans l'étoffe de cette époque. Roland de Chaudenay résume assez bien la position généralement acceptée et enseignée de nos jours: «On pourrait reprocher à Corneille de n'avoir pas claironné tout ce qu'il devait à une autre plume que la sienne. Mais il ne s'en est pas caché, et l'usage du temps était tout à fait libéral» (107). Il ne s'en est pas caché, peut-être, mais seulement lorsqu'il a bien fallu répondre aux accusations de plagiat de certains de ses contemporains qui avaient réussi à mettre la rumeur à l'ordre du jour. On a interprété ce geste comme provenant d'une conscience fort courageuse:

Lorsque le succès du *Cid* fut devenu incontestable, [il prit] le parti héroïque de publier des textes espagnols dans ses éditions de 1648, 1652, 1655, complétant ainsi le travail de Scudéry<sup>18</sup>. Il fit imprimer en italique tous ceux de ses vers qu'il regardait comme une imitation, et plaça en note les vers de Guillén de Castro. (Lyonnet 110)

Fait assez intéressant, ces caractères italiques et ces notes ont disparu très tôt des

---

<sup>17</sup> Cité par Anatole France 171.

<sup>18</sup> Scudéry avait été un des premiers à accuser Corneille de plagiat, comme nous le verrons plus loin.

éditions. Nous reviendrons bientôt sur cette question, car il nous semble opportun de considérer brièvement la chronologie des accusations de plagiat portés contre Corneille, qui suit d'ailleurs de très près la célèbre *querelle du Cid*<sup>19</sup>, en en citant les passages les plus significatifs. Nous avons choisi de conserver l'orthographe et la ponctuation des versions que nous avons utilisées.

1. Première représentation du *Cid* au début du mois de janvier 1637. En mars 1637, Corneille fait publier le texte de la pièce, rompant ainsi avec la tradition qui voulait que l'on attende la fin de la représentation d'une pièce pour en publier le texte. Ce procédé n'avantageait pas la troupe financièrement puisque une fois publiée, la pièce était du domaine public et qu'il était désormais impossible pour les acteurs d'en tirer tout le profit.
2. *Excuse à Ariste*, écrite par Corneille en février 1637, «cause première de la querelle du *Cid*» (Gasté 9), «autobiographie sentimentale et littéraire»<sup>20</sup> (Couton 1511). On peut y lire les vers bien peu modestes de Corneille qui vont ulcérer ses adversaires:

Mais faut-il s'étonner d'un poète qui se louë?  
Le Parnasse, autrefois dans la France adoré  
Faisoit pour ses mignons un autre âge doré,  
Notre fortune enflloit du prix de nos caprices,  
Et c'estoit une Blanque à des bons benefices:  
Mais elle est espuisée, et les vers à présent

---

<sup>19</sup> Titre de l'ouvrage d'Armand Gasté (1898), sur lequel nous basons cet exposé, qui recueille tous les documents de la querelle. Les chiffres seuls, entre parenthèses, renvoient à la pagination de cette édition.

<sup>20</sup> Couton, Georges, in Corneille, Pierre, *Oeuvres complètes*, Vol I, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, 1511.

Aux meilleurs n'apportent que du vent  
[...]  
Par leur seule beauté ma plume est estimée  
Je ne dois qu'à moy seul toute ma Renommée (64)

3. *L'Autheur du vray Cid espagnol à son traducteur françois, sur une lettre en vers, qu'il a faict imprimer intitulée (Excuse à Ariste) ou après cens traits de vanité, il dit parlant de soy mesme, Je ne dois qu'a moy seul toute ma Renommée.* Mairet y accuse Corneille de plagiat de façon très directe:

Tu ne dois te vanter en ce fameux ouvrage  
Que d'un Vers assez foible en ton propre langage,  
Qui par ton ignorance oste l'honneur au mien,  
(Tant sa force et sa grâce, en est mal exprimée)  
Pendant Orgueilleux et riche de mon bien,  
Tu dis que ton mérite a faict ta Renommée.

Bien, bien, Jiray paroistre avec toute assurance,  
Parmy le Courtisans et le peuple de France,  
Avec un Privilege et Passeport du Roy  
Alors ma propre gloire, en ta langue Imprimée,  
Descouvrira ta honte, et mon Cid fera foy  
Que le tien luy devait toute sa Renommée.  
Donc fier de mon plumage, en Corneille d'Horace,  
Ne pretens plus voler plus haut que le Parnasse,  
Ingrat rens moy mon Cid jusques au dernier mot,  
Après tu cognoistras, Corneille déplumée,  
Que l'esprit le plus vain est souvent le plus sot,  
Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée. (68)

*Don Baltazar de la Verdad*

Guilhem de Castro n'est pas encore nommé, mais Mairet a de toute évidence flairé la source du plagiat.

4. *Rondeau* attribué à Corneille où il envoie Mairet au diable et «sa Muse au Bordel» (70). Scandale retentissant.

5. *Observations sur le Cid* de Scudéry, publiées en avril 1637. «Scudéry, en effet, avec son outrecuidance accoutumée, allait, en donnant à l'un, pour l'exciter, l'appui de sa lourde et pédantesque érudition, insulter et énerver l'autre par ses critiques aussi stupides que malveillantes» (Gasté 19). On connaît la 5ème accusation que Scudéry porte au *Cid*:

Que presque tout ce qu'il a de beautez sont derrobees (73)

Il ajoute:

...je veux dire, que le sentiment d'Aristote, et celui de tous les Scavans qui l'ont suivy, établit pour maxime indubitable, que l'invention est la principale partie, et du Poete et du Poeme: Cette vérité est si assurée, que le nom mesme de l'un et de l'autre tire son Etimologie d'un Verbe Grec, qui ne veut rien dire que fiction. De sorte que le Sujet du *Cid* estant d'un Auteur Espagnol, si l'invention en estoit bonne, la gloire en appartiendroit à Guillen de Castro, et non pas à son traducteur François. (73)

Enfin, il écrit:

La dernière partie de mon Ouvrage, ne me donnera pas plus de peine que les autres. Le *Cid* est une Comedie Espagnole, dont presque tout l'ordre, Scene pour Scene, et toutes les pensees de la Françoisie sont tirees: et dependant, ni Mondory, ny les Affiches, ny l'Impression, n'ont appellé ce Poeme ny traduction ny paraphrase, ny seulement imitation: mais bien en ont-ils parlé, comme d'une chose qui seroit purement, à celui qui n'en est que le traducteur. (103)

Scudéry fait suivre ce commentaire d'une compilation des vers plagiés précédés du texte original espagnol. En tout 50 passages espagnols de longueur variable, allant de quelques mots à des morceaux de quinze vers, auxquels correspondent 49 passages de la pièce de Corneille.

6. *Deffense du Cid*, écrite par L. Maurry, de Rouen, compatriote de Corneille, ou encore par Faret. Fait intéressant: le rédacteur fait une différence nette entre l'Autheur et le Traducteur, donnant ainsi un rôle paradoxal à Corneille. Il veut ainsi attaquer les contradictions de Scudéry, mais fait tout de même de Corneille un traducteur... Cette défense est plutôt laborieuse, et on y trouve bien des maladresses, dont celle-ci:

Le Censeur après avoir avancé que Guillen de Castro estoit l'Autheur DU CID, et qu'il Espagnol (sic) de nation, que les annees de six siecles ont laissé pourrir tout à l'aise dans le tombeau sans déterrer ses os ou troubler son esprit, s'est advisé de le combatre sans l'avoir appelé ny aucun en sa place, s'escrimant contre un phantasme qu'il a luy-mesme formé... (114-5)

Cet argument fondé sur une double attaque contradictoire revient plus loin:

Il s'efforce de la [la gloire de Corneille] luy enlever, et la transférer en Espagne sur les cendres d'un trespasé, disant dès l'entree de son livre que s'il y a de la gloire en l'ouvrage DU CID, elle appartient à Guillen de Castro qui en est l'Autheur, et Monsieur Corneille à son dire n'en restera que simple Traducteur. Pour preuve que ce n'est pas justice qui le porte à favoriser Castro, il pointe contre luy sa plus forte batterie... (119)

Le rédacteur soulève pourtant un problème fort pertinent pour notre étude:

[Scudéry dit] qu'un Traducteur n'a point de part à la gloire de l'Autheur qu'il traduit, en quoy il peche contre le sens commun, il est beaucoup plus mal-aisé de traduire et de bien suivre l'esprit d'un Autheur qu'on fait parler en autre langue que de faire un ouvrage propre [...] Je compare un Autheur à l'Orateur libre, et qui discourt en prose, il n'a nulle contrainte que de suivre la raison et l'usage des bons termes, mais le Traducteur ressemble au Poëte qui se trouve engagé à la raison aux bons mots et encore à la rime. (120)

Il nous semble important d'ouvrir ici une parenthèse pour nous pencher de plus près sur

ces propos directement liés à la question du plagiat. Le problème de la traduction, soulevé ici, a été examiné de près par Roger Zuber dans son livre portant sur «les belles infidèles»<sup>21</sup>, ces traductions bienséantes que tout honnête homme pouvait aborder sans crainte d'y voir un quelconque relief des excès des grands maîtres. «Le latin brave l'honnêteté» écrivait Boileau<sup>22</sup>; ces traductions étaient presque considérées comme des originaux tant elles étaient transformées pour répondre au goût du jour, et elles eurent un effet sensible sur «la formation du goût classique»:

Pour nous, le grand intérêt des traducteurs du dix-septième siècle est qu'ils sont, *en même temps*, des critiques littéraires. Ils ne dissocient pas de la pratique de leur art les réflexions théoriques qu'il leur inspire. Le plus notable d'entre eux, Perrot d'Ablancourt, n'est même traducteur que par fidélité à une doctrine critique souvent explicite. (Zuber 10)

Ce phénomène était étroitement lié à celui de l'imitation, sur lequel nous reviendrons plus loin, mais il préoccupait les théoriciens de la langue française depuis plus d'un siècle. On sait que Joachim Du Bellay, dans sa *Défense et Illustration de la langue française* (1549) avait laissé entendre que la traduction en français de textes hébreux, grecs et latins ne pouvait suffire à développer et enrichir la langue française, et que tant que ces textes traduits seraient considérés comme étant supérieurs à ce qui pouvait s'écrire en français, il ne pourrait y avoir perfectionnement de la langue, ni même exploitation de ses moyens: le style, l'éloquence, la poésie propres au français. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de

---

<sup>21</sup> Roger Zuber, *Les «Belles Infidèles» et la formation du goût classique*, Paris, Armand Colin, 1968.

<sup>22</sup> Cité dans l'ouvrage de Georges Mounin, *Les Belles Infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955, 89.

revenir sur les concepts de traduction et d'imitation chez Du Bellay. En suivant ces préceptes révolutionnaires la langue et la culture françaises prirent de l'assurance, et peu à peu les traductions devinrent des adaptations qui épousaient et reflétaient les us et coutumes d'un peuple dont l'élite était puissante et cultivée:

En réalité, la traduction, jusqu'à Leconte de Lisle, englobait deux opérations tout à fait distinctes qu'il a dissociées: la translation dans l'espace, si l'on peut dire, -- ici le passage du grec au français; puis la translation dans le temps, -- ici le saut du dixième siècle avant Jésus-Christ jusqu'au dix-neuvième siècle après Jésus-Christ. Cette seconde opération, chère aux «belles infidèles», c'était l'adaptation, la recherche des équivalents les plus naturels, des transpositions les plus justes: ce n'était plus la traduction des idées, des sentiments, des façons d'agir, des façons de dire, des tournures imagées, -- l'idéal étant d'aboutir à un texte traduit tel qu'Homère donne l'impression d'être un auteur français du XVIIe ou du XVIIIe siècle. (Mounier 103)

Déjà à l'époque de Corneille, la traduction était considérée comme un art car elle permettait de faire valoir un écrivain au sommet de sa technique, les contraintes (de la rhétorique et de la bienséance françaises) servant de repoussoir aux virtuosités du style. Paradoxalement, Du Bellay triomphait: même s'il s'agissait là de traduction, la culture, la vision du monde des Français nobles, prévalaient. Ainsi, Corneille traducteur plutôt qu'auteur pouvait bel et bien être perçu de façon positive.

7. *Lettre apologitique du Sieur Corneille, contenant sa responce aux Observations faites par le Sieur Scuderi sur le Cid.* Publié entre le 15 mai et le 13 juin 1637. Ici, Corneille se défend lui-même en mentant un peu:

Vous m'avez voulu faire passer pour simple traducteur, sous ombre de soixante et douze vers que vous marquez sur un ouvrage de deux mille; Et que ceux qui s'y cognoissent n'appelleront jamais de simples traductions:

Vous avez declamé contre moy, pour avoir teu le nom de l'Autheur Espagnol, bien que vous ne l'avez appris que de moy, et que vous sçachiez fort bien que je ne l'ay celé à personne, et que mesme j'en ay porté l'original en sa langue à Monseigneur le Cardinal Vostre Maistre et le mien: En fin vous m'avez voulu arracher en un jour ce que pres de trente ans d'estude m'ont acquis. (149)

Corneille se défend ici en réduisant le nombre des vers plagiés, manoeuvre fort banale<sup>23</sup>, et soutient qu'il ne s'agit pas d'un plagiat puisqu'il a déjà avoué au Cardinal le nom de celui qu'il copie! C'est pourtant cette justification que les historiens retiendront.

8. *La Voix publique à Monsieur de Scudery sur les Observations du Cid*. Auteur inconnu. Cette longue et fastidieuse défense replace les accusations de plagiat dans leur contexte historico-politique:

Les denrées estrangeres estant deffendues en France, le Cid a fait un miracle faisant qu'un bon Espagnol aye parlé bon François, de moy je n'entends pas ce langage, j'aurais peur qu'on m'accusast d'intelligence avec les ennemis, ainsi que pour nous servir de ce qui est à eux, il le faut faire nostre auparavant, le donner pour tel afin qu'il ne soit pas dans le rebut, leurs pensées tant qu'elles demeurent chez eux sont bazanées comme leur teint, quand elles passent en France elles s'adoucissent, et on remarquera que Corneille en sa traduction n'a rien qui leur ressemble que le nom d'une beste qui est de pareille couleur. En un mot ce n'est pas estre voleur quand on laisse ce qu'on prend, qui allume son flambeau à un autre, prenant le feu qu'il laisse... (184-5)

Ce dernier argument n'est pas sans intérêt: en effet, le plagiaire ne fait pas disparaître le texte original, il ne le défigure pas, ne lui porte aucune atteinte. C'est un vol qui laisse l'objet volé en place, intact, qui se pratique par duplication, ce qui le rend beaucoup plus

---

<sup>23</sup> «On se rappellera que le mot [soixante et douze] désigne aussi la «marque» du forçat au fer rouge» (Couton 1528).

complexe. Surtout lorsque s'y mêlent le patriotisme et l'esprit de conquête propres aux nations puissantes et guerrières. Le plagiat apparaît ici comme un geste conquérant, assimilateur, donc parfaitement légitimé par le pouvoir.

9. *Lettre du Sieur Claveret au Sieur Corneille soy disant Autheur du Cid.*

Il ne vous estoit pas bien difficile de faire un beau bouquet de Jasmin d'Espagne, puis qu'on vous a apporté les fleurs toutes cueillies dans vostre cabinet, et qu'il ne vous a fallu qu'un peu d'adresse, pour les arranger en leur lieu de bonne grâce, quelque déguisement que vous cherchiez pour couvrir ce glorieux larcin: ouy je le dis encore une fois, cette rare Comedie Espagnole vous a tellement aydé, que les moins habiles mesmes remarquent aisement que vous n'en estes que le traducteur et le copiste. (189)

10. *Lettre à \*\*\* sous le nom d'Ariste.* Ecrit par Faucon de Ris, Sieur de Charleval.

Pauvre esprit qui voulant parestre admirable à chacun se rend ridicule à tout le monde, et qui le plus ingrat des hommes n'a jamais recogneu les obligations qu'il a à Seneque et à Guillen de Castro à l'un desquels il est redevable de son Cid et l'autre de sa Medee. (204)

On sait que pour écrire *Médée* (première représentation en 1634), Corneille avait puisé généreusement dans les oeuvres d'Euripide et de Sénèque, si bien qu'on l'avait accusé de n'avoir produit, en fait, qu'une traduction. Il n'a pas caché avoir presque tout pris chez Sénèque: «J'y ai ajouté bien des choses de mon fonds, mais que soutiendraient mal la comparaison avec mes habiles larcins, mes emprunts retravaillés» (Corneille *Médée* 564) écrit-il -- en latin -- à Constantin Hyugens, le 6 mars 1649. Dans l'*Examen* de la pièce il écrit: «Cette tragédie a été traitée en grec par Euripide, et en latin par Sénèque» (*Médée* 564). Il poursuit:

Quant au style, il est fort inégal en ce poème: en ce que j'y ai mêlé du mien une approche si peu ce que j'ai traduit de Sénèque, qu'il n'est point besoin d'en mettre le texte en marge pour faire discerner au lecteur ce qui est de lui ou de moi. (*Médée* 567)

Si l'on reproche cette inspiration trop directe d'un auteur que la Renaissance a repris et imité abondamment, c'est bien qu'il y a transformation de la notion d'oeuvre: les lettrés et le public veulent à présent voir des textes «originaux». Nous assistons ici à la fin de la poétique humaniste de l'imitation des Anciens: dorénavant, l'écrivain qui poursuit une telle pratique n'a plus l'admiration du public, ni même des lettrés, dont l'Académie encourage les efforts. On veut du neuf, du surprenant... et du bon goût. Mais on est encore loin de la poursuite de l'originalité telle que la concevra le XVIIIe siècle.

11. *La Preuve des passages allégués dans les Observations sur le Cid. À Messieurs de l'Académie. Par Mr. de Scudéry.* Cette lettre à l'Académie, à qui Scudéry avait déjà demandé de juger du conflit qui l'opposait à Corneille pour les multiples raisons que l'on sait (unités, vraisemblance, plagiat, bienséance, etc.), est un document significatif car Scudéry y défend ses positions en énumérant les passages de l'oeuvre d'Aristote dont il s'est inspiré directement pour attaquer *Le Cid*. Tous les arguments des *Observations* -- à part ceux portant sur la qualité du langage -- sont soutenus par des références exactes à l'oeuvre d'Aristote. Il semble donc évident que Scudéry ne voit aucun mal à suivre la théorie d'Aristote de très près, à en suivre en tous points les règles, mais qu'il fait une grande distinction entre ce genre d'imitation et celui que Corneille a commis à l'endroit de Castro.

12. *Discours à Cliton sur les Observations du Cid. Avec un Traicté de la disposition du*

*Poëme Dramatique, et de la pretenduë Regle de vingt-quatre heures. Auteur inconnu.*

Une belle contribution, avant la lettre, à la théorie de l'intertextualité:

N'est-il pas vray? que tous ces Poetes externes [Grecs et Latins] ont basti sur un mesme fonds, et n'ont presque rien imaginé de nouveau en leurs temps: je veux dire qu'ils ont puisé leurs inventions dans une mesme source, et crée leurs façons de parler, sinon d'un mesme langage, au moins de mesmes idees que la Mittologie Payenne leur a fournies en si grande abondance, que tous leurs livres, bien qu'ils ayent choisi des arguments de diverse nature, sont plains de fictions peu différentes les unes des autres. (259)

En Moderne enthousiaste, le rédacteur affirme:

il est permis a nos Poëtes d'inventer, et par conséquent ils sont exempts d'imiter les autres. Voilà ce que me semble une différence notable touchant l'invention entre nos oeuvres Poetiques et celles des Anciens. (260)

13. *Epistre familière du Sieur Mayret au Sieur Corneille sur la tragi-comedie du Cid.*

...vous devez quitter avec peu de regret, ce que vous avez acquis avec peu de peine, puisque l'Espagnol vous a fourny le sujet tout entier de vostre Poëme et la plus grande partie des Antitheses, des pointes, et des pensées brillantes qui n'y sont pas de meilleur esprit que celles du Dialogue de la Sylvie. [...] cette fausse gloire, estant comme un fond usurpé sur Guillen de Castro, vous n'en pouvez honnestement refuser la restitution au propriétaire qui vous la demande, puis qu'il vous a desja dit sous le nom de Dom Baltazar [...] vous devez faire de necessité vertu, c'est à dire que vous devez feindre en honneste homme de sortir volontairement d'un heritage qu'on vous dispute à si justes titres. (287-8)

14. *Lettre du Sieur Claveret à Monsieur de Corneille.*

...enfin apres la confession que vous avez faite, que le Cid a desja esté mis en Poëme dramatique, il ne vous peut rester autre gloire que celle

d'estre Plagiaire, et de rimer puerilement apres trente ans d'estude. Vous dites pourtant que l'on ne vous reproche que soixante vers de larcin en une piece de deux mille: ceux qui ont lu l'original entier, assurent qu'il n'y a pas un mot de vostre ouvrage qui ne soit tiré de l'Espagnol. (308)

Fait à noter ici: c'est la première fois que le terme de plagiaire est employé dans le contexte de la querelle. L'usage du mot dans ce sens était récent, comme nous l'avons vu plus tôt.

15. *Lettre du des-interessé, au Sieur Mairet.* Écrite par Corneille? Couton en doute.

Le Pastor Fido mesme n'a pas eu moins d'estime dans l'Italie, pour avoir emprunté des pages entieres de Virgile. Les livres sont des tresors ouverts à tout le monde, où il est permis de s'enrichir sans estre sujet à restitution, non plus que les abeilles qui picorent sur les fleurs. (315)

Cette image des abeilles butinant, tirée de *L'Art poétique* d'Horace, est d'ailleurs un lieu commun de la littérature humaniste. Ici il ne s'agit bien sûr plus de plagiat, mais bien d'intertextualité, ou même d'un véritable cliché culturel.

16. *Les Sentiments de l'Academie françoise sur la Tragi-comedie du Cid.* Rédigés par Chapelain. On sait quelle importance revêtait cet ouvrage écrit à la demande de Scudéry, avec l'approbation de Richelieu: l'Académie allait pouvoir y exposer les règles de la Tragédie et affirmer ainsi sa toute nouvelle autorité en matière d'arbitrage. Il y sera question de vraisemblance, de bienséance, de règles, puis de grammaire et de sémantique; les académiciens décident également de trancher la question du plagiat. On comprend néanmoins que l'Académie n'aurait pu soutenir le jugement d'un simple plagiat...

Le cinquième article des observations comprend les larcins de l'Autheur, qui sont punctuellement ceux que l'Observateur a remarqués. Mais il faut

tomber d'accord que ces traductions ne font pas toute la beauté de la Pièce. Car outre que nous remarquons qu'en bien peu de choses imitées il est demeuré au dessous de l'original, et qu'il a rendu quelques-unes meilleures qu'elles n'estoient, nous trouvons encores qu'il y a ajousté beaucoup de pensées, qui ne cedent en rien à celles du premier Auteur.  
(413)

Excuser un larcin en soulignant le fait qu'il y a beaucoup d'autres choses, originales celles-là, dans un texte, est une pratique courante mais ne fait que déplacer la question et en soi ne disculpe personne.

À la suite de cette querelle et de la conclusion officielle qu'en fit l'Académie, Corneille fut offensé et resta fort longtemps sur la défensive. Dans les éditions de 1648, 1652 et 1655 il fit imprimer les passages empruntés en italiques et ajouta en note les vers espagnols, non traduits, de Guilhem de Castro<sup>24</sup>. C'est ce travail de Corneille que Lyonnet reprend pour répertorier les vers estimés comme étant plagiés, et il accompagne sa compilation de la traduction littérale des passages en espagnol. Lyonnet parachève d'ailleurs quelque peu le travail de Corneille, et la somme des vers plagiés est impressionnante: un total de 133 vers sur 1840, soit près de un sur treize<sup>25</sup>. On se rend

---

<sup>24</sup> «Corneille paraît avoir mis sa coquetterie à fournir une liste d'emprunts plus longue que Scudéry, comme pour lui reprocher une lecture hâtive; plus probablement encore, comme pour faire entendre que l'originalité de sa pièce n'était pas mise en cause par ces imitations» (Couton 1467).

<sup>25</sup> Édition de 1660:

\*Acte I, scène 3: v.185-8; 223-5; scène 4: 251-2; scène 5: 262-4; 267-8; 276; 286-7; 289-90; scène 6: 298-300; 310; 344; 348-50.

\*Acte II, scène 1: 351-3; 373; 378; scène 2: 397-403; scène 7: 634; scène 8: 647-9; 652-4; 659; 667; 676; 678; 721-2; 724; 729; 739-40.

\*Acte III, scène 1: 741-2; 746-9; 752-6; 765-6; 771; scène 3: 800; 802; 809-10; 825;

également compte que Corneille a admis l'emprunt de presque tous les passages mentionnés par Scudéry, à part sept vers<sup>26</sup>, qui sont donc à ajouter au total Corneille-Lyonnet, soit 140 vers plagiés. Si l'on considère le scandale que provoquèrent les *Observations* on ne peut guère admirer, comme le fait de façon si enthousiaste H. Lyonnet, le geste de Corneille qui ne lui coûtait, somme toute, que l'occasion de transformer un plagiat démasqué en emprunt reconnu.

Quant à l'*Avertissement*, qui n'apparaît que dans les éditions de 1648 à 1657, Corneille est loin d'y confier tout ce qu'il doit à Guilhem de Castro. Bien sûr, il en cite le nom, mais c'est parce qu'il savait que Scudéry avait découvert d'où provenait sa pièce et ne pouvait certes continuer de se taire sur un sujet qui avait tant fait gronder Paris. Dans cet *Avertissement*, qui sert principalement à défendre Chimène, que Scudéry avait attaquée violemment, Corneille tente plutôt de détourner l'attention du lecteur vers d'autres sources, réelles mais non plagiées celles-là: l'historien espagnol Mariana, qui rédigea une *Histoire d'Espagne* à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et qu'il cite en espagnol, deux *Romanceros* écrits par Damas-Himard, qu'il va jusqu'à traduire, et un extrait d'une comédie de Guilhem de Castro lui-même, *Engañarse engañando*... Plus que cela, c'est le nom d'Aristote qui revient sans cesse; Corneille voudrait en faire le garant de son

---

846; 848; scène 4: 849-53; 855-7; 873-6; 886-9; 897-9; 900-1; 908; 911; 940; 961-3; 970-1; 975-6; 979; 981-4; 987-8; 993; 997; scène 6: 1025; 1027-8; 1036-40; 1054; 1085; 1092.

\*Acte IV, scène 3: 1222-5; scène 4: 1334; 1350.

\*Acte V, scène 6: 1748-50.

<sup>26</sup> Vers 376; 680; 801; les vers 1039-1041 font partie d'une variante non notée par Lyonnet.

procédé théâtral afin de convaincre ses *censeurs* qui l'assiégeaient sur un autre front, celui des règles de la tragédie. En fait, il en donne une interprétation qui sûrement ne convainc pas les doctes<sup>27</sup>, et certainement pas ces messieurs de l'Académie qui s'étaient déjà prononcés sur la question. Tout ceci dit de façon assez polémique pour qu'on en oublie le pauvre Castro, dont le nom ne réapparaîtra pas. Quoi qu'il en soit, il pourrait s'agir d'une apologie du plagiat, sinon d'une justification du procédé. Cette défense est typique du plagiaire, et on peut la reconnaître à travers les siècles.

En consultant les quelques ouvrages en français portant sur les plagiaires<sup>28</sup>, on constate que Corneille a su s'inspirer encore plus généreusement des auteurs espagnols. Pour *Le Menteur* il suivit de près *La Verdad sospechosa* d'Alarcon<sup>29</sup>; il imita *Aimer sans savoir qui* de Lope de Vega pour écrire *La Suite du Menteur*. Le même auteur lui donna de la verve pour son *Horace* (inspiré d'*El Honrado Hermano*), et Calderon lui soufflera des vers pour *Héraclius* et *Polyeucte*. Maurevert signale également de larges emprunts à

---

<sup>27</sup> «Il a montré quelles passions la tragédie doit exciter dans celles de ses auditeurs; il a cherché quelles conditions sont nécessaires, et aux personnes qu'on introduit, et aux événements qu'on représente, pour les y voire naître; il a laissé des moyens qui auraient produit leur effet partout dès la création du monde, et qui seront capables de le produire encore partout, tant qu'il y aura des théâtres et des acteurs; et pour le reste, que les lieux et les temps peuvent changer, il l'a négligé, et n'a pas même prescrit le nombre des actes, qui n'a été réglé que par Horace beaucoup après lui» (29).

<sup>28</sup> D'abord Maurevert, ensuite Chaudenay, qui n'est bien souvent qu'un démarquage habile (et avoué) du précédent... Ainsi Chaudenay, suivant Maurevert, parle des «deux cents passages traduits, copiés ou imités» (107) (Maurevert: «Et pour prouver son assertion, Scudéry cite plus de deux cents passages, traduits, copiés ou imités» (62)... En fait, il n'y a, comme nous l'avons vu, qu'environ 120 vers espagnols (repris en quelques cent vers français) dans l'exposé de Scudéry. Lorsque le plagiat perpétue les erreurs...

<sup>29</sup> À ce sujet, consulter Le Brun, xxiv et lxxviii.

Sénèque, Montaigne, Mairet, Garnier, Hardy, Godeau, Théophile de Viau et enfin Guillaume de Brébeuf, qui sont tous des cas d'imitation directe ou de démarquage plus ou moins subtil. Plus près de nous, Robert Garapon va prouver de façon convaincante l'influence de *l'Astrée* sur les pièces de Corneille (Garapon 205-10); mais ici nous devons nous garder de nous perdre dans les sables mouvants que sont les origines des textes et leurs influences. Le sol ferme des larcins littéraires nous mène vers une autre accusation de plagiat dirigée contre Corneille, celle-ci faisant couler de l'encre après la mort de l'écrivain et à une époque où l'on se révoltait contre la rigidité du Grand Siècle. C'est dans la seconde édition de son *Commentaire sur Corneille* que Voltaire appuya la rumeur qui voulait que *Le Cid* ait été copié d'une pièce espagnole de J.-B. Diamante: *El Honrador de su padre*. Il écrit:

L'Espagne avait deux tragédies du Cid, l'une de Diamante intitulée *El Honrador*, qui était la plus ancienne; l'autre *El Cid* (sic) de Guillem de Castro qui était plus en vogue (...) Je n'avais pu encore déterrer le Cid de Diamante quand je donnai la première édition du *Commentaire de Corneille*.<sup>30</sup>

La Harpe appuyant cette accusation, elle semblait donc assez sérieuse à l'époque et assez documentée pour que le célèbre historien de la littérature, J.M. Quérard, lui consacre une rubrique dans ses *Supercheries littéraires dévoilées* où il s'efforce tout de même de prouver l'innocence de «cet homme illustre». Quérard donne pour preuve les travaux de quelques érudits du XIXe siècle: MM. Viguier, Angliviél de la Beaumelle, de Puibusque,

---

<sup>30</sup> Voltaire, *The Complete Works of Voltaire*, Ed. G. Barber, vol. 2, Oxfordshire, The Voltaire Foundation - Thorpe Mandeville House Bradbury, 1975, 39-40. Cité dans Guellouz 83.

etc... qui combattent tous l'assertion de Voltaire en démontrant que «Diamante n'a été, en général, que le traducteur fort exact et même assez plat de notre illustre tragique» (Quérard 787). Un critique sérieux, M. M. Lucas, aurait même fait la traduction de la pièce de Diamante et de celle de Guilhem de Castro pour que les lecteurs puissent juger par eux-mêmes des ressemblances entre les trois textes<sup>31</sup>. Ce geste plein de bonne volonté ne peut inspirer la confiance naïve des lecteurs de notre fin de siècle, trop conscients des influences patriotiques dont ont pu souffrir de telles traductions (comme Scudéry traduisant Guilhem de Castro à sa manière pour souligner les rapprochements qu'il voulait incontournables<sup>32</sup>). À la fin du siècle dernier il fut enfin révélé que Diamante «n'avait que dix ans à l'époque où le *Cid* fut joué pour la première fois» (Quérard 787-8). La question fut donc tranchée, et l'on se mit à évaluer l'influence du *Cid* sur la pièce de Diamante. Certains y voient des passages qui «sont pure et simple traduction de passages français» (Epalza 51). Suzanne Guellouz résume les faits:

Les arguments qui plaident en faveur de la thèse du plagiat peuvent se regrouper autour des points suivants: présence de gallicismes dans *El Honrador*, même attitude chez Diamante que chez Corneille à l'égard des *Mocedades del Cid* en matière de suppression et de transformations, mêmes créations formelles. (84-85).

Par exemple, «armée» devient «armada» (flotte), «exclu» devient «excluido» (au lieu de «excluso»), «j'ai moins de pouvoir» devient «Menos *de* poder tengo», etc. -- toutes des

---

<sup>31</sup> Tous ces renseignements ont été repris par Henry Lyonnet dans *Le Cid de Corneille* 35-36.

<sup>32</sup> Voir les notes de Gasté dans son édition critique des *Observations* 103-104.

traductions qui faussent le sens en espagnol ou qui sont des tournures carrément fautives. Mais, encore selon S. Guellouz, la pièce tient beaucoup plus à Guilhem de Castro, et il y a assez d'épisodes n'appartenant ni à l'un ni à l'autre de ses prédécesseurs pour pouvoir affirmer qu'il s'agit tout de même d'une pièce originale...

Quoi qu'il en soit, et quel que soit le nombre de «plagiats» qu'aurait commis le grand homme, l'institution littéraire a toujours plutôt cherché à le protéger et à lui fabriquer des justifications. Quérard n'est pas le seul critique à avoir tenté de défendre le grand écrivain. Par exemple, A. Gasté traite de «factum misérable» (16) les observations de Scudéry, et jette avec mépris: «Nous ne ferons pas à Scudéry l'honneur d'analyser, ni surtout de discuter ses *Observations...*» (20). Pour une présentation objective de la célèbre querelle, c'est assez partial! Il en oublie la véracité de certains dires de Scudéry. Un autre critique, M.D. Saucié, écrira dans l'édition critique qu'il fait de quelques pièces de Corneille:

Dans l'auteur espagnol, le roi nomme don Diègue gouverneur en présence du comte et de la cour; cela est encore plus théâtral<sup>33</sup>. Du reste, dans cette pièce et dans les suivantes, Corneille suit souvent de très-près son modèle, et plusieurs fois il le traduit littéralement; mais il n'emprunte rien qu'il n'embellisse et par conséquent qu'il ne se rende propre. (46)

Plus loin: «On sent ici toute la supériorité de Corneille. Chez lui, la jactance du comte a une certaine noblesse. Dans le poète espagnol, le comte ne fait preuve que d'une basse et lâche jalousie» (47). Saucié écrit encore, après avoir traduit un morceau de Guilhem de Castro: «Il y a loin de ce langage sauvage aux vers sublimes de Corneille» (51), etc.

---

<sup>33</sup> Mot qui a ici, paradoxalement, une saveur nettement péjorative.

Lyonnet aussi veut sauver Corneille à tout prix:

Que Corneille, en certains passages de sa pièce, et non des moindres, se soit servi de la pièce de Guillen de Castro, dont il a suivi le mouvement dramatique en plusieurs scènes capitales, comme celles de l'insulte et de la provocation, qu'il en ait même décalqué certains vers, si l'on peut dire, voilà qui est incontestable, et n'enlève rien à la beauté incomparable de son poème. Guillen de Castro a tiré son sujet du *Romancero*, et Corneille a emprunté le sien à Guillen. Et pourtant, en quoi Corneille dépasse-t-il de cent coudées son modèle? En quoi lui a-t-il donné une vie nouvelle, un sang nouveau? (116-7)

Et Lyonnet de citer Sainte-Beuve, Brunetière, M. Aug. Dorchain, qui sont bien sûr tous d'accord à propos de la supériorité incontestable de Corneille.

Une autre accusation de plagiat existe, construite à la suite d'une intuition qu'aurait eue Barrès: *le Cid* ne serait pas né de paternité espagnole, mais bien normande:

On imprimera à Rouen en 1613 une tragédie intitulée *la Rodomontade*, écrite par un certain Méliglosse dont le vrai nom était peut-être Charles Bauter ainsi qu'on la déduit de son anagramme *Clarus vates orbis*. Or, voici quelques lambeaux de ce que l'on peut lire dans cet ouvrage. Des vers, d'abord:

Va donc, mon cher enfant, et d'un bref courage  
Venge présentement cet affront, cet outrage.  
Sire, excusez l'ardeur divine qui m'enflamme.  
Ces deux ont sous mes lois autrefois combattu.

Ensuite quelques hémistiches: «Mon fils support de ma vieillesse... --  
Honneur de ma maison... --Le respect est perdu... --Ne discourons point  
tant... --Le vieillard a du coeur...»  
Et maintenant, feuillotez *le Cid*. Vous y retrouverez les vers et les hémistiches équivalents. (Chaudenay 108)

Chaudenay le compilateur ne nous dit pas d'où il a tiré ces réflexions, mais c'est un intéressant effort de rapatriement des sources, bien que s'y cache un peu mal la mauvaise

foi du critique: il faudrait un très grand effort intellectuel pour ne pas trouver de semblables hémistiches dans d'autres pièces de l'époque. La répétition de clichés culturels constitue-t-elle un plagiat? Certes non. Mais la frontière est presque imperceptible et s'estompe avec le temps.

#### 1.4: IMITATION ET PLAGIAT: UNE MISE AU POINT.

Comme nous l'avons vu, il y a, depuis le XIXe siècle, une très grande réticence de la part des critiques littéraires à qualifier Corneille de plagiaire; ils pardonnent tous le larcin, dénigrant avec dédain le texte original et les dénonciateurs. J.M. Quérard lui-même, ce détective de la littérature, ne s'est penché que sur les liens unissant Corneille à Diamante, et l'on a vu combien les accusations sont dans ce cas faciles à réfuter! De Guilhem de Castro, il ne donnera qu'un jugement fort sec: «Diamante avait sous les yeux, en écrivant [sa] pièce, les *Mocedades* de Guilhem de Castro et l'imitation qu'en fit Corneille; il prit ce qui lui parut le meilleur» (787). Ainsi Diamante plagie, mais Corneille imite. Comment se fait-il que l'une des activités soit perçue comme un crime alors que l'autre serve d'excuse aux emprunts les plus impudents? Il nous paraît utile d'effectuer un survol rapide de la notion d'imitation afin d'établir les rapports, historiques et théoriques, qu'elle entretient avec celle de plagiat; nous verrons ainsi en quoi l'apparition de la conception du plagiat est liée à la disparition de la notion rhétorique de l'*inventio*.

Par imitation nous n'entendons pas ce mot qui recouvre un autre concept philosophique, celui de la représentation artistique qui, dans une tradition qui remonte aux préceptes de Platon, puis d'Aristote, se veut une imitation directe de la réalité (*mimésis*) et s'oppose au récit d'événements (*diégésis*). Cette notion de mimésis sera le corrélatif direct de la description, qui deviendra un motif rhétorique à l'époque classique, puis une technique d'écriture essentielle pour les romanciers réalistes et naturalistes puisque «le

récit «réaliste» se veut avant tout descriptif. La fonction mimétique l'emporte sur le déroulement diégétique<sup>34</sup>. L'imitation qui nous intéresse est donc plutôt celle qu'un auteur fera d'une oeuvre, d'un corpus de textes, dans sa propre oeuvre. Il est certain, comme le souligne S. Dresden, que la frontière existant entre ces deux types d'imitation peut devenir, selon l'époque, très vaporeuse: «dès les premières théories, mais surtout dans le classicisme, l'imitation de la réalité (ou, à la suite du platonisme et du stoïcisme, de la nature) n'est rien d'autre que l'imitation des Anciens» (22). Le concept de nature, de réalité, se transformant à chaque époque, celui d'imitation s'y adapte logiquement. Or, au siècle de Corneille, la ferveur envers l'imitation des Anciens commence à s'essouffler à mesure que le rôle de la rhétorique va en déclinant au profit d'une conception nationale de l'Histoire littéraire où les genres littéraires deviennent moins engoncés dans une tradition oratoire accablante. Ce désintéressement progressif suit pourtant de près l'extraordinaire enthousiasme que les théoriciens de la Renaissance avaient exprimé pour ce principe au cours du siècle précédent et qui ne faisait que poursuivre une tradition humaniste médiévale. Pour l'auteur de la Renaissance, l'imitation représente «l'essence génétique nécessaire de la création littéraire et la mesure discriminante indispensable du jugement esthétique» (Sibona 710). La notion de plagiat n'existait pas encore, car celle d'originalité n'était pas encore formulée, bien qu'effleurée souvent sous son aspect de l'époque, l'*inventio*, technique rhétorique pour laquelle les auteurs réclameront de plus en plus d'autonomie.

---

<sup>34</sup> B. Valette, article «Mimésis», *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984.

Ce sont les rhéteurs de l'Antiquité qui cherchèrent les premiers à émettre une théorie de l'imitation, étroitement liée à l'art oratoire. Elle s'insérait donc dans les cinq fonctions de ce qui était déjà la «tradition» de la rhétorique. Cicéron, dans *De l'invention*, décrit ainsi ces fonctions:

Les parties sont [...] celles que la plupart des maîtres ont indiquées: l'invention, la disposition, le style, la mémoire et l'action oratoire. L'invention consiste à trouver les arguments vrais ou vraisemblables, propres à rendre notre cause convaincante. La disposition consiste à mettre en ordre les arguments que l'on a trouvés. Le style adapte à ce que l'invention fournit des mots et des phrases appropriés. La mémoire consiste à bien retenir les idées et les mots. L'action oratoire consiste à discipliner la voix et les gestes du corps en fonction de la valeur des idées et des mots. (I, 9)(64)

Horace s'était toutefois souvent prononcé contre l'imitation trop servile, celle qui enlève toute saveur aux mots:

Vous ferez d'une matière prise au domaine public votre propriété privée si vous ne vous attardez pas à faire le tour de la piste banale et ouverte à tous, si vous ne vous appliquez pas à rendre, traducteur trop fidèle, le mot par le mot, si vous ne vous jetez pas, en imitant, dans un cadre étroit d'où la timidité ou bien l'économie de l'oeuvre vous interdiront de sortir.<sup>35</sup>

Néanmoins, c'est Quintilien, à leur suite, qui soumet des préceptes remarquables de clarté à ce propos dans son *Institution oratoire*. Dans le Livre X, il recommande la lecture de nombreux auteurs -- Homère, Théophraste, Pindare, Cicéron bien sûr, etc. -- qui «doivent

---

<sup>35</sup> *Épître aux Pisons* ou *Art poétique*, 209. Il s'était déjà exclamé dans l'Épître XIX: «O imitateurs, troupeau servile, combien de fois votre vaine agitation a remué ma bile ou excité ma joie!» (127); évidemment, nous sommes encore loin du devoir d'originalité, mais ce vocatif qualifie tout de même les tâcherons des lettres, et les départage des véritables poètes qui savent imiter en créant.

fournir l'abondance du vocabulaire et la variété des figures et la méthode propre à une composition harmonieuse des phrases, et surtout, un modèle de toutes les qualités sur lesquelles doit se régler l'esprit<sup>36</sup>. Cet éclectisme des sources, solidement soutenu par une classification hiérarchique des genres et des pratiques intellectuelles<sup>37</sup>, est primordial puisque l'imitation parfaite est chimérique: «toute chose semblable à une autre est forcément inférieure au modèle, comme l'ombre par rapport au corps, le portrait par rapport à l'original et le jeu des acteurs par rapport aux sentiments authentiques» (109). De plus, cette imitation idéale serait néfaste puisqu'elle n'entretenirait qu'une paresse bornée de l'esprit: qui donc les Primitifs imitaient-ils? Il fallait bien que l'on inventât d'abord. Le motif derrière toute imitation doit donc être le dépassement, et ici intervient bien sûr le talent, la culture de l'auteur. C'est ainsi que Quintilien préconise la pluralité des sources:

En fait, c'est le propre de la sagesse que de s'approprier si possible ce qu'il y a de meilleur dans chaque auteur; de plus, lorsqu'il s'agit d'une chose difficile, si l'on fixe son attention sur un seul modèle, il est presque impossible d'en reproduire quelque trait. Donc, puisqu'il est presque impossible à l'homme de copier à plein l'auteur qu'il a choisi, ayons sous les yeux les qualités de plusieurs écrivains pour prendre une chose à l'un, une autre à l'autre, et en faire l'adaptation à l'endroit convenable. (113)

À cette époque lointaine où le plagiaire n'était encore qu'un voleur d'esclave, les

---

<sup>36</sup> Livre X, 2, 106.

<sup>37</sup> «Il faut encore éviter le défaut, largement partagé, de croire qu'il nous faut imiter dans un discours les poètes et les historiens ou dans un poème ou un ouvrage historique des orateurs ou des déclamateurs. Chaque propos a sa loi, chacun sa convenance. Ni la comédie ne se hausse sur le cothurne, ni inversement, la tragédie ne marche avec des brodequins» (Livre X, 2, 112).

théoriciens et rhéteurs étaient sensibles à la tradition qui les soutenait, eux et le public auquel ils s'adressaient, les grands auteurs servant à flatter la culture des auditeurs. C'est ainsi que les réflexions sur l'imitation se multiplièrent et que les auteurs latins contribuèrent à affiner cette notion jusqu'à en arriver à la formulation que Harold Ogden White résume clairement:

Such, then, is the classical theory of literary production. It encourages imitation, avoids independent fabrication and holds the subject-matter of literature as common property. But it insists that imitation is not enough, and demands that individual originality be shown by choosing and using models carefully, by reinterpreting borrowed matter, and by improving on those models and that matter. It considers adaptations from works in other languages new works, and esteems the introducers of genres, whatever their sources, as inventors. It is unaffected by attacks on imitation *per se*, since these are actuated by such non-aesthetic motives as jealousy, pedantry, and propaganda; but piracy, and imitation marred by secrecy, perversity, servility, or superficiality receive short shrift. (18-19)

La scolastique médiévale est tributaire de la rhétorique latine dans une très large mesure et d'attribuer aux théoriciens de la Renaissance seuls la découverte des auteurs de l'Antiquité semble à présent excessif. Il est vrai qu'au Moyen-Âge un grand nombre de textes de l'Antiquité tombèrent dans l'oubli au profit de certains autres sur lesquels le christianisme put établir sa force idéologique. L'Église, qui contrôlait en grande partie la vie intellectuelle, n'acceptait pas facilement un engouement redoutable pour les textes d'un passé païen et répudié et il fut certainement ardu pour les doctes médiévaux de renouer avec ce passé et d'aller y chercher les traces d'un âge d'or intellectuel. Afin d'y parvenir, ils eurent recours à la traduction des textes ainsi qu'à leur *amélioration* (*renovatio*) dans le sens chrétien du terme, mais sans jamais perdre de vue que l'ordre

existant était immuable pour l'éternité: l'imitation telle qu'elle sera pratiquée à la Renaissance, qui sera un choix et une occasion pour les auteurs de rivaliser avec leur maîtres et tous les grands auteurs du passé, ne pouvait encore exister. Jean-Claude Carron écrit à ce propos, utilisant l'image des colons s'appropriant et défrichant de terres vierges à cultiver:

In fact, these lands were not only «virgin», but foreign and pagan. To reclaim them, the early settlers had to call upon the blessing of the church. Even if they were not consciously aware of the extent to which appropriation was necessary to cultivate these lands, the heritage of the past nonetheless had to be subjected to a new order of things and the new laws of the land. It was thus necessary to submit the heritage of the past to a «progressivist» interpretation of history, beginning in the Middle Ages with Alcuin's admiration for Athens. (566-567)

Comme nous l'avons déjà dit, la notion d'originalité n'existait pas au Moyen-Âge, ni même celle d'auteur au sens où nous l'entendons à présent:

L'auteur au Moyen Âge n'est jamais perçu comme un créateur, puisqu'il n'y a de création que divine. Son rôle est d'augmenter, d'amplifier, de développer ce qui existe: *auctor* se rattache à la racine d'*augere*. L'auteur s'appuie sur les *auctoritates*, garantes du savoir (les rédacteurs des livres saints, mais aussi les poètes, philosophes et grammairiens de l'Antiquité latine); il peut lui-même accéder au statut d'autorité et se faire la source de nouvelles expansions. Nains juchés sur les épaules de géants, suivant la fameuse formule de Jean de Salisbury ou de Bertrand de Chartres, ils voient donc mieux et plus loin que les anciens. (Kuntsmann 134)

Il n'y a donc, dans cette conquête enthousiaste, aucune révérence, aucun sens de profanation: tout au contraire, le contact avec le christianisme ne peut que perfectionner ces textes. Cette distinction, comme le souligne S. Dresden, est fondamentale par rapport à l'attitude du théoricien et de l'artiste de la Renaissance:

Au Moyen-Âge on imite en se servant librement des matériaux disponibles, l'on en fait ce qu'on veut. On fait une image de Jupiter: il sera moine. On imite sans se rendre compte de la spécificité de ce qu'on imite. Il y a une naïveté touchante, une innocence [...] qui tire à soi tout ce qu'elle touche et qui dispose de tout ce qui est antique comme d'un bien inaliénable. À la Renaissance, il n'en est pas de même: savants et artistes ont découvert la perspective, et cette découverte produira ce qu'on est obligé d'appeler avec Panofsky un «mutational change». Tandis que l'imitation médiévale touche concrètement [...] au domaine antique, celui-ci sera maintenant sacro-saint. L'imitation humaniste tiendra l'exemple à distance, et même à une distance infinie. Contrairement à ce qui se passe au Moyen Âge, elle sera extrêmement sensible au caractère particulier de la culture antique et tout ce qu'elle peut faire consistera donc à rivaliser avec les Anciens, c'est-à-dire recréer des modèles intangibles et par là même sacrés. (Dresden 31-32)

À la Renaissance le concept d'imitation devient central. Ce sont les théoriciens italiens qui diffusèrent tout d'abord les nouvelles conceptions de la littérature: à la suite de Dante, de Pétrarque, nourris de manuscrits de l'Antiquité nouvellement découverts et imprimés, donc, pour la première fois, diffusés, Le Tasse, l'Arioste, le Trissin et bien d'autres prônent une rénovation radicale de la littérature en réclamant leur indépendance, sociale et esthétique. S'ils s'appuient encore sur l'imitation des Anciens c'est qu'ils tiennent à s'ancrer dans une certaine tradition; mais cette imitation est à présent empreinte de la nouvelle notion de *progrès*. Fondamental, le progrès l'est parce qu'il dénoue la boucle de l'Histoire et permet au poète de se situer par rapport à cette flèche qui part du passé et vise l'avenir. Il n'imite plus que pour faire avancer l'humanité; son empreinte marque le siècle. Nous ne sommes pas loin de la notion d'originalité, qui prendra encore deux siècles à gagner l'Art.

The sixteenth century will add to the Carolingian notion of *renovatio* and to the «proto-renaissance» of the twelfth century the concept of voluntary

imitation focused exclusively on the unique value of poetry and on the claims of those imitators to choose their own models and thereby control their «intertext». This approach will force them to neglect the ambiguous «indecidability» in the relationship between imitation and originality. Conceived in a framework of historicization, the theory of imitation again takes on the idea of the *translatio studii*, understood now as an intellectual heritage in progress from one era and one nation to another. It recognizes the historical conditions of such transmission and at the same time is an effort to control it. (Carron 567)

Les efforts des théoriciens de la Renaissance tendent donc vers une réappropriation, au-delà du Moyen-Âge, de leur passé et de leurs modèles. Ils veulent découvrir de nouvelles sources afin de réinventer leur arbre généalogique intellectuel. Certes, quelques-uns choisiront de suivre un seul modèle (Bembo, puis les *bembistes* par exemple, considérant Cicéron comme seul digne d'être suivi à la lettre et voulant recréer son latin qu'ils considéraient comme la langue la plus pure), d'autres opteront pour l'éclectisme des sources (Pic de la Mirandole<sup>38</sup>), mais tous considèrent l'imitation non pas comme une technique, mais comme une pratique de création qui a pour principaux rôles de sélectionner, réinterpréter et enfin surpasser sa source.

Les théoriciens français du début du XVIe siècle suivirent d'assez près les préceptes des Italiens. Un Thomas Sebillet, par exemple, avec son *Art poétique françois* (1548) fut fort influent car, l'un des premiers, il assimila les leçons de la Renaissance italienne:

Cependant sa réflexion a l'intérêt d'inclure parmi les modèles des écrivains

---

<sup>38</sup> «L'imitation est, pour Pic, une force innée de l'homme qui s'avance dans la conquête anxieuse de la beauté, ne s'adressant pas à un seul écrivain, mais à tous ceux auxquels une partie de l'idée éternelle s'est révélée» (Sibona 710).

français (Saint-Gelais, qu'il conseille d'imiter *a pied levé*, Marot, dont les élégies «représentent tant vivement l'image d'Ovide, qu'il ne s'en faut que la parole du naturel») et celui d'inscrire l'imitation dans une tradition, par conséquent les textes dans un processus indéfini de production et de reproduction: «L'eclogue (II, 8) est Grèque d'invention, Latine d'usurpation, et François d'imitation. Car Théocrite le Poète grec est le seul patron sus lequel Vergile ha pourtrait ses Eclogues, et Vergile est le moule où Marot et les autres Poètes François ont pris la forme des siennes: et tous les trois sont l'exemplaire que tu y dois suivre». (Py 9)

C'est pourtant *La Défense et Illustration de la langue française* (1549), tout polémique qu'il était, qui demeure la référence lorsqu'il s'agit de définir le concept d'imitation pendant la Renaissance française. Se voulant une réponse à *L'Art poétique* de Sebillet (1548), *La Défense* trouve sa source dans le *Dialogue des langues* de Speroni (1542), ouvrage italien dont Du Bellay suivit les préceptes de si près qu'on l'a souvent considérée comme une simple traduction que Du Bellay aurait appliquée à la langue française. En ce sens, le poète ne fit que mettre en pratique les préceptes qu'il proposait, car:

Du Bellay est de ceux qui fondent leur originalité, c'est-à-dire mettent en relief leur différence, non pas en s'opposant par système à tout ce qui n'est pas eux, mais au contraire en traçant leur itinéraire personnel à partir du réseau des routes déjà ouvertes.<sup>39</sup>

Son projet, illustrer sa langue *vulgaire*, est en apparence contradictoire: le français vaut autant que le latin et le grec, il faut donc le hisser au niveau des langues nobles, l'enrichir, l'émonder, le travailler jusqu'à ce qu'il porte des fruits dignes du génie de son peuple; pour cela, il faut étudier, traduire et imiter les grands textes de l'Antiquité ainsi

---

<sup>39</sup> S. de Sacy, «Notices», Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, 276.

que leur méthode:

Si les Romains (dira quelqu'un) n'ont vaqué à ce labeur de traduction, par quels moyens donc ont-ils pu ainsi enrichir leur langue, voire jusques à l'égaliser quasi à la grecque? Imitant les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux, les dévorant, et après les avoir bien digérés, les convertissant en sang et en nourriture, se proposant, chacun selon son naturel et l'argument qu'il voulait élire, le meilleur auteur, dont ils observaient diligemment toutes les plus rares et exquises vertus, et icelles comme greffes, ainsi que j'ai dit devant, entaient et appliquaient à leur langue. (Du Bellay 214)

De vouloir faire «revivre» le passé est impensable pour Du Bellay: pourquoi continuer d'écrire en latin alors qu'il sera toujours chimérique de tenter de surpasser Virgile ou Cicéron? De plus, comme nous l'avons souligné plus tôt, la *manière* d'une langue reste intraduisible, comme le demeurent l'élocution et l'invention. Ainsi, comme le suggère Du Bellay, ne reste-t-il plus qu'à *dévorer, digérer* puis convertir en siennes propres ces langues nobles.

De nombreux poètes et théoriciens allaient jusqu'à considérer la France comme étant l'héritière naturelle des Grecs et des Latins (Ronsard dans sa *Franciade*, à la suite de Jean Lemaire de Belge, Guy Le Fèvre de la Broderie avec sa *Galliade* à la suite de Guillaume Postel), mais tout ceci dans le but de créer un mythe qui légitimerait l'assimilation des textes de l'Antiquité. Cet esprit patriotique s'exprime cependant dans des gestes individuels, mais n'en demeure pas moins capital puisqu'ainsi s'éveille la conscience d'être en relation de dialogue avec le passé:

After the Greeks, the Romans, and the Italians, the French are now aware of becoming heirs to the past, of becoming its modern and ultimate interpreters, and of being able to transmit to future generations written

accounts of a dialogical exchange with that past. (Carron 571)

Les textes du présent appartiennent aux poètes du présent: sentiment essentiel dont nous nous souviendrons lors de notre retour au problème du plagiat.

Chez Du Bellay, on assiste à un processus d'assimilation dont le but ultime n'est pas l'appropriation mais bien l'*unité*. Cette unité idéale est bien sûr chimérique mais demeure le cadre qui permet au poète de la Renaissance de libérer son originalité, toute nourrie de matière antique qu'elle soit. Dans *L'Olive*, Du Bellay réclame le droit de puiser dans sa mémoire de façon irréfléchie, spontanée, du moment que ce sont ses conceptions qui s'en trouvent enrichies (et non échangées) par cet apport de matériau antique. Albert Py voit dans cette façon d'encadrer l'*invention* une nette transformation de la notion d'imitation:

Conçue de la sorte, l'imitation des anciens serait tout autre chose que la reproduction délibérée d'un modèle. Elle permettrait, grâce à l'acquis de lectures préalables faites dans un esprit à la fois philologique et poétique, qu'afflue dans les vers français une espèce de mémoire involontaire toute bruisante de la parole des poètes grecs et latins. La poésie nouvelle pourrait donc s'entendre, non pas comme un écho servile de la poésie ancienne, mais comme son prolongement. (12)

Montaigne n'est pas poète, mais le glissement auquel il soumet la notion d'imitation est tout aussi influente. On connaît sa propension à la citation, plus ou moins précise parce qu'en général faite de mémoire, et il est impossible d'ignorer la nouvelle forme d'écriture qu'il instaure dans ses *Essais*: tournée vers le sujet, l'imitation n'y joue

plus le même rôle et devient même un terme aux connotations négatives<sup>40</sup>. Et pourtant Montaigne cumule les citations et en ajoute au cours des années et des nouvelles versions des *Essais*. L'émulation, puis la rivalité qui devraient découler de la confrontation entre les auteurs imités et l'imitateur se transforment en simple écoute. Montaigne ne prend pas part à la lutte et les citations se transforment peu à peu en polyphonie orchestrée par l'auteur qui perd de sa révérence pour une voix unique au profit de la sienne propre. Sa phrase célèbre «Qui suit un autre, il ne suit rien»<sup>41</sup> pourrait être le fondement de sa quête intellectuelle, rompant ainsi avec les leçons prônées par les théoriciens de la Renaissance:

Ici encore se produit une véritable révolution rhétorique; le processus habituel -- tel qu'on le voit décrit par exemple chez Quintilien -- qui via la lecture, la traduction, la paraphrase, ou l'imitation conduit à la composition, est totalement inversée: Montaigne, il le répète en six passages au moins, écrit *avant* de lire; et paradoxalement, plus il écrit, plus il lit: a préexisté une «forme», qu'il a fallu ensuite emplir de «matière». La triade classique *inventio-elocutio-dispositio* n'a plus lieu d'être; elle est confondue en une nouvelle notion, empruntée elle aussi métaphoriquement à la nature: la «conception», cette fécondité naturelle du *genius* qui engendre d'elle-même l'idée structurante et le mot juste. (Magnien 11)

L'*originalité* de Montaigne -- et ici on peut commencer à entendre ce mot -- est donc de prendre des passages entiers de divers auteurs, mais en ayant toujours soin de les

---

<sup>40</sup> «...Montaigne ne croit plus aux vertus de l'imitation. Et il emploie presque toujours ce terme (et ceux de sa famille) dans une intention de dénigrement; sur les quarante-six occurrences des *Essais*, seules un peu plus d'une douzaine appartiennent à un contexte positif; et encore les *exempla* proposés aux lecteurs sont-ils dans trois cas les animaux (II.12.465b, 481a, 490a) ou la «sotte simplicité» des «gens de la commune» (III.12.1049b). Modèles bien paradoxaux» (Magnien 7).

<sup>41</sup> *Essais*, I.26.151c.

transformer grâce au nouveau contexte, grâce à la confrontation qu'il organise entre auteurs; il violente ainsi ces citations qu'il tord, dénature. Il n'est pas étonnant que Charron se soit emparé de ces préceptes un peu plus tard afin de concevoir une oeuvre dont la trame est un collage de citations des *Essais* mais n'en est cependant pas moins originale<sup>42</sup>.

En Angleterre l'esprit de la Renaissance gagne également les poètes qui ne considèrent plus l'imitation des anciens comme le but ultime du travail poétique mais bien comme un point de départ pour en arriver à un dépassement. Edmund Spenser (1549-1599) considérait que l'imitation devait être plus qu'une simple traduction ou que de la paraphrase:

Edmund Spenser declared himself for competitive, transformative imitation of the best when he «flatly professed», as Harvey writes, the intention to «emulate» and the hope to «overgo» Ariosto's *Oriando Furioso* in *The Faery Queen*. Though he does not discuss his methods, he shows a constantly increasing ability to achieve originality through imitation, from the fairly close translations and paraphrases of his earliest work, to the *Amoretti* (published 1595), in which the imitative element is little more than a conventional framework... (White 96)

---

<sup>42</sup> À ce sujet, voir l'ouvrage de Françoise Kaye, *Charron et Montaigne: du plagiat à l'originalité*, où elle prouve que, loin d'être le plagiaire que la critique en a fait, Charron est un auteur *original* puisque «la véritable originalité ne consiste pas dans le choix de matériaux nouveaux, mais dans le fait de donner une nouvelle signification à des matériaux déjà utilisés par d'autres. Et, plus les matériaux auront été utilisés dans le passé, plus leur emploi avec une signification nouvelle sera originale» (Le Guern «Préface» Kaye 10). F. Kaye n'a certes pas peur de souligner les emprunts de Charron et leur profusion illustre plutôt bien son propos: «Ses devanciers avaient relevé des emprunts de Charron à Montaigne pour en inférer que Charron est un plagiaire. Elle [Françoise Kaye] multiplie par six ou sept la liste des emprunts, tout en démontrant que Charron est original. Les emprunts manifestent l'originalité» (*Ibid.* 9).

Cas intéressant, il semble que seul Churchyard (1578-1596) se soit défié de ce concept d'imitation, le reniant violemment; peut-être pour la première fois un poète assimile imitation et plagiat, y voyant une homologie et le considérant comme la source de maux et de vols littéraires éhontés<sup>43</sup>.

Il semble donc certain que les auteurs de la Renaissance envisageaient déjà la notion d'originalité, même si ce terme n'existait pas encore: ils avaient le désir de réinterpréter l'imitation préconisée par les humanistes du Moyen-Âge, de s'inventer de nouvelles racines dans l'Antiquité. Mais,

Au XVI<sup>e</sup> siècle, rappelons-le, l'originalité n'est pas un critère reconnu dans la définition d'une oeuvre d'art, puisque l'imitation des Anciens apparaissait nécessaire: un artiste n'était jugé qu'en fonction de référents [...]. Tous visaient un double but: imiter et en même temps aller plus loin. [...] Recopier des paragraphes entiers était parfaitement licite, à condition bien sûr que l'emprunt soit placé dans un contexte différent, et surtout qu'il serve d'appui pour faire avancer la connaissance. (Kaye 126)

À l'époque des débuts de Corneille on ne protégeait pas encore la propriété littéraire et si on l'avait fait ce n'aurait pas été celle des auteurs de l'Antiquité; mais si les auteurs imitaient encore divers modèles antiques, un certain recul par rapport à la pratique de l'imitation avait alors lieu. Corneille, dans son *Excuse à Ariste*, que nous avons citée plus haut dans la section I.3 de ce chapitre, s'était d'ailleurs prononcé contre cette façon révolue d'apprécier le travail du poète:

---

<sup>43</sup> «For nearly twenty years (1578-1596) Churchyard continued to insist that the classical theory of imitation universally practised by his contemporaries was dishonest, continued vehemently and repetitiously to deny that he ever followed it, continued to accuse his rivals of stealing from him and of denying him the authorship of his own works. He alone of all English writers before 1600 takes this position» (White 117).

The value of a poet is no longer simply acquired through nomination by the critical tradition to the Parnassus of poets (an implicit allusion to the sixteenth-century Pleiade). But rather, value is self-created, nominated and performed by the poet through his own work, by his own hands. (Judovitz 501)

Cette nouvelle façon de considérer le poète était une tentative de libération, inspirée directement par les efforts commis par certains de ses collègues afin d'affranchir la source de leur verve. Mais s'ils allaient désormais quérir leur inspiration où ils le désiraient, il n'en reste pas moins que d'imiter un contemporain entraînait des réactions passionnées, parce qu'une telle pratique était tacitement désapprouvée. Ces réactions devenaient pourtant contradictoires si ce contemporain était un étranger: les rivalités -- économiques, politiques, culturelles -- entre les peuples interdisaient certains échanges et encourageaient même un certain *impérialisme* culturel qui consistait, nous l'avons vu, en l'appropriation, puis l'«amélioration» de certains textes. Cette pratique de pillage était justifiée lorsqu'il s'agissait d'un Autre lointain -- sur le plan spatial, certes, mais aussi temporel et culturel -- et n'était pas colorée du respect qui caractérisait tout de même les modes de traduction et d'imitation des textes des poètes/théoriciens de la Renaissance. Personne n'y voyait quelque chose de choquant, tout au contraire, puisque ce processus d'assimilation devait mener à un perfectionnement de la matière. Au XIXe siècle encore, la définition de l'imitation ne demeurait-elle pas «toute traduction d'une langue morte introduite dans un ouvrage d'imagination, qui n'est pas lui-même la traduction exacte de l'écrit dont elle est tirée» (Nodier *Questions* 1)? Nous savons aussi que les lois internationales protégeant les oeuvres contre les piratages à l'étranger furent les plus lentes à s'implanter (elles font encore l'objet aujourd'hui de querelles entre

gouvernements), la surveillance se faisant très difficilement en collaboration. Toutefois cette forme d'imitation n'était acceptable, comme Nodier le souligne, que pour le poète et non pour le traducteur d'«ouvrages de sciences» car:

c'est toute autre chose de traduire, *sans le nommer*, un auteur étranger ou ancien qui a écrit sur des matières positives, et dont le mérite consiste, ou dans certaines découvertes, ou dans l'ordre qu'il a donné aux découvertes des autres, ou dans la manière dont il les a exprimées. (Nodier *Questions* note 1-2)

On considérait donc encore comme simple *imitation* «l'emprunt qu'un auteur fait à une langue vivante, étrangère à la sienne» (2). Mais c'est quand l'imitation touche des textes quasi-contemporains que la situation devient plus délicate; selon Nodier, il s'agit en ce cas de *plagiat autorisé*: «Au reste, le plagiat commis sur les auteurs modernes, de quelque pays qu'ils soient, a déjà un degré d'innocence de moins que le plagiat commis sur les anciens...» (4). C'est ce que traduit l'anecdote suivante, racontée par H. Lyonnet:

Gustave Larroumet, voyageant en Espagne (avant 1899) rapporte avoir lu à Madrid l'inscription suivante gravée sur les murs de l'hôpital d'Aragon: «Dans ce saint hôpital mourut et fut enterré par charité en 1631 Guillén de Castro, auteur des *Folies de jeunesse et exploits du Cid*. À sa mémoire aucun monument n'a été érigé en Espagne, tandis que le territoire français est plein de ceux élevés en l'honneur de son traducteur Pierre Corneille». (36).

Pour les détracteurs contemporains de Corneille, il ne s'agissait pas d'un *plagiat autorisé*, mais bien d'un vol pur et simple. La notion était pourtant suffisamment ambivalente, de par son aspect politique, pour que s'estompent peu à peu les critiques, adoucies par des époques plus tolérantes, peut-être, certainement beaucoup plus occupées

à ménager la réputation sans tache de Corneille (et d'oublier cet aspect de sa carrière au profit de la célèbre rivalité Corneille-Racine). Il est nécessaire de distinguer à ce niveau ce qui fut dit au cours de la Querelle du Cid, de considération ponctuelle, et ce que l'institution littéraire française gomma et récupéra dans tout ceci... Les facteurs temps et espace sont donc à l'oeuvre ici, et éloignent à tous les niveaux la nécessité d'instituer Corneille en tant que véritable plagiaire. En effet, a-t-il retiré à l'Espagnol le fruit de son travail? A-t-il terni sa réputation? A-t-il même porté atteinte à l'intégrité de l'auteur? De quel point de vue va-t-on prononcer un verdict de non-culpabilité?

Si l'on tient compte de toutes ces considérations, ainsi que du fait que le public devait être partagé entre ceux qui ignoraient tout de la querelle et ceux qui excusaient le geste de Corneille parce que le texte n'était au fond que l'amélioration -- la gallicisation -- d'une pièce provenant d'un peuple contre lequel la France était en guerre, il est plus aisé de comprendre pourquoi les accusations de plagiat n'ont jamais eu un effet négatif sur la notoriété de la pièce. Dès les premières représentations, le public en apprend les vers par coeur<sup>44</sup>. Ce phénomène est typiquement patriotique, comme nous l'avons vu, mais est également un bel exemple de la tendance du public-lecteur qui est soumis à l'idéologie et à la politique esthétique dominantes, régies par les notions d'individualité et d'originalité. La réputation de l'auteur plagié est presque inmanquablement égratignée par le vol dont elle a souffert, du moins à l'intérieur du territoire (politique, culturel) de l'auteur qui a plagié. D'innombrables auteurs ont plagié -- des passages, des chapitres,

---

<sup>44</sup> «[Le Cid] a réuni en sa faveur des esprits toujours partagés d'opinion et des sentiments, les grands et le peuple: ils s'accordent tous à le savoir de mémoire, et à prévenir au théâtre les acteurs qui le récitent» (La Bruyère, cité par Judovitz 493).

des livres entiers -- et il est très rare que l'un d'entre eux, surtout parmi les grands, en perde sa crédibilité pour autant. Au contraire, les oeuvres plagiées sont considérées comme des curiosités, inférieures au produit plus «original», paradoxalement, qui les a transformées. C'est que, comme le fait remarquer Mallon:

In most respects we are still living in the Romantic era -- its literary, psychological and political ideals remain largely our own -- and from its beginning there has been a general consensus that one way for the modern artist to overcome anxiety about the past is to loot boldly, in broad daylight. The point, however, is always that the writer need not blush about stealing if he makes what he takes completely his, if he alchemizes it into something that is, finally, thoroughly new. (25)<sup>45</sup>

C'est exactement ce que va exprimer Anatole France lorsque, après avoir démasqué un plagiat de Molière (qui copia Scarron copiant lui-même un auteur espagnol), il écrit:

Ces recherches, que j'ai résumées de mon mieux, tendaient à rendre au malheureux Scarron le bien que Molière lui avait pris. Mais on s'est aperçu que Scarron, lorsqu'il fut dépouillé, portait le bagage des autres. Il y a grande chance que le *Châtiment de l'avarice* ne lui appartienne pas plus que les *Hypocrites*. Quant à Molière, tout ce qu'il prend lui appartient aussitôt, parce qu'il y met sa marque. (176)

Emprunts, citations, démarquages, imitation, plagiats, intertextualité, clichés...

Autant de termes dont nous nous sommes servis au cours de cette étude et que nous retrouverons sans cesse lors de notre enquête sur le plagiat. Pouvoir les cerner avec précision nous semble à présent indispensable avant de reprendre notre exploration de

---

<sup>45</sup> Cette idée, nous la retrouverons chez Bakhtine, pour qui chaque répétition d'un discours transforme sa signification puisque son chronotope est nécessairement différent à chaque réitération. Nous reviendrons plus tard sur Bakhtine.

l'univers du faux littéraire.

## CHAPITRE II

### PLAGIAT ET AUTRES PRATIQUES LITTÉRAIRES AMBIGUËS

#### II.0: INTRODUCTION.

Une introduction assez singulière devait ouvrir ce chapitre. Nous avons imaginé de la constituer simplement de phrases plus ou moins longues, prises dans les écrivains, défunts ou vivants, qui ont écrit pour ou contre le plagiat, phrases que nous aurions mises bout à bout, sans faire connaître le nom de leurs auteurs. Aurait reconnu son bien ou celui des autres celui qui l'aurait pu. Nous aurions ainsi imité les compilateurs des florilèges, les spécialistes de centons et, plus près de nous, nous aurions peut-être réalisé le projet de Walter Benjamin, qui voulait composer son ouvrage sur les Arcades de Paris entièrement à partir de citations<sup>1</sup> dans le but de faire revivre les textes, de les replonger dans l'action:

The method of this work is literary montage. I have nothing to say. Only to show. I will steal nothing valuable and appropriate no brilliant formulations. But the rags, the refuse; my intention is not to make an inventory of these things but to allow them, in the only possible way, to fulfil their existence -- by making use of them. (Cité in Rolleston 16)

Mais lorsque Benjamin prend des notes en vue de son dernier grand projet, il donne les règles de sa méthode, qu'il voulait fort stricte: tout son texte sera emprunté:

---

<sup>1</sup> Cet ouvrage, *Das Passagenwerk*, n'a jamais été véritablement écrit, mais des recherches que Benjamin lui a consacrées est née -- de façon posthume -- sa célèbre étude sur Baudelaire.

«I have nothing to say». Ne pas déclarer la multitude d'emprunts à partir desquels il voulait composer sa *dialectique du regard* aurait été une trahison de son principe même, mais s'il ne l'avait pas fait? Prendre à autrui subrepticement n'est pas citer, ni même faire allusion à ce texte que l'on vole sans laisser de traces, car il n'y a pas la dénonciation de l'objet volé... Où se trouve donc la frontière entre emprunt «admissible» et même «méritoire» et emprunt «illicite», «indigne»?

Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, même s'il est souvent écarté des préoccupations esthétiques ou historiques des théoriciens et des critiques parce que trop peu littéraire et relevant uniquement du Droit, le plagiat nous semble intimement lié aux autres pratiques littéraires équivoques, qui vont de la mystification à la supposition d'ouvrages en passant par le centon, le stellionat et même la fabrication de faux. Les nuances sont subtiles entre l'un et l'autre, mais il est incontestable que nous franchissons des seuils d'interdits plus ou moins élevés lorsque nous laissons enfin entendre que les trois premières phrases de ce chapitre ne sont pas de l'auteur de ce présent chapitre... Avouer son crime et mettre le lecteur sur le qui-vive devient un véritable jeu littéraire; et si nous allons jusqu'à donner la source des phrases, transformant le jeu en citation académique<sup>2</sup>, nous accomplissons notre devoir moral et intellectuel. Et pourtant, qui aurait reconnu ce paragraphe? Les mots ne sont-ils pas faits pour être rescapés de l'oubli où les modes et les éditions les plongent par l'action de leurs vagues successives?

On a écrit d'innombrables articles sur les plagiats et les mystifications commis par des écrivains plus ou moins célèbres et dont ont été victimes lecteurs ordinaires, mais

---

<sup>2</sup> Maurevert 5.

aussi critiques littéraires et universitaires, mais il s'agit généralement de travail de détective des lettres, ayant pour motivation principale des préoccupations génétiques. Moins nombreux sont les ouvrages consacrés au problème des pratiques frauduleuses en littérature -- et ici nous employons ce terme dans son sens le plus large et non pas uniquement dans son sens juridique, plus restreint --, mais le lecteur peut constater en les parcourant la distance existant entre les interprétations et les définitions des concepts que les différents théoriciens ont suggérées. Donner raison à l'un plutôt qu'à l'autre serait irresponsable, et ce qui nous importe plus est le lieu que ces interprétations ont ainsi créé: celui d'enjeux complexes ayant pour base des luttes de pouvoir intellectuel, politique mais aussi des intérêts économiques fort importants<sup>3</sup>. Il nous a donc paru indiqué d'explorer ces pistes laissées par des auteurs parfois aussi ingénieux et fourbes que les sujets dont ils traitent afin d'éclairer la situation du plagiat au coeur de l'institution littéraire et de notre conception -- si fluctuante -- du texte littéraire. Nous avons choisi de faire un survol chronologique des ouvrages «critiques», écrits en français et ayant pour sujet -- principal ou secondaire -- le plagiat, en ne manquant pas de souligner les liens existant avec d'autres travaux portant sur les *arifices* littéraires. Nous pourrons ainsi observer les transformations que le concept de plagiat a subies, tout en le liant à l'évolution des pratiques littéraires.

---

<sup>3</sup> Gaston Pâris a déjà écrit que «la production de documents faux a quatre causes principales: l'intérêt, la vanité, la religion, le patriotisme» (cité in Thierry 44); cela semble un résumé assez précis des motivations des faussaires.

## I.1: CHARLES NODIER (1780-1844).

Charles Nodier est le premier écrivain français à avoir entrepris une étude systématique du plagiat. Avant celle-ci, seules des dissertations et thèses écrites en latin existaient<sup>4</sup>, à part le livre de Richesource, *Le Masque des orateurs* (XVIIe siècle) -- sur lequel nous reviendrons plus longuement au quatrième chapitre -- et qui était plutôt un *mode d'emploi* du plagiat. Nodier, bien connu pour ses contes fantastiques et pour la réflexion qu'il fit sur ce genre nouveau ainsi que pour sa qualité d'hôte aux réunions du Cénacle, est en fait un personnage fort étrange aux multiples intérêts: entomologie, botanique, philologie, bibliographie... Ses nombreux emplois de bibliothécaire -- dont celui de l' Arsenal -- ainsi qu'un goût très prononcé pour les livres en ont fait un érudit dont la science lui permit non seulement d'écrire ses *Questions de littérature légale*, mais aussi de multiplier les mystifications et les plagiats. Dans son *Histoire du roi de Bohême et ses sept châteaux* il fait un clin d'oeil à son lecteur:

Et vous voulez que moi, plagiaire des Sterne  
Qui fut plagiaire de Swift --  
Qui fut plagiaire de Wilkins --  
Qui fut plagiaire de Cyrano --  
Qui fut plagiaire de Reboul --  
Qui fut plagiaire de Guillaume des Autels --  
Qui fut plagiaire de Rabelais --  
Qui fut plagiaire de Morus --  
Qui fut plagiaire de Erasme --  
Qui fut plagiaire de Lucien -- ou de Lucius de Patras -- ou d'Apulée -- car on ne sait lequel des trois a été volé par les deux autres, et je ne me suis jamais soucié

---

<sup>4</sup> Nodier donne une bibliographie complète de ces ouvrages en appendice de son livre. Ils datent de 1592 à 1789.

de le savoir... Vous voudriez, je le répète, que j'inventasse la forme et le fond d'un livre! Le ciel me soit en aide! Condillac dit quelque part qu'il serait plus aisé de créer un monde que de créer une idée. (cité in Chaudenay 227).

Très tôt il était passé maître en matière de mystification: de son *Histoire des sociétés secrètes de l'armée et des conspirations militaires qui ont eu pour objet la destruction du gouvernement de Bonaparte* (1815)<sup>5</sup> aux poèmes «inédits» de Clotilde de Surville, en passant par ses poèmes illyriens<sup>6</sup> et la rédaction de faux mémoires qui connurent un énorme succès<sup>7</sup>, Nodier s'est servi de son érudition pour s'amuser et piéger son lecteur. Il lui arrivait souvent de publier des textes sans mentionner leur auteur véritable<sup>8</sup>. Il peut sembler paradoxal qu'un ouvrage aussi moral d'apparence que ses *Questions de littérature légale* soit de celui que Mérimée considérait comme un «gaillard très taré» et «un infâme

---

<sup>5</sup> Ouvrage où il inventa de toutes pièces les faits et gestes des membres du groupe de conspirateurs dénommés les *Philadelphes* -- dont lui-même faisait partie -- qui auraient tenté la réintronisation des Bourbons sous l'Empire, ouvrage qui, malgré la découverte de ses inexactitudes et de ses pures inventions, continua d'exciter l'imagination des lecteurs au XIXe siècle.

<sup>6</sup> «dont l'un est une pure mystification et dont les deux autres sont démarqués de traductions figurant dans le *Voyage en Dalmatie* et dans les *Notices sur Raguse d'Appendini*» (Castex in Nodier *Contes* 25).

<sup>7</sup> *Mémoires et souvenirs d'une femme de qualité sur le consulat et l'Empire*, Paris, 1830, en collaboration avec Lamothe-Langon et Amédée Pichot, et *Mémoires d'une Contemporaine*, Paris, 1928, en collaboration avec A. Pichot, Lesourd et Matilourne (Thierry 203-4).

<sup>8</sup> Lorsque Nodier publia son recueil de contes fantastiques, *Infernalina* (1822), il mentionna le fait que certains contes avaient été publiés auparavant, mais sans dire qu'il n'en était pas l'auteur. Il vola au *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki sa dixième journée, qui devint *Les Aventures de Thibaud de La Jacquièrre*. Le pauvre Potocki se fit également copier par le Comte de Courchamps (1783-1849).

menteur»<sup>9</sup>, mais il faut plutôt y voir le témoignage d'un bibliomane, l'esprit volontiers pointilleux d'un écrivain fantasque, capricieux, parfois délirant. Là se trouve sans doute la clé du reste de sa production littéraire, saturée de ses lectures:

L'écriture a toujours quelque chose du palimpseste, d'une sorte de surimpression recouvrant le tracé original dont on garde cependant le secret par devers soi. L'oeuvre de Nodier, entre autres, paraît bien s'être formée pour faire aboutir les virtualités narratives contenues dans bien des volumes plus ou moins oubliés. Samarra s'écrit sur le *Voyage en Dalmatie* de l'abbé Fortis, l'*Histoire d'Hélène Gillet* poursuit la narration d'une brochure à tirage confidentiel, le motif des *Fiancés* provient d'un recueil fort rare de poésies italiennes anciennes [...]. Le livre introduit au livre (en ce sens Nodier annonce Borges, mais il n'est pas le seul de son temps à avoir été entraîné dans ce vertigineux parcours), et les récits du conteur, quand ils ne s'autorisent pas d'une tradition orale, aiment indiquer leurs sources bibliographiques, même en les truquant. (Sleinmetz.10-11)

Dans cet incontournable ouvrage que sont les *Questions de littérature légale*<sup>10</sup>, Nodier offre la première étude méthodique des pratiques «illégal» en littérature. Bien que vieilli, cet ouvrage demeure pertinent sur bien des aspects, son auteur ayant porté une attention particulière aux chevauchements entre concepts et aux détails des définitions. De plus Nodier n'était pas bibliothécaire pour rien: son érudition éblouissante a nourri

---

<sup>9</sup> Cité par Jeandillou 181. Ce dernier fait remarquer que ce même Mérimée fut invité à s'asseoir dans le fauteuil encore chaud de Nodier à l'Académie française et dut faire son éloge. Sans doute se sentait-il d'autres liens avec cet «infâme menteur», lui qui avait commis des mystifications célèbres (*Le Théâtre de Clara Gazul*, *La Guzla*, etc.) dont nous reparlerons plus tard.

<sup>10</sup> Charles Nodier, *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteur, des supercheries qui ont rapport au livre*, seconde édition, revue et corrigée et considérablement augmentée, Paris, Imprimerie de Crapelet, 1928.

abondamment les théoriciens et «détectives» qui l'ont suivi et ravit encore le lecteur<sup>11</sup>. Toutefois, de nombreux recoupements entre concepts existent, et si les commentateurs ont toujours parlé de *vingt-trois* sortes de pratiques illégales, l'ouvrage ayant en effet vingt-trois chapitres, Nodier n'arrive pas à ce compte optimiste. Nous avons choisi de présenter d'abord les catégories de procédés littéraires considérés comme illégaux qui nous semblent encore pertinentes, pour ensuite discuter rapidement des autres:

1. *L'imitation*: «On est convenu d'appeler *imitation* toute traduction d'une langue morte introduite dans un ouvrage d'imagination, qui n'est pas lui-même la traduction exacte de l'écrit dont elle est tirée» (1). Imitation encore est «l'emprunt qu'un auteur fait à une langue vivante, étrangère à la sienne» (2), quoiqu'ici entre en jeu la conscience morale car, comme nous l'avons souligné au premier chapitre, «le plagiat commis sur les auteurs modernes, de quelque pays qu'ils soient, a déjà un degré d'innocence de moins que le plagiat commis sur les anciens» (4). En fait, Nodier glisse de l'imitation au plagiat en passant par l'emprunt sans établir de réelle frontière entre les termes<sup>12</sup>, et il considère comme imitation ou plagiat autorisé la pratique qui consiste «à mettre en vers la pensée d'un auteur national et même contemporain, mais qui écrivoit en prose» (6) ou encore le vol d'un mauvais écrivain au profit d'un bon (il déplore pourtant ce pillage autorisé par

---

<sup>11</sup> Nous notons ici que Le Castor Astral vient tout juste de republier quatre textes de Nodier le bibliographe sous le titre de *L'Amateur de livres* (Bordeaux: Le Castor Astral, 1993) et qui contient celui-là (1841), «Bibliomane» (1831), «Bibliographie des fous» (1835) et «De la monomanie réflexive» (1833), tous passionnants.

<sup>12</sup> «...l'opinion la plus générale donne à l'imitation, ou si l'on veut au plagiat innocent, la latitude que...» (6); «Le troisième genre d'imitation ou de plagiat autorisé est celui...» (6).

la république littéraire, qui ne sanctifie pas la conscience morale d'un auteur). Enfin, dernière variété de «plagiat innocent», le centon, qui consiste à «composer sur un sujet nouveau un poème tissu de vers ou de sections de vers empruntés d'un poète ou de plusieurs poètes anciens, et appliqués le plus souvent à des acceptations très étrangères à leur emploi original» (12), exercice que Nodier qualifie de puéril et auquel il n'accorde que peu d'attention.

2. *La citation*: Emprunt excusable s'il en est un puisqu'il sert surtout à souligner la dette d'un auteur à une certaine autorité, la citation exprime délicatement la *modestie* de l'emprunteur lorsqu'il n'en fait pas un emploi abusif; mais encore ici, Nodier parle des dangers de cette pratique qui peut si facilement glisser vers le vol et le plagiat, et dont les anciens faisaient si peu usage.

3. *L'allusion*: Plus jeu intellectuel subtil -- qui frôle la parodie mais jamais le plagiat -- que moyen de s'appuyer sur les mots d'un autrui respecté, l'allusion fait appel à la culture et à la mémoire du lecteur:

L'application ou allusion est une citation spirituelle, et qui donne même quelquefois au passage cité un mérite qu'il n'avoit point dans sa première place. [...] le trait qu'elle emprunte est moins une autorité, comme la citation proprement dite, qu'un appel adroit à la mémoire du lecteur, qu'il transporte dans un autre ordre de choses, analogue toutefois à celui dont il est question. (15-16)

Ici, le nom d'auteur n'est pas nécessaire: saura bien qui pourra bien lire. «Une citation proprement dite n'est jamais que la preuve d'une érudition commune et facile; mais une belle allusion est quelquefois le sceau du génie» (17).

4. *La similitude d'idées, la réminiscence, l'analogie des sujets*: Le mot-clef de cette

rubrique pourrait être «involontaire» puisque l'auteur est en quelque sorte la victime innocente d'un texte précédant le sien et dont il n'avait pas connaissance, à part dans le cas de la *réminiscence*, dont les intentions sont moins claires: elle est «un plagiat apparent, de même nature que celui-ci, et qui est pourtant plus coupable, parce qu'on a plus de raisons de s'en défendre. Elle sert, du reste, d'une excuse commode, et qu'on trouve quelquefois suffisante, à des plagiats bien caractérisés» (20-21). Sous cette rubrique, Nodier, dans une note en bas de page, nous offre sa définition de l'originalité dont nous livrons quelques extraits ici tant elle nous semble importante pour éclairer le portrait littéraire de son époque:

On ne sauroit trop répéter que l'originalité d'idée seroit maintenant un phénomène incompréhensible, parce que le nombre des idées est nécessairement circonscrit, et que tous les nombres circonscrits finissent par s'épuiser; ce qui est inépuisable, c'est la forme et la combinaison des idées, parce que cette forme et cette combinaison sont illimitées. [...] C'est que [...] l'originalité est dans la forme; qu'on n'invente plus d'idées, qu'on n'en a probablement jamais inventé, et que l'art de les combiner est tout le génie. (23-25)

Cette conception est l'essence d'une certaine critique littéraire ayant pour base le culte de l'individualité de l'auteur: c'est sa marque, son empreinte que l'écrivain laisse sur les idées, et la critique a pour but d'observer quelles sont les caractéristiques de ce *style* si personnel et unique. On peut également y voir les bases d'un concept qui apparaîtra beaucoup plus tard et que nous étudierons plus loin: celui d'intertextualité. Il permettra d'étudier le mode de transformation de cette matière commune que sont les idées.

5. *Le plagiat*: La définition que Nodier fait de ce délit nous intéresse particulièrement: selon lui, il s'agit de «l'action de tirer d'un auteur (particulièrement moderne et national,

ce qui aggrave le délit) le fond d'un ouvrage d'invention, le développement d'une notion nouvelle ou encore mal connue, le tour d'une ou de plusieurs pensées» (36-37). Les dictionnaires -- «en général des plagiats par ordre alphabétique» (37-38) -- et les encyclopédies, par leur forme même d'ouvrage de compilation, sont des lieux propices à ce genre de délit, et Nodier s'indigne de la facilité avec laquelle les gens de lettres et académiciens ferment les yeux sur ces vols, scandaleux surtout parce que ce sont les sources premières qui contiennent tout le travail de défrichage et de compilation. Nodier souligne également les plagiats qui ont été faits de Rabelais (Racine, La Fontaine et Molière), Marot, Loys Regius (Bacon, Brerewood), Montaigne (Charron), etc., mais c'est surtout Pascal qu'il attaque; ici encore, le style trahit les larcins, ou plutôt, en négatif, les passages originaux:

Parmi les *Pensées*, il y en a bien quelques unes qui appartiennent en propre à Pascal, et on les reconnoit à je ne sais quel tour d'une mélancolie, non pas philosophique ni chrétienne, mais superstitieuse, morose et comme illuminée, qui trahit l'état où le plongeait sa maladie. (43)

D'autre part, Pascal commet l'indélicatesse de prendre des idées (leur *essence* et leur *tour*) ailleurs et de les modifier quelque peu, mais «un peu moins, ce me semble, pour rendre l'idée plus claire et plus propre à son sujet que pour l'approprier à son style, et l'encadrer sans disparate dans la contexture de ses écrits» (44).

#### 6. *La supposition d'auteur:*

... à défaut de jouir sous son nom de la réputation d'un autre, aime à jouir sous le nom d'un autre du succès de son propre talent. Ce dernier genre de supercherie a bien aussi son mauvais côté; mais on ne peut se dispenser

de convenir qu'il est plus généreux que l'autre, et qu'il montre plus d'élévation d'esprit. (61)

Il s'agit donc d'une supercherie, d'un anti-plagiat puisque l'on crée pour attribuer à un autre le fruit de nos efforts, mais lorsque elle est assez perverse pour réécrire l'Histoire, elle est beaucoup moins gratuite. Nodier avertit son lecteur des dangers que recèlent les libertés que peuvent prendre quelques farceurs, mais ces soupçons peuvent devenir paranoïaques:

Il serait ridicule de porter le scepticisme en ce genre au même point que le père Hardouin, qui avança que presque tous les anciens livres, tant grecs que latins, avoient été supposés dans le treizième siècle par une société de savans, sous la direction d'un certain Severus Archontius, et qui n'exceptoit que Cicéron, Pline, les *Géorgiques* de Virgile, les *Satires* et les *Épîtres* d'Horace, Hérodote et Homère. (63)

La faute que Nodier commet pourtant clairement est de confondre supposition d'auteur et erreur d'attribution, et même ouvrage apocryphe. Il est en effet bien différent de «jouir sous le nom d'un autre du succès de son propre talent» et de créer de toute pièce un auteur en empruntant, à la petite ou à la grande histoire, le nom d'un personnage n'ayant encore jamais publié et en lui attribuant des ouvrages «récemment découverts»; on se rapprocherait dans ce cas du pastiche d'une époque, puisqu'il faut que l'ouvrage créé, inséré dans une époque donnée, soit crédible, ait un style, un choix de thèmes, une *manière* très proches de ceux de ladite période. Il s'agit bel et bien dans ce cas de supposition d'auteur, mais dans le premier cas on assiste plutôt à la création d'un ouvrage apocryphe. De plus, les problèmes qui entourent l'oeuvre d'Ésope, que Nodier soulève d'ailleurs avec beaucoup de justesse, ne côtoient pas ceux de la supposition d'auteur,

d'après nous: si l'on a attribué à Ésope quantité de fables que d'autres fabulistes avaient écrites<sup>13</sup>, c'est parce que les clichés culturels étaient tels que l'on répondait ainsi rapidement à la manie de classification propre à la culture occidentale. Cependant, les auteurs supposés qu'il nomme par la suite -- Ossian, Rowley, sur lesquels nous reviendrons, et Clotilde de Surville, sont bel et bien le fruit de l'imagination d'écrivains obscures à l'érudition sûre, mais nous tombons dans le piège que Nodier-le-mystificateur nous tend: là où il dénonce l'oeuvre de Clotilde de Surville comme étant «une production très moderne, habillée de lambeaux antiques, assez souvent équivoques eux-mêmes» (82)<sup>14</sup>, il prend le masque. En effet, il écrit:

Quoi qu'il en soit, ces poésies ont un mérite qui les fera vivre: et le public doit désirer que M. de Roujoux mette à jour le reste des poésies inédites de Clotilde, qui est tombé entre ses mains, et dont il fait mention à la page 90 de son intéressant *Essai sur les Révolutions des Sciences et des Arts*. Ce nouveau recueil, qui sort, à n'en pas douter des mains de M. de Surville, et qui a été quelques momens dans les miennes, ne me paroît pas moins digne d'attention que celui qui l'a précédé... (85-86)

---

<sup>13</sup> «Je pense, au contraire, que le nombre des fabulistes anciens a été beaucoup plus grand qu'on ne l'imagine, et que si l'on n'en cite guère que trois ou quatre, c'est que ceux-là ont précédé les autres, et absorbé dans leur renommée toutes les renommées de leurs successeurs». (69)

<sup>14</sup> «Mais comment expliquer dans ce poème *de la Nature de l'Univers*, que Clotilde avoit, dit-on, commencé à dix-sept ans, la citation de Lucrèce, dont les oeuvres n'étoient pas encore découvertes par le Pogge, et ne pénétrèrent probablement en France qu'après être sorties, vers 1473, des presses de Thomas Ferrans de Bresse? Comment comprendre qu'elle ait pu parler, à cette époque, des sept satellites de Saturne, dont le premier fut observé, pour la première fois par Huyghens, en 1635, et le dernier par Herschell, en 1789?» (82). Cet argument de Nodier a été répété dans tous les ouvrages relatant l'affaire Clotilde de Surville; or, il s'avère que ce poème n'a jamais existé et était présenté comme perdu par l'éditeur de la poétesse, M. Vanderbourg. Nodier s'amuse à brouiller les pistes...

Il n'hésite pas à renchérir dans une note écrite en 1828: «Ce Recueil a paru depuis, et a confirmé mes hypothèses sur la manière dont les *poésies de Clotilde* ont été composées. C'est une des questions sur lesquelles l'âge, l'expérience et l'étude ne m'ont pas fait changer d'avis» (86). Peu étonnant puisque les véritables auteurs s'avèrent être M. de Roujoux et... Nodier lui-même!

7. *Les pastiches*: Un pastiche caché ne porterait plus ce nom, et cette pratique bien inoffensive semble plus être l'occasion d'explorer ce qu'est l'originalité chez un auteur (ce qui ne se pastiche pas). En fait, Nodier n'a que mépris pour le pastiche (lui qui en a fait de si réussis): «Je ne croirai donc pas aisément à la perfection d'une imitation de style d'une certaine étendue, parce que le système de la composition me détromperoit, même quand la construction de la phrase me feroit illusion» (92); toutefois, le pastiche satirique trouve quelques excuses à ses yeux puisqu'il sert plutôt à critiquer un style qu'à l'imiter.

8. *La supposition de livres*: Quelques livres semblent n'exister que parce qu'on les a cités, et *De tribus Impostoribus*, qui a excité les passions des savants au 17<sup>e</sup> siècle, pourrait être l'un d'eux si Nodier n'affirmait pas en avoir eu un exemplaire dans les mains lors de sa jeunesse. Le doute continue de peser, et il en est ainsi de bien des ouvrages dont le titre apparaissent sur des catalogues de vente mais dont personne n'a jamais vu les exemplaires réels. Ces livres-fantômes sont souvent d'excellentes façons de faire dire à un autre ce que l'on sait ne pouvoir prononcer soi-même.

9. *La contrefaçon*: Pratique aux buts mercantiles, s'il en est une, la contrefaçon tient ses origines d'intérêts qui n'ont la plupart du temps rien de littéraire, mais Nodier identifie

deux types de contrefaçons qui le sont:

La première est celle qui est calquée si exactement sur l'original, qu'on ne parvient qu'avec beaucoup de difficulté à l'en discerner, ce qui la rend presque équivalente pour le lecteur, et par conséquent infiniment plus dangereuse que celle qui offense les yeux par des incorrections choquantes. La seconde est celle qui enrichit l'original d'additions intéressantes, ou qui relève le mérite de son exécution typographique par des embellissements nouveaux. (121)

La contrefaçon est «un véritable plagiat matériel, qui a pour objet de dépouiller l'auteur du produit de ses travaux, et le libraire de celui de ses entreprises» (146) écrira Nodier dans son dernier chapitre. Il condamne également les réimpressions -- qui peuvent être fac-similaires s'il s'agit d'autographes -- si parfaite de certains ouvrages, faites dans le but de tromper les bibliomanes.

Les autres catégories que Nodier propose sont beaucoup moins convaincantes, mais il nous paraît utile de les énumérer puisqu'elles nous permettent d'explorer toutes les facettes du sujet:

*10. Le vol littéraire:* Il s'agit du vol d'un manuscrit inédit, en général antique ou posthume, publié sous le nom du voleur.

*11. La cession d'ouvrages:* Ce passage peu clair semble vouloir dénoncer la pratique étrange qu'est celle de publier sous son nom des ouvrages qui appartiennent à un autre auteur. En quoi ceci est-il différent du plagiat? Ici, il semble exister un véritable chevauchement entre les différents termes.

*12. Les suppléments:* Sous ce nom, Nodier désigne les passages ajoutés à des manuscrits fragmentés en les faisant passer pour des originaux. Parfois ce «remplissage» est de bonne

foi et sert à éclairer des fragments historiques.

mais il est arrivé de temps en temps que la supercherie s'est mêlée de ce remplissage, et que l'auteur des additions, intérieurement satisfait de la vérité avec laquelle il avoit imité le style de son modèle, n'a pu résister à l'envie d'en faire pour le public une occasion d'erreur. (89)

Les ajouts faits au *Satyricon* de Pétrone par Nodot font partie de cette catégorie. Mais en quoi se démarque-t-elle de la «contrefaçon»? Il semble y avoir ici un chevauchement peu clair.

13. *Les Écoles en littérature*: Dans ce passage, Nodier ne présente pas une nouvelle forme de pratique littéraire illégale, mais saisit l'occasion pour définir ce qui fait, selon lui, l'originalité d'un auteur, et pourquoi tous ceux qui le suivent ne peuvent être que médiocres parce qu'ils imitent sans être eux-mêmes capables du même souffle, des mêmes idées, car voilà la base du style des génies. Toutes les inventions au niveau des figures deviennent clichés chez les auteurs qui imitent.

14. *Les styles spéciaux et la manière*:

Comme il y a une manière très reconnoissable dans chaque école, on peut dire aussi qu'il y a des styles *spéciaux*, des styles *professionnels*, sur lesquels les écrivains traînent servilement depuis l'origine de la langue, et dont l'uniformité peut tromper le goût le plus sûr. C'est particulièrement dans les sciences, et par exemple dans cette vaine étude de la bibliologie, que toutes les formules paroissent irrévocablement consacrées, et qu'il est impossible d'être soi. (118)

Nodier s'insurge contre le cliché, ce plagiat institutionnalisé dont il est impossible de retracer l'inventeur originel, mais s'agit-il vraiment d'une pratique illégale? Plutôt, Nodier y livre ses opinions sur la vie intellectuelle de ce nouveau siècle si imparfait.

15. *Les faux manuscrits*: Le subterfuge soulevé ici consiste à faire passer pour des manuscrits des textes typographiés (cf. Faust, associé de Guttemberg, qui diffusa les premières *Bible de Mayence* en les faisant passer pour manuscrite...). On se doute que cette mystification ne put durer que quelques décennies...

16. *Le plagiat des titres*: Il s'agit ici de l'exploitation, à des fins commerciales, du succès d'un ouvrage dont on ressort la recette au public: ainsi les multiples *Lettres persanes* et *Caractères* qui suivirent ceux de Montesquieu et de La Bruyère ainsi que tous les ouvrages faits *dans le goût de* .... Mais l'on touche ici à l'emprunt, et non au vol.

17. *La supposition de passages*: Lorsqu'un auteur fait référence à un passage d'un ouvrage qui ne l'a jamais contenu. La supposée intercalation de passages dans certains livres augmentent la valeur de ceux-ci, comme l'on peut le penser.

18. *La supposition de dates*: Subterfuge qui ne sert qu'à augmenter la valeur d'un livre. Nodier ajoute: «On pourrait placer dans le même ordre de supercheries celle qui consiste à prêter à une édition des avantages spéciaux qu'elle n'offre cependant point, comme des additions vainement promises par le titre, ou des intercalations plus curieuses que le texte lui-même» (139-240).

19. *La supposition de rareté*: À nouveau, Nodier tire de son expérience de bibliothécaire cette supercherie dont les responsables sont le plus souvent des commerçants mus par l'appât du gain:

On n'a pas mis moins d'adresse à attacher des notes de rareté extraordinaire à certains livres en faveur desquels on vouloit exciter toute l'ardeur des enchères. Il y a des exemples fort curieux de cette espèce de charlatanisme dans certains catalogues, où des ouvrages de la classe la plus ordinaire sont relevés par le superlatif opposé... (141)

20. *Le changement de titres*: Consiste à changer le titre d'un livre trop difficile à débiter autrement. Supercherie purement commerciale.

21. *La supercherie de certains sectaires*: Supercherie qui consiste à faire passer ses opinions sous le couvert d'une opinion contraire mais qui ne trompe que des libraires ou des lecteurs fort inattentifs.

Comme nous pouvons le constater, l'analyse de Nodier demeure un peu floue mais ses catégories serviront de modèle pendant tout le XIXe siècle, et même bien plus tard; nous aurons à y revenir souvent.

## II.2: JOSEPH-MARIE QUÉRARD (1797-1865).

Tout comme *Les Questions de littérature légale* -- à qui il doit d'ailleurs beaucoup -- l'ambitieux ouvrage de J.-M. Quérard, *Les Supercheries littéraires dévoilées* (1848?), demeure encore aujourd'hui un instrument de recherche précieux puisque ce dictionnaire offre la seule «galerie des écrivains français de toute l'Europe qui se sont déguisés sous des anagrammes, des astéronymes, des cryptonymes, des initialismes, des noms littéraires, des pseudonymes facétieux ou bizarres, etc.»<sup>15</sup> existant jusqu'à ce jour. Mais Quérard, bibliographe infatigable, s'intéressait surtout au problème des pseudonymes et des anonymes, faisant une chasse acharnée aux écrivains fauteurs de trouble qui, par leur pratique, obscurcissaient une Histoire littéraire que l'on aurait voulue limpide, ordonnée, logique<sup>16</sup>.

S'inspirant largement de Nodier mais y mettant bon ordre, Quérard identifie plusieurs types de mystification: l'ouvrage apocryphe, l'auteur supposé, le pseudonyme, le plagiaire, le vol littéraire, l'imposture en littérature (concession littéraire, usurpateur de réputation, ouvrier littéraire à façon, imposture de certains libraires-éditeurs) et enfin

---

<sup>15</sup> Sous-titre de l'ouvrage.

<sup>16</sup> «Quelle nécessité, nous dira-t-on peut-être, de démasquer tant de gens? Mais une très grande: celle d'aplanir, autant que possible, la difficulté d'écrire l'histoire littéraire de notre époque; de faire disparaître de ses archives la confusion qu'on y a jetée. Lorsque les industriels biographes surchargent chaque jour nos dictionnaires historiques de pygmées littéraires, dont la postérité aura à rejeter les titres, laisserions-nous encore à celle-ci la rude tâche de s'enquérir de personnages imaginaires? C'est cette considération qui nous aura déterminé à ôter le masque de la grande partie des littérateurs qui occupent actuellement le public» (3-4).

l'éditeur infidèle. C'est sur le plan moral que Quérard juge tous ces mystificateurs<sup>17</sup>, et s'il est en effet plus indulgent envers ceux qui font usage de pseudonymie ou d'anonymat, il refuse toute concession, surtout artistique, dont il n'est même pas question, aux autres parce que «on reconnaît l'intention bien arrêtée d'induire le public en erreur sur leurs productions et même sur leur propre compte» (42). De toutes ces fautes morales et littéraires, le plagiat est sans doute

l'un des plus honteux délits; celui que les tribunaux poursuivent [...] quand l'auteur auquel on a causé du préjudice a le moyen d'en donner connaissance à la justice, de faire défendre ses intérêts, et ne recule pas devant la perte de temps que toute l'instruction judiciaire nécessite. (69-70)

Il s'appuie lourdement sur Nodier pour en donner la définition (voir plus haut), mais le distingue du *vol littéraire*: «celui qui s'approprie un ouvrage ou un traité tout entier ne peut être qu'assimilé au voleur de grand chemin qui vous dépouille complètement» (85). Or, tous les exemples donnés semblent demeurer des plagiats puisque l'original a toujours été découvert, tôt ou tard. Selon Quérard, c'est la quantité de texte copié qui départage le plagiat du vol littéraire; selon nous, il s'agirait plutôt de l'existence ou de la destruction de l'original copié puisque pour qu'il y ait vol, il faut qu'il y ait *disparition* de l'objet volé.

Moins grave quant au délit encouru, l'ouvrage apocryphe est «tout livre publié par son auteur sous le nom d'un homme connu par des écrits, qu'il appartienne à l'antiquité

---

<sup>17</sup> «C'est parce que les supercheries littéraires sont de diverses espèces que nous avons dû, à chaque article de ce livre, signaler tout d'abord, par une qualification d'une rigoureuse exactitude, le degré de culpabilité que nous avons à reprocher» (3). Finis, les flottements approximatifs à la Nodier: le règne du positivisme littéraire est instauré.

ou à l'époque moderne» (4): néanmoins, comme les

ouvrages apocryphes ont eu de tout temps pour but, soit le charlatanisme soit la mystification [...] c'est justice de flétrir ces supercheries qui, pour n'être pas blâmables au même degré, n'en ont pas moins une tendance commune: celle d'en faire pour le public une occasion d'erreur. (5-6)

L'auteur supposé est celui à qui l'on attribue un ouvrage en se servant de son nom plus ou moins historique «quand un opuscule de lui, jusqu'au moment de la publication du faussaire, n'était venu le faire connaître comme écrivain» (18). On a publié, au cours des siècles, une pléthore de ce genre d'ouvrages, des mémoires pour la plupart; leur nombre et leur popularité a eu un impact certain sur les modes littéraires et même l'histoire des idées<sup>18</sup>. Quant au pseudonyme, s'il est une mystification et donc «un grand embarras pour les futurs historiens littéraires de chaque nation» (26), il est tout de même moins dangereux que les catégories précédentes et souvent excusable: un tel est né hobereau avant 1789 et ne peut, sous peine d'être attaqué par sa communauté comme étant une âme damnée, avouer une publication intellectuelle, une autre craint l'«humiliante assimilation

---

<sup>18</sup> «La plupart de ces mémoires, que l'on condamne comme supposés et surtout comme ennuyeux, impriment toutefois à notre siècle, accusé si souvent de manquer de caractère, un cachet particulier: celui de commérage. La nomenclature de ces diverses confessions serait curieuse à faire: essayons-la. Ce sont des ministres à qui l'on fait raconter soigneusement toutes les petites choses qui les touchent, et garder pour eux les secrets d'État. Ce sont des généraux qui comptent leurs batailles gagnées, et leurs biographes oublient qu'un homme ne doit pas plus parler de son courage qu'une femme de sa vertu. Ce sont des hommes d'État qui nous font de la politique d'antichambre ou de la politique de salon. Ce sont des femmes du monde dont la vie n'a eu qu'un chapitre, celui de la galanterie, et qui nous confient tout, hors ce chapitre-là. Ce sont des maîtresses de rois, qui nous font assez tristement l'aveu de leur royale prostitution; des femmes de chambre de reines, qui nous dévoilent des mystères de boudoirs que nous savons mieux encore qu'elles ne nous les racontent...» (110-111) etc. La mode n'en est donc pas si nouvelle que nous pouvions le croire.

à cet hermaphrodite moral si commun de nos jours, le *bas-bleu*» (34)<sup>19</sup>. tel autre encore est affublé d'un nom mal sonnante ou ridicule qui appellerait les quolibets et les moqueries, ou encore associé à un autre écrivain connu ou condamnable... Mais Quérard est moins indulgent envers les faux nobles, ces aristocrates improvisés qui n'en donnent pas moins leur nouveau nom à leurs descendants et flétrissent ainsi la tradition nobiliaire, ou encore envers ceux qui évitent la saisie par les créanciers de l'usufruit de leurs écrits...

Les imposteurs en littérature sont, de tous les mystificateurs, les mieux protégés puisque leurs supercheries ne sont pas justiciables des tribunaux: ce sont de faux savants qui s'approprient des manuscrits inédits et remarquables, des éditeurs infidèles qui falsifient texte, dates, auteur afin de garantir la vente de leurs ouvrages, ou encore «des ouvriers littéraires à façon, c'est-à-dire travaillant sur la demande de gens qui veulent se faire un nom dans les lettres, pour aider à l'industrie qu'ils pratiquent» (98).

---

<sup>19</sup> «Ne sont-elles pas excusables, ces honorables dames, de ne pas vouloir être mises au rang de ces *bas-bleus*, dont toutes les vertus de leur sexe se résument ou en un peu de talent ou en un peu de facilité, mais n'utilisant leurs capacités littéraires qu'après s'être bien repues d'orgie et de luxure, et lorsque le besoin se fait sentir d'avoir un prétexte, par un nouvel ouvrage moral, tiré de leurs cerveaux, ou par un concours académique, pour solliciter de nouvelles faveurs ministérielles pour elles ou pour leurs adorateurs; car parmi ces aimables précepteurs de la jeunesse, il en est dont les listes de poésies de l'âme et des romans de cœur, toutes longues soient-elles, seraient plus courtes que celles de leurs amants» (34-35). La misogynie, dont voici un joli exemple, expliquerait plutôt le phénomène de la pseudonymie chez les femmes-écrivains jusqu'au XXe siècle.

### II.3: QUELQUES SUCCESEURS DANS L'ÉTUDE DES PRATIQUES LITTÉRAIRES TRANSGRESSIVES.

Les concepts de supercherie et de mystification semblent donc bien larges et pourraient recouvrir tous les autres. Écoutons ce qu'en dit un spécialiste de la chose:

L'amour de la mystification est en France une manière de penchant national. Sans vouloir ratiociner sur l'impertinence ou l'agrément de cette tendance atavique, héritage lointain de nos ancêtres gaulois, constatons néanmoins que tous les trouveurs de calembredaines, inventeurs de gaudrioles, improvisateurs de sonnettes et chercheurs de facéties, s'attirent chez nous la plus indulgente popularité<sup>20</sup> [...] À l'inverse, leurs contemporains et la postérité après eux, se sont montrés sans tendresse pour les audacieux, qui par dilettantisme supérieur, par ambition aussi et calcul intéressé, s'attachèrent à ce raffinement de lettrés: la mystification par le livre. Explicable rigueur, ce n'est plus en effet ici la naïveté d'aucun, mais la crédulité de tous qui peut se trouver victime et, si nous aimons bien que le voisin soit dupe, nous regimbons à paraître jobards à ses côtés. (Thierry 10-11)

Or Augustin Thierry, à qui l'on doit de si belles analyses de mystifications à présent célèbres, des poèmes d'Ossian aux *Chansons* de Bilitis en passant par les oeuvres de Fabre d'Olivet et d'Adoré Floupette, ne cite pas un seul plagiat, pas un seul *vol littéraire*, partiel ou complet<sup>21</sup>. C'est donc croire qu'il les situe dans une autre catégorie. Albert

---

<sup>20</sup> Cette idée a été prise -- nous venons tout juste de le constater -- dans l'ouvrage de Paul Lacroix, *Histoire des mystificateurs et des mystifiés*, Bruxelles et Leipzig, A. Schnée, 1856-1858, qui «considérerait la mystification comme une émanation de l'*esprit gaulois*» (Jeandillou 489).

<sup>21</sup> Si ce n'est que les quelques phrases copiées par le faussaire Vrain-Lucas (1870) lors de la confection de faux autographes attribués à Pascal, Galilée, Rabelais, La Bruyère, etc. Ce sont cependant les faux qui forment la matière du chapitre.

Cim passe également sous silence la catégorie du plagiat dans son ouvrage où il tente pourtant d'explorer tous les aspects du problème littéraire qu'est la mystification. Par ailleurs, il souligne quelques faits intéressants: «Le mot *mystification* est d'origine récente: il date du XVIIIe siècle, et a été employé pour la première fois à propos de l'écrivain dramatique Poinset (1735-1769), si fréquemment et de tant de façons berné et brocardé» (3). Selon A. Thierry et A. Cim, c'est en effet au XVIIIe siècle que régna la mode des mystifications, ces «pièges dans lesquels on fait tomber un homme simple et crédule, que l'on veut persifler»<sup>22</sup>. Cim se borne d'ailleurs à nous livrer des anecdotes plus ou moins spirituelles et jamais il ne s'adonne à une véritable analyse de cette pratique littéraire douteuse, dont le plagiat ne semble pas faire partie. Quoi qu'il en soit, ces deux ouvrages n'adoptent en rien le point de vue moral de Quérard, et font un récit admiratif des tours de force que sont souvent les supercheries littéraires. La mystification devient un jeu habile que seuls les gens d'esprit peuvent apprécier à sa juste valeur. Seuls les cerveaux obtus peuvent s'en offusquer et ne pas reconnaître leur aspect spirituel.

La position de Roger Picard<sup>23</sup> est beaucoup plus morale et il ne pardonne pas facilement les libertés prises sous le couvert de plaisanteries et de mystifications, gratuites ou non:

Au fond de toute mystification, il y a toujours, plus ou moins atténué, un élément de perversion ou de déséquilibre moral. D'une part, on n'hésite pas à tromper la bonne foi du public, dans un dessein le plus souvent égoïste. D'autre part, on se met nettement hors des «règles du jeu» de la

---

<sup>22</sup> Jean Monnet, *Mystifications de P...* (Poinset), 1772, cité par Cim 4.

<sup>23</sup> *Artifices et mystifications littéraires*, Montréal, Les Éditions Variétés, 1945.

vie sociale et on laisse prédominer sa fantaisie sur les éléments qui, normalement, doivent lui servir de frein. (218)

Malgré son aversion éthique pour de telles pratiques et une esthétique clairement liée à l'authentique<sup>24</sup>, il ne nous offre pas moins un fort spirituel et intuitif survol des *artifices* littéraires où le plagiat côtoie le pseudonyme, le livre à clef, le pastiche, la parodie, l'oeuvre apocryphe, le faux et l'auteur supposé. Tout est question de degré, semble-t-il:

Le véritable artifice ne commence que lorsque le lecteur n'est pas dans le secret de l'auteur et lorsque celui-ci cherche réellement soit à lui dissimuler la vérité sur l'oeuvre ou sur l'auteur, soit à la travestir. Parfois, l'artifice est à peine voilé, comme dans l'usage du pseudonyme, que celui qui le prend est souvent le premier à divulguer. Il se dissimule davantage dans les livres à clef, où les personnages ne sont fictifs qu'en apparence. L'artifice s'avoue ou se laisse deviner dans le pastiche, tandis qu'il se cache avec plus ou moins de succès dans l'imitation et surtout le plagiat. Il se dérobe de tout son possible à la perspicacité du public dans l'oeuvre apocryphe, qui est une sorte de faux littéraire et, bien plus encore dans la supposition d'auteur, qui consiste à faire croire à l'existence d'un écrivain purement imaginaire, dont on donne comme authentiques des livres écrits sous son nom par le mystificateur.(8)

On comprend à quel point ces considérations sont basées sur une *intention* primordiale.

Ce qui importe ici est ce qu'a voulu faire l'auteur: accorder à un autre ce qu'il a produit ou s'approprier ce qu'un autre a écrit. Nous reviendrons à sa conception du plagiat un

---

<sup>24</sup> Et, encore une fois, au *patriotique*, comme l'exprime l'extrait suivant: «La littérature française a beaucoup emprunté aux Anciens, aux étrangers, mais elle a donné beaucoup plus encore. Tout d'abord parce qu'elle est la plus vieille d'Europe. D'autre part, elle a souvent mieux exprimé le sentiment national des peuples auxquels elle empruntait que ces peuples eux-mêmes. L'Espagne se reconnaît mieux dans Corneille que dans G. de Castro (et, en fait de musique, chez Bizet què chez ses propres compositeurs du XIXe siècle)» (95). Une telle profession de foi se passe de commentaire.

peu plus loin.

Beaucoup des intuitions capitales de R. Picard vont d'ailleurs diriger les travaux de Jean-François Jeandillou, qui ne manque pas de lui rendre hommage, d'ailleurs. Personne jusqu'ici n'avait abordé le problème de l'auteur supposé de façon aussi pénétrante que ce dernier: il a non seulement réuni les meilleurs textes d'auteurs supposés, mais il a joint à cette anthologie un important appareil «biographique», où se côtoient vies réelles et vies fictives, et étude critique. Celle-ci nous intéresse particulièrement car Jeandillou y tente une classification systématique des mystifications littéraires, procédés qui dépassent bien sûr la catégorie de l'auteur supposé<sup>23</sup> pour s'ouvrir sur toutes les techniques de «subversion» de l'auteur. Nous nous permettons de présenter de larges extraits de sa classification car elle nous semble la plus efficace:

1. *Auteurs imaginaires révélés.*

1.a. *Auteurs fictifs (dans un texte de type narratif).* «Personnage Y généralement distinct du narrateur, dont les oeuvres sont évoquées, sporadiquement citées ou parfois intégralement reproduites dans le cadre d'un récit -- ou d'un discours -- non présenté comme vérité historique» (470). Par exemple, le professeur LeBran-Chastel dans *La Vie mode d'emploi* de Perec.

1.b. *Auteurs prétendus (hors du cadre narratif).* «Le nom de l'auteur réel X -- fût-il pseudonyme -- apparaît en couverture, mais le livre est désormais présenté comme écrit en son entier par son auteur Y» (470). Ici on ne veut pas tromper le lecteur, mais plutôt

---

<sup>23</sup> C'est celui-ci qui intéresse principalement l'auteur (le sous-titre de son ouvrage étant bien *La vie et l'oeuvre des auteurs supposés*); soulignons avec lui qu'il ne s'agit pas ici d'auteurs *putatifs* ou *présumés*.

le plonger dans un univers ludique. On pense ici aux *Lettres persanes* de Montesquieu, ou aux *Carnets du Major Thompson* de Daninos, dont le nom apparaît même aux côtés de celui de l'auteur supposé.

## 2. Auteurs imaginaires non révélés.

2.a. *Auteurs apparents*. C'est en quelque sorte une «variante de la pseudonymie pure et simple puisque l'auteur X se contente de dissimuler son identité, sans pour autant mettre en place une lourde stratégie qui fasse croire à l'existence de son double» (471). L'auteur apparent est d'abord ambigu puisque le mystère doit demeurer autour de sa véritable identité. Jeandillou donne l'exemple des *Lettres de la Religieuse portugaise*: lorsqu'elles furent publiées, le lecteur pouvait croire à la véracité des informations données par le titre ou dans la préface, mais elles demeuraient si succinctes qu'elles ne parvenaient pas à étouffer tout doute: «Nul indice éditorial ne permet de l'assimiler avec certitude à une chimère, non plus qu'à un être véritablement déclaré à l'état civil» (471). Il se produit souvent que ces auteurs apparents soient pourvus d'une bibliographie; ces oeuvres sont tout aussi fictives que leur auteur mais peuvent passer pour réelles.

## 2.b. Auteurs supposés.

L'une des conditions *sine qua non* de la supposition se déduit logiquement des critères précédemment énoncés: désormais, la réalité historique n'est pas ouvertement simulée dans un contexte fictionnel, elle n'est pas non plus sujette à caution, mais bien attestée grâce à des procédures d'authentification (témoignages, documents, recoupements biographiques) qui incombent soit à un éditeur, soit à un simple préfacier. Le discours liminaire doit être au pire anonyme (cas de Maglanovich<sup>26</sup>), au mieux

---

<sup>26</sup> alias Mérimée dans *La Guzla*, dont il était l'auteur.

signé par un garant déjà reconnu (Bonnefoy / Ronceraille<sup>27</sup>): mais l'autorité convoquée peut très bien se présenter sous le voile du pseudonyme (Joseph L'Estrange / Clara Gazul<sup>28</sup>), l'important étant qu'une caution, même factice, soit apportée à l'ouvrage comme à son auteur. Cela explique que l'auteur supposant X ne puisse en aucun cas se déclarer tel, au risque d'ôter toute crédibilité à sa créature.(472)

Jeandillou analyse ensuite la démarche à observer afin de produire un auteur ou une oeuvre supposés qui puisse être crédibles: présence d'une biographie imaginaire qui donne «l'image du réel» mais dont les traces ont disparu, contribution d'un intermédiaire qui puisse faire autorité, intuition de ce que peut être «l'horizon d'attente» des lecteurs visés par la supercherie... Mais où peut se situer le plagiat dans un tel classement? Il n'est guère abordé dans l'ouvrage<sup>29</sup>, mais son cas rejoint celui de la supposition d'auteur au moins sous un aspect que Jeandillou n'a pas tort de souligner:

En jouant sur le paradoxe, on pourrait affirmer que les auteurs supposés n'existent pas, d'abord parce qu'ils n'ont aucune existence matérielle, ensuite parce que leur statut même n'est qu'une pure aberration théorique. Tant que l'on croit à l'authenticité de leur oeuvre, ils sont tenus pour des écrivains réels (au pire cachés derrière un pseudonyme): en bonne logique,

---

<sup>27</sup>Il s'agit de Claude Bonnefoy, auteur du *Dictionnaire de la littérature française contemporaine*, qui publia en 1978 un livre consacré à l'écrivain Ronceraille dans la collection «Écrivains de toujours» (Seuil, no. 100).

<sup>28</sup>Sans doute pseudonyme de Mérimée, lui-même l'auteur — à présent bien connu — du *Théâtre de Clara Gazul*.

<sup>29</sup> Si ce n'est que dans l'éventualité du *plagiat imaginaire*: «...quant au *Journal intime* de Sally Mara, les jeux de mots et les graphies phonétiques qui l'émaillent le rattachent explicitement aux écrits de Queneau. On aurait donc affaire ici à une forme complexe d'auto-pastiche, par laquelle un auteur supposant X délègue à son double supposé Y le soin de composer ses propres oeuvres. Cette supercherie peut symétriquement se définir comme un plagiat imaginaire, puisque Y signe de son (faux) nom des textes écrits en réalité par X.» (484). Ne s'agit-il pas plutôt d'auto-plagiat? Mais il n'y a pas *plagiat* au sens strict du terme...

il n'y aurait donc d'auteurs supposés qu'*après coup*. Or, dès que le *coup monté* est rendu public, ils entrent déjà dans la grande famille des Auteurs imaginaires révélés; n'ayant ni présence ni présent, ils se trouvent repoussés dans un passé toujours déjà révolu.(486)

En effet, l'on pourrait considérer que tant qu'un plagiat n'est pas dévoilé il n'existe pas, et ne sont plagiaires que ceux qui sont découverts, mais ce processus de dévoilement est fort complexe: qui, ou combien de lecteurs doivent le connaître pour qu'il soit démasqué? Nous reviendrons plus tard sur ce problème épineux.

Pour en revenir aux autres pratiques transgressives, il ne faut pas manquer de mentionner le charmant ouvrage que Maurevert publie vers 1922, démarquage habile mais évident des oeuvres de Mortier, Nodier et Quérard, où il entreprend de s'attaquer au phénomène du plagiat, mais il commet l'erreur de vouloir faire flèche de tout bois et son texte est criblé de jugements littéraires douteux. Il accuse Rabelais de plagier avec la même rigueur qu'il le fait pour Stendhal; il affirme que le «Je pense, donc je suis» de Descartes est plagié de Cicéron dont le «*Vivere est cogitare*» «est [...] exactement la même chose» (15)... C'est aller trop rapidement et rendre équivalents influence philosophique et vol fondamental. Ainsi, il ne fait qu'enfoncer des portes ouvertes lorsqu'il accuse La Rochefoucault de piller abondamment chez Aristote, Épictète, Sénèque, Montaigne, Charron, etc.: le genre des maximes appelle naturellement ce type de procédé puisqu'il côtoie de très près la sagesse des proverbes, le cliché culturel; la *manière* du remanieur leur insuffle une nouvelle vie. De même pour La Fontaine, chez qui il dénonce une vingtaine de sources, mais qui a jamais cru à l'invention du fabuliste? Ce défaut de nuance ternit un ouvrage dont le travail de compilation est d'autre part

impressionnant.

Paradoxalement, l'idée fondamentale de Maurevert est la suivante:

Le pillage de l'idée ou de l'invention, n'est rien; seul est contemptible le vol de l'expression. C'est ce vol qui consitue le plagiat proprement dit. Les gens qui croient que l'idée est tout ont donc tort. C'est la forme, c'est l'expression qui est l'essentiel. L'originalité -- ou le génie -- ne réside qu'en la forme ou l'expression de cette idée, toute périssable ou sans cesse transformable que puisse être cette expression. (16)

Nodier l'affirmait déjà en 1812; Maurevert avoue d'ailleurs s'inspirer de celui-ci puisqu'il réfère le lecteur aux *Questions de littérature légale* pour identifier les 5 types de plagiat qu'il trouvera au cours du livre. Or Maurevert confond *imitation* (qui est pourtant le titre du chapitre des *Questions* dont il tire ses citations) et plagiat: il est, sur ce plan, encore plus flou que l'écrivain dont il s'inspire, passant de l'un à l'autre comme s'il s'agissait réellement d'un synonyme. À sa décharge, il n'a jamais la prétention de faire autre chose qu'un recueil d'anecdotes habiles: «on trouvera tous ces genres de plagiat au cours des pages qui vont suivre. Au lecteur d'en opérer le classement, si ça l'amuse» (26). Ce qui lui permet de sauter de l'étude des influences au plagiat sans crier gare, et sans avoir à se justifier. Nous sommes loin des lourds procédés de Quérard!

En fusionnant les concepts d'imitation et de plagiat, A. Mortier repousse du revers de la main toute tentative de couper les cheveux en quatre: ou bien l'on accepte l'imitation comme moyen de parvenir à la connaissance et à la culture d'un peuple, ou bien l'on ne l'accepte pas, et alors on commet une erreur bien naïve, celle de «croire que l'originalité consiste à tirer tout son fonds de soi-même» (333). La ligne directrice de cet *éloge du plagiat* est celle de la conquête et du dépassement:

Le plagiat, littéral ou déguisé (il n'y a aucune différence) est assurément un vol aux yeux d'un pauvre esprit, de même que l'assassinat est un crime. Mais la guerre, la gloire de la patrie vivent de l'assassinat, et quand un grand peuple, un grand roi, un grand capitaine volent des territoires, on les appelle des conquérants et non des voleurs. (340)

C'est en s'appuyant sur un tel argument que Mortier pardonne tous les vols: ceux de Shakespeare, Dante, Corneille, Molière, Voltaire, Hugo, Musset, Dumas, etc. -- et même ceux de Jean Lorrain! «La conclusion s'impose: l'imitateur n'est condamnable que s'il fait un mauvais usage de la matière qu'il emprunte. Dans le cas contraire il a droit à la plus complète admiration» (335). Cette position, si elle semble quelque peu *impérialiste*, a pour avantage d'être claire: le plagiat ne devrait pas être puni<sup>30</sup>, mais on se doit de le distinguer de quatre autres pratiques: le *démarquage* -- «transcription littérale d'un mot, d'un vers, d'une scène; le marquage est un plagiat sournois. C'est celui qui est le plus généralement pratiqué» (336) -- l'*adaptation* -- «sorte de plagiat avoué qui se rapproche de l'ancienne imitation [...] Elle demande moins de génie que l'imitation libre, mais elle exige encore beaucoup de talent, de savoir-faire, de goût et d'ingéniosité» (337) -- la *traduction* -- où entre une grande part de création; les Américains lettrés ne préférèrent-ils pas les traductions que Baudelaire a fait des textes de Poe aux originaux eux-mêmes? -- et enfin le *stellionat*<sup>31</sup>, seule pratique condamnée par Mortier:

---

<sup>30</sup> «Le Code pénal ne punit point un fils qui dérobe le bien de son père. La littérature est un patrimoine commun à tous les hommes, et la «propriété littéraire» est le plus beau paradoxe qui se puisse concevoir, puisque chacun de nous doit toute sa formation intellectuelle à ceux qui l'ont précédé. On n'invente que fort peu de chose, et moins l'on a lu, moins l'on est capable d'inventer...» (340).

<sup>31</sup> Fraude consistant à vendre ou hypothéquer un même bien à plusieurs personnes, ou à vendre un bien dont on n'est pas propriétaire (*Robert*).

Le stellionat consiste à se plagier soi-même, ce que j'estime beaucoup plus grave que de plagier les autres. Car un homme qui se plagie lui-même se répète et engendre l'ennui, tandis qu'il se renouvelle en dépouillant autrui. Le stellionat constitue, je crois, un quasi-délit passible des tribunaux dans certains cas, notamment lorsqu'un écrivain vend comme inédit un écrit qu'il a déjà fait paraître ailleurs. (336-337)

Si Mortier considère le stellionat comme seule pratique répréhensible, c'est qu'il se place sous le signe du bon goût et du divertissement: rien de pire que l'ennui pour un lecteur qui cherche d'abord de l'*esprit*.

La position de R. Picard par rapport au plagiat demeure fort conventionnelle, et c'est par le biais de l'imitation — qu'il considère faisant partie des *artifices* littéraires — qu'il l'aborde:

L'artifice littéraire que constitue l'imitation apparaît donc comme imposé par la nature des choses et comme conseillé par la nécessité du métier d'écrivain. Pratiquée par des esprits consciencieux, par de vrais artistes, cette méthode se montre féconde et créatrice de valeurs nouvelles. Employée par des médiocres ou par des imposteurs, elle tourne aisément au plagiat et n'accroît en rien le patrimoine littéraire. (77)

La nature et le patrimoine ont le dos bien large et quelles charges les critiques ne leur ont-ils pas confiées? Cette observation n'est guère éclairée, mais Picard a bien raison de rapprocher, dans son chapitre s'intitulant *De l'imitation au plagiat*, le centon du plagiat:

Le centon est [...] une sorte de marqueterie littéraire, un ouvrage composé uniquement d'extraits d'un ou plusieurs auteurs, qu'on met bout à bout et qui forment un récit ou un discours cohérent. On l'a beaucoup employé à des fins satiriques ou apologetiques...» (119)

Cette définition est un peu rapide. A. Canel en offre une meilleure et montre ainsi que

le centon n'est pas un plagiat car sinon il perdrait sa qualité de «jeu d'esprit», de «bizarrerie littéraire» et s'effaceraient aussitôt ses qualités satiriques, parodiques ou apologétiques:

...il faut prendre des morceaux détachés du même poète, ou de plusieurs; on peut partager un vers et en lier la moitié à une autre moitié prise ailleurs, ou employer le vers tout entier; mais il n'est pas permis d'insérer deux vers suivis et pris dans le même endroit. Il convient d'ajouter que, pour l'édification du lecteur, on place l'indication des sources à la tête des vers entiers, à la tête et à la fin des vers fragmentés, et que, dans ce dernier cas, on marque encore par un signe le commencement du second emprunt. (I 251)

L'Antiquité, le Moyen-Âge puis la Renaissance ont produit de nombreux auteurs de centons en latin, en grec, puis en traduction française<sup>32</sup> -- ils prennent dans cette langue le nom de *pasquils* ou *pasquins* vers le XVIe. Dissimuler ses sources relève donc d'une autre stratégie puisque ce ne sont plus son mérite de manier de fragments que le plagiaire veut faire reconnaître: son oeuvre demande l'éclipse des sources.

Si l'on suit ce schéma fidèlement, on a tôt fait d'écarter deux procédés littéraires immémoriaux, la citation et l'allusion, que Nodier n'avait pas manqué de mentionner dans ses *Questions de littérature légale*; bien que parfaitement légitimes, ces pratiques sont en effet liées au plagiat de façon si intime qu'il faut être bien aux aguets pour ne pas verser de l'une dans l'autre: la différence entre plagiat et citation tient souvent à une

---

<sup>32</sup> A. Canel précise d'ailleurs: «Je ne pense pas que l'on ait jamais songé à faire, d'après les règles rigoureuses, des centons en vers français. Le génie de notre langue ne se prête pas au morcellement par fragments de phrases. La rime, d'ailleurs, apporte, pour son compte, une nouvelle entrave à un pareil travail. Mais, du moins, on s'y est essayé en prenant des libertés plus ou moins grandes avec les anciennes prescriptions» (I 264)

couple de guillemets<sup>33</sup>. De nos jours le procédé de la citation n'a plus guère cours, ni comme ornementation du discours, ni pour s'appuyer sur une autorité à qui l'on doit le respect, à part peut-être encore à l'Université où la capacité de citer semble démontrer l'étendue d'une recherche et l'habileté de celui qui cite à créer des liens, à soutenir ses propos grâce à l'aide d'écrits *supérieurs*. Au XIXe siècle on percevait comme pédant l'utilisation excessive de la citation et comme un esprit faible celui qui citait tant et tant qu'il en perdait toute *originalité*. Édouard Fournier écrivait:

Citer est parfois une ostentation de savoir, j'en conviens, mais souvent aussi c'est de l'abnégation et de la modestie! C'est le fait d'un esprit qui doute de soi, qui, se défiant de sa propre autorité, s'abrite derrière des esprits consacrés, et s'efface pour leur laisser la parole. Il a trouvé la pensée, mais trop timide il craint l'aventurer; l'expression lui fait défaut, la formule lui manque; invoquée à propos, sa mémoire la lui prête, et voilà que l'idée jaillit avec la citation. (5)<sup>34</sup>

En effet, les fonctions principales de la citation sont «érudition, autorité, amplification, ornement» a suggéré S. Morawski<sup>35</sup>. C'est au Moyen-Âge que l'on cite le plus, et l'on ne fait presque que cela:

Le moyen âge, lui, avait établi autour du livre quatre fonctions distinctes: le *scriptor* (qui recopiait sans rien ajouter), le *compiler* (qui n'ajoutait jamais du sien), le *commentator* (qui n'intervenait de lui-même dans le

---

<sup>33</sup> ou à une note en bas de page, pourrait-on ajouter: Chaudenay 21.

<sup>34</sup> L'ouvrage d'Édouard Fournier, *L'Esprit des autres*, est un remarquable recueil d'anecdotes où l'auteur fait l'historique de citations diverses: latines, grecques, en vers, en prose... Malheureusement, s'il est bien «raconté», il ne jette pas de lumière sur la pratique citationnelle.

<sup>35</sup> Cité dans Vaillancourt 103.

texte recopié que pour le rendre intelligible) et enfin l'*auctor* (qui donnait ses propres idées, en s'appuyant toujours sur d'autres autorités). Un tel système, établi explicitement à la seule fin d'être «fidèle» au texte ancien, seul Livre reconnu...<sup>36</sup>

Les textes médiévaux «en particulier les textes théologiques et philosophiques» sont donc «indissociables d'une *mémoire externe*, étant écrits à l'avance pour être réutilisés, et [...] leur composition même en porte la marque» (Topia 39) puisqu'ils sont composés en morceaux facilement détachables du reste du manuscrit.

À l'époque classique le procédé ainsi que ses fonctions se déprécient. Entre ces deux périodes il y a bien sûr Montaigne, dont nous avons parlé plus tôt: ses *Essais* comptent 1 328 citations et ont inspiré directement la plupart des théoriciens littéraires de la citation, Antoine Compagnon en tête. Mais parallèlement, il y a quantité d'auteurs qui, s'ils continuent de citer pour s'appuyer sur une autorité, s'arrogent la responsabilité de l'ordre, de la disposition et de l'invention<sup>37</sup>.

*Citer*, «en latin: *ciere, citus* «mettre en mouvement», «faire venir à soi»,

---

<sup>36</sup> Roland Barthes, *Critique et Vérité*, cité dans Vaillancourt, note 5: 119.

<sup>37</sup> Juste Lipse dans ses *Politiques* (Genève: Pierre et Jaques Chovet, 1613): «Comme il importe beaucoup de quelle main part un trait ou un coup d'espée: autant en faut-il dire d'un propos notable pour lui donner entree au coeur, le poids de quelque autorité puissante et approuvée y sert beaucoup. Ceste autorité se trouve es anciens. Mais nous n'avons pas présenté des sentences nues ou esparses; de peur qu'elles ne s'expandissent, & que ce ne fust (comme on dit) du sable sans chaux: mais nous les avons dextrement cousues les unes aux autres, ou quelquesfois les avons jointes ensemble par le ciment de nos paroles. Somme, ainsi que les brodeurs font une piece de tapisserie avec du fil de diverses couleurs: ainsi nous avons basti de quelques milliers de parcelles un corps qui paroît comme tout d'une pièce. D'avantage, j'ay pris la hardiesse de l'orner de figures & divers traits de langage, pour adjouster de l'esprit & de la vie à la couleur» (*Au lecteur*, cité dans Vaillancourt 105).

conurrencé, puis éliminé à l'époque impériale par son fréquentatif *citare* «convoquer (le sénat)», «citer (en justice)», «invoquer le témoignage de», d'où «citer», «mentionner»<sup>38</sup> ou encore «(du latin *citare*, mouvoir, pousser, appeler), mettre en évidence, signaler; rapporter ce qui a été dit ou écrit; appeler devant la justice»<sup>39</sup>. Les anglophones, eux possèdent deux termes: *citation, to cite* et *quotation, to quote*, qui, selon A. Topia, si l'on s'en fie à leur étymologie et à leur usage, reflètent l'ambiguïté que l'on retrouve dans leur traduction française, un même mot recouvrant ses deux faces, dynamique et statique:

la zone sémantique de «to cite» indique une double insistance: d'une part sur la citation comme un mouvement, comme un trajet dynamique allant d'une origine (qui n'est pas nécessairement un texte) à une actualisation; d'autre part sur le poids d'autorité sur la garantie qu'implique cette origine. Au contraire, les différents sens de «to quote» renvoient à deux éléments essentiels (qui s'opposent presque terme à terme aux deux aspects notés plus haut à propos de «to cite»): d'une part une relation beaucoup plus statique à un matériau déjà là, d'autre part l'acte de citer n'est pas avant tout l'appel à une autorité (même s'il l'est aussi, secondairement) mais la copie, la répétition d'un matériau textuel pré-existant. (35-36)

Pour A. Topia, cette dernière pratique se rapproche de l'usage littéraire moderne de la citation, l'auteur ne cherchant pas à *réactiver* un texte ancien, mais bien à découper des morceaux de texte qu'il recolle sans allusion au contexte:

«To quote», c'est d'abord numéroter les chapitres ou parties d'un écrit par des annotations dans la marge puis plus généralement faire des notes

---

<sup>38</sup> Jacqueline Picoche, *Nouveau Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Hachette, 1971.

<sup>39</sup> O. Caillon, *Dictionnaire étymologique*, Paris, Liget, s.d.

marginales, puis découper, extraire pour tel ou tel usage des passages, des fragments d'un corpus écrit ou imprimé déjà existant. De la remontée hiérarchique vers une autorité garante on est passé à une simple comptabilité et archivage d'une masse de données engrangées et disponibles pour toutes les extractions et éventuellement toutes les manipulations. (37)

Les pratiques de la citation sont donc innombrables, de la redondance à l'antithèse, de la marque de l'autorité au papier collé, et il semble clair qu'elle ait tendance à se confondre, dans les textes littéraires modernes, avec le plagiat. Nous aurons l'occasion d'y revenir au cours des chapitres suivants.

L'allusion littéraire, quant à elle, est ainsi définie dans *Les Grandes Allusions*:

Une allusion est en principe indirecte -- «mot, phrase, qui évoque, une personne, une chose, sans la nommer», la définit le *Petit Larousse*. Et l'on a déjà un premier critère, pratique, pour distinguer les deux soeurs: les guillemets et la référence signalent la citation; leur absence, l'allusion. (Bologne 6-7)

Ou le plagiat, bien sûr...

Comme l'avait déjà fait remarquer Nodier, l'allusion fait directement appel au lecteur, à l'interlocuteur: son succès dépend de sa reconnaissance (et là elle s'éloigne du plagiat). Elle est une façon d'établir le code commun, l'économie de la communication, mais aussi de le tester: «On cite pour confirmer son avis: vous voyez, d'autres ont pensé comme moi. On fait une allusion pour établir une complicité: vous voyez, nous appartenons à la même culture» (Bologne 7). De plus, l'allusion permet une grande liberté de transformation; une souplesse qui ne fait qu'effleurer, parfois, sa source qui fait bien partie du trésor commun — et c'est pourquoi l'allusion peut si facilement verser dans le

cliché, lorsqu'elle puise dans les lieux communs...

Ses fonctions sont multiples: traduire une émotion, provoquer une réaction, embellir un énoncé, susciter la dérision... Selon J.-C. Bologne, il existe trois types d'allusions littéraires:

*\*les structures* se contentent de donner un schéma syntaxique dans lequel se coule la pensée: «X sera Y ou ne sera pas» [etc.]

*\*les répliques* sont des énoncés tout faits qui nous viennent spontanément à l'esprit. Ils peuvent se présenter sous forme de maximes ([...] «On n'est jamais si bien servi que par soi-même»...), de formules d'apparence anodine et sans grande signification («Je n'y suis pour personne» [...]) ou de mots de passe entre disciples d'une même secte («Longtemps je me suis couché de bonne heure» est celle des proustiens...).

*\*les renvois* font allusion explicitement à un thème, à un auteur, à une oeuvre. Le thème peut être un simple clin d'oeil, un *a parte* dans la phrase [...] ou résumer une théorie bien connue que l'on peut se contenter d'évoquer [...]. De même pour le renvoi à une oeuvre [...] ou à un auteur. (9)

Tous ces types d'allusions respectent la définition succincte qui suit: «un énoncé intégré au discours (à l'inverse de la citation) évoquant un fait littéraire (auteur, oeuvre, thème, extrait) supposé connu de l'interlocuteur ou faisant partie d'un patrimoine culturel commun (et visant donc à la complicité)» (10).

Mais qu'en est-il des allusions masquées, s'adressant à quelques élus, parfaitement opaques à presque tous les lecteurs? Ne sont-elles pas, comme les meilleurs plagiats, de simples discours transparents, tant que le lecteur ne réussit pas à entrevoir leur source? Mais bien sûr elles ne constituent pas un vol, même si parfois elles dévoilent des vies privées, révèlent des secrets... Mais il ne s'agit pas là de crimes semblables...

## II.4: L'INTERTEXTUALITÉ: SOLUTION THÉORIQUE AUX PROBLÈMES DU PLAGIAT?

Dans son *Dictionnaire des plagiaires*, Roland de Chaudenay passe en revue un peu plus d'une vingtaine de concepts plus ou moins étroitement liés au plagiat. Si quelques-unes de ses catégories ne sont guère fouillées, il souligne l'apparition d'un nouveau mot en 1967 «dans le vocabulaire scientifique de la critique» (25): l'*intertextualité*. Il choisit de ne résumer que ce qu'en dit Gérard Genette dans son étude portant sur la *transtextualité*, soit une «relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre» (Genette 8). Chaudenay vise juste: le concept d'intertextualité est essentiel dans l'analyse des transformations qu'a subies la notion de plagiat. Il est représentatif d'une des tendances des théories structuraliste et post-structuraliste: oublier l'auteur, ses intentions, son inspiration géniale, les influences que lui ont fait subir son milieu, son hérité, ses lectures, pour se déplacer vers le texte dans son immanence, sa logique interne, sa structure, puis ses effets. Ce transfert d'intérêt abolit donc la présence du plagiaire (et avec lui la charge morale de son crime) pour ne se concentrer que sur l'objet-texte, produit d'autres textes, en constante mouvance, ou encore sur le lecteur qui devient en quelque sorte le créateur du plagiat, car seul lui peut reconnaître la duplicité du texte<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> C'est la position qu'adopte Marilyn Randall, en citant Hubert Aquin: le succès d'un plagiat est directement proportionnel à l'ignorance du lecteur. Mais on pourrait répondre à ceci qu'il n'y a pas que le témoignage d'un homme qui crée le fait (comme l'arbre qui tombe dans la forêt sans que personne ne le voit tomber; est-il vraiment tombé? Bien sûr). ↵

Ces positions sont extrêmement importantes historiquement car elles soulignent la persistance de la notion de plagiat, malgré les transformations et interprétations subies.

Nous avons donc choisi d'insister sur ce concept-clé et l'explorer plus systématiquement car non seulement peu de termes, en théorie de la littérature, ont connu une aussi grande vogue que celui de l'intertextualité, mais il porte en lui tous les enjeux des grands courants de la théorie littéraire de ces quelque trente dernières années. De plus, l'intertextualité semble pouvoir recouvrir (et, pourquoi pas, récupérer et reformuler) tous les procédés littéraires et concepts que nous avons vus jusqu'ici, de l'allusion à l'oeuvre supposée, en prenant le point de vue des «sources» (on nous pardonnera ici ce terme), de l'émetteur, ou celui du récepteur, mais en s'intéressant principalement au processus de transformation de l'un à l'autre. Nous examinerons enfin, plus loin au cours de la thèse, si le concept d'intertextualité réussit réellement à remettre en question la notion de propriété intellectuelle.

Un grand nombre de théoriciens contemporains de la littérature ont fait allusion à l'intertextualité, ne serait-ce que brièvement ou de façon superficielle; or, paradoxalement, ceux qui ont choisi de l'insérer dans leur réflexion théorique sont en fait fort peu nombreux. Ils ont alors tenté de clore le débat, d'y aller d'une définition qui serait définitive, mais dès que l'on tente de déterminer les termes exacts de l'intertextualité, de nouvelles nuances bourgeonnent, des critiques véhémentes se font entendre, puis, aussitôt, une nouvelle définition surgit... Cette tendance a certes ralenti depuis quelques années, pourtant l'effervescence provoquée par le mot à partir du début des années 70 jusqu'à la fin des années 80 demeure un phénomène littéraire assez

extraordinaire. Mais comment réussir à se retrouver dans la pléthore d'interprétations qui sont nées de toutes les tendances littéraires depuis plus de 20 ans? Nous nous proposons de faire une brève mise au point et de passer en revue les grandes théories de l'intertextualité, en respectant un certain ordre chronologique qui nous permettra d'observer le centre d'intérêt de la critique se déplacer de l'auteur vers l'oeuvre, puis vers le lecteur, déplacement crucial pour notre sujet.

*Intertextualité...* La voracité avec laquelle les critiques littéraires se sont emparés du terme et ont tenté de l'assimiler à leurs travaux est remarquable, et nous pouvons certainement imputer cette tendance à l'«ouverture» même du concept: tout le monde réussit à y trouver son compte, ses intérêts, des telqueliens aux nostalgiques des études des sources en mal de recyclage en sémiotique... Par conséquent, le premier danger qui guette les études intertextuelles serait de les réduire à la simple recherche des influences, l'intertexte devenant un instrument de recherche génétique. Comme l'écrit Jonathan Culler, c'est en effet moins le recensement des sources que l'on vise ici que l'identification des transformations du/des code(s) de signification à travers les textes:

«Intertextuality» thus has a double focus. On the one hand, it calls our attention to the importance of prior texts, insisting that the autonomy of texts is a misleading notion and that a work has the meaning it does only because certain things have previously been written. Yet in so far as it focuses on intelligibility, on meaning, «intertextuality» leads us to consider prior texts as contributions to a code which makes possible various effects of signification. Intertextuality thus becomes less a name for a work's relation to particular prior texts than a designation of its participation in the discursive space of culture: the relationship between a text and the various languages or signifying practices of a culture and its relation to those texts which articulate for it the possibilities of that culture. (103)

Certains critiques littéraires n'ont pas hésité à tomber rapidement dans une autre tourbière intertextuelle: celle du vague, de l'à-peu-près, du va-comme-je-te-pousse. Jeanne Parisier-Plottel écrivait déjà en 1978:

For some authors, the notion of intertextuality opens all cultural facts and artifacts to the internal exchanges between them, or it opens up words to make them yield the «infinite modalities» of language. Other writers turn to the more discursive and rational dialogue between literary texts. Still others spring free the text itself of its referential bounds, while many read, as the perfectly apt expression goes, between the lines. (vii)

Il serait naïf de croire que l'instrument puissant, utile, qu'est l'intertextualité puisse demeurer objectif, sans ambiguïté. Il se prête plutôt à toutes les tendances. Comme le fait remarquer Marc Angenot:

«Intertexte», «intertextualité», «intertextuel» ne fonctionnent pas exclusivement comme de «modestes» outils notionnels insérés dans des paradigmes cognitifs. À l'instar de «structure», «structurel», «structuralisme», «intertexte» aujourd'hui est autant un outil conceptuel, qu'une *bannière*, un pavillon épistémique, signalant une prise de position, un champ de référence, le choix de certains enjeux. Cependant si, comme outil notionnel le terme se trouve sans cesse remotivé et réinterprété, en tant que pavillon, sa référence est également équivoque en ceci qu'il est adopté par beaucoup de groupes, dans une perspective parfois synchrétique, parfois exclusiviste, dans un usage parfois flou, parfois rigoureux. («L'Intertextualité» 122)

Les travaux de Harold Bloom sont ceux qui nous semblent le plus étroitement liés à une approche traditionnelle de l'intertextualité comme étude des sources. Encore peu connu de la communauté littéraire francophone, Bloom fut pourtant, après la publication de son célèbre *Anxiety of Influence* (1973), l'un des critiques littéraires les plus influents dans les universités américaines.

Sa théorie des influences a pour corpus la Poésie -- pas n'importe laquelle: celle créée par les grands poètes:

Poetic history [...] is held to be indistinguishable from poetic influence, since strong poets make that history by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves. My concern is only with strong poets, major figures with the persistence to wrestle with their strong precursors, even to the death. Weaker talents idealize; figures of capable imagination appropriate for themselves. But nothing is got for nothing, and self-appropriation involves the immense anxieties of indebtedness, for what strong maker desires the realization that he has failed to create himself? (*Anxiety* 5)

Cette conception de l'influence s'insère a priori assez bien dans la théorie générale de l'intertextualité puisque Bloom s'intéresse beaucoup moins aux sources -- dans le sens traditionnel du terme -- qu'à l'effet qu'auront certains textes poétiques sur la puissance créatrice du poète<sup>41</sup>. En fait, l'intertextualité est toujours «négative», car non seulement le poète *doit* s'opposer lui-même à son prédécesseur (Bloom calque la relation *influencé / influenceur* sur celle du fils et du père telle que conçue par Freud), mais il fait nécessairement une lecture erronée de son texte<sup>42</sup>. Or, on comprend rapidement que Bloom se penche d'avantage sur les rapports *interpersonnels* qu'intertextuels, car l'intérêt réside dans l'étude de deux individus (la figure du père, celle du fils) qui s'opposent et

---

<sup>41</sup> «Influence means that there are *no* texts, but only relationships *between* texts» (*A Map* 3).

<sup>42</sup> «Poetic Influence -- when it involves two strong, authentic poets, -- always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation» (*Anxiety* 30).

luttent l'un contre l'autre<sup>43</sup>.

Pourtant, ce n'est pas un hasard si dès les premières pages de *Palimpsestes*, Genette désigne Harold Bloom comme étant un des seuls théoriciens américains travaillant sur des problèmes intertextuels. Il ne faut toutefois pas oublier la définition, très générale, qu'il offre dans le même ouvrage: «Je la définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre» (8). Cette définition est assez vague pour que, en effet, les théories de Bloom demeurent «intertextuelles»<sup>44</sup>. Celles-ci ne manquent pas de provoquer des critiques. Jonathan Culler, avec son esprit mordant, accuse Bloom de vouloir préserver, sous des couverts de rupture avec la tradition, le *statu quo* de l'institution littéraire, et de recycler le nouveau concept d'intertextualité pour protéger cet échafaudage:

---

<sup>43</sup> Bloom va d'ailleurs répertorier six types d'influences, ou plutôt d'angoisses face à cette influence, qui vont du phénomène de *Clinamen* («corrective movement») à *Apophrades* («the return to the dead») en passant par *Tessera* («completion and antithesis»), *Kenosis* («movement towards discontinuity with the precursor»), *Daemonization* («movement towards a personalized Counter-Sublime») et *Askesis* («self-purgation, attainment of a state of solitude») (*Anxiety* 14-16).

<sup>44</sup> On s'étonnera peut-être de ne pas trouver, au cours de ce travail, les définitions de citation, allusion et plagiat proposées par Genette, mais elles nous ont paru peu convaincantes. En effet, s'il range ces procédés sous la catégorie *intertextualité* («relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre» (8)), pourquoi ne pas plutôt les ranger sous celle de l'*hypertextualité* («toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (11-12)). D'autre part, *Palimpsestes* est un ouvrage d'érudition remarquable auquel nous aurons recours plus tard.

Indeed, his use of intertextuality is a daring move which cannot but tempt the critic who is frustrated by the prospect of working in a Barthesian space of infinite and anonymous citations. It is a daring move for, while proclaiming the dependence of every text on other texts, it produces a cosiness which even a kabbalistic rhetoric cannot disguise. The function of Bloom's theory of influence, certainly the function of the Freudian analogies which structure it, is to keep everything in the family. Intertextuality is the family archive; when one explores it one stays wholly within the traditional canon of major poets. (108)

Il est à noter en passant que Bloom ne cite pas une seule femme dans sa liste d'auteurs: la théorie oedipienne du «re-writing the father» ne semble pas devoir s'appliquer aux écrivaines.

Pourtant si l'intertextualité semble pouvoir être assimilée à la quête des sources elle peut aussi être pour certains médiévistes, le moyen de régler la controverse entourant la critique des textes: soulignant l'interdépendance des textes et leurs liens avec le contexte et le pré-contexte, elle réussit à déplacer l'intérêt du critique de la genèse du texte (et l'on peut calculer à quel point il est impossible de dater des textes qui sont directement redevables non seulement d'une tradition orale mais aussi de la transcription manuscrite des clercs) au rôle que jouent les textes préexistants et les pré-contextes au sein du texte étudié<sup>45</sup>. Le travail des médiévistes est différent de celui des théoriciens de la littérature moderne en ce qu'il vise principalement l'édition de manuscrits anciens: on amasse les différentes versions, on les compare, puis on choisit le «meilleur manuscrit» (Méthode de Bédier). Une véritable recherche intertextuelle encouragerait plutôt la publication de l'ensemble des manuscrits et celle des textes s'y rattachant, mettant ainsi

---

<sup>45</sup> Voir l'article de Peter Dembowski, «Intertextualité et critique des textes» *Littérature* 41 (1981): 17-29.

l'accent sur les «développements et renouvellements successifs de la *materia poetica*» (Dembowski «Intertextualité» 23).

Paul Zumthor est sans doute le médiéviste qui a le mieux exploité la notion d'intertextualité en l'assimilant à son concept de «mouvance». Selon lui:

Tout texte médiéval possède une généalogie, se situe à une place relativement précise, quoique mobile, dans un réseau de relations génétiques et dans une procession d'engendrement. En ce sens, les relations intertextuelles au Moyen Age tiennent de celles qu'instaurent dans notre pratique moderne le commentaire (rapport d'interprétation); voire la traduction (rapport de transposition). (9)

La mobilité est importante car elle rend obsolète la conception du texte «unifiable». Le texte médiéval ne peut être que fragment puisqu'il est en fait la retranscription d'un texte oral qui était d'abord un *faire* dont le *geste*, qui avait une importance toute physique, vitale, est à jamais perdu:

La littérature médiévale [...] apparaît comme faite d'un enchevêtrement de textes, dont chacun revendique à peine son autonomie [...] Dans chaque texte se répercute l'écho de tous les autres textes du même genre... sinon par figure contrastive ou parodique (et parfois sans dessein déterminable), l'écho de textes de genres différents. Peut-être ces effets sont-ils rendus possibles, et certainement ils sont amplifiés, par la situation particulière du texte médiéval dans la mémoire collective. Ce texte n'est pas isolé, identifié comme «littérature», mis à part de l'action. Il est fonctionnalisé comme jeu, au même titre que les jeux du corps... dont (surtout lorsqu'il est oral) il participe réellement. Comme tout jeu, il procure un plaisir provenant de la répétition et des ressemblances. (15)

Cet aspect ludique que Zumthor observe au niveau de la littérature médiévale, peut-être pourrait-elle s'appliquer à la littérature moderne — et ici on ne peut que penser à Joyce, où répétition et ressemblance sont largement empruntées, mais dans un contexte

perturbateur.

C'est dans cet ordre d'idée qu'il nous faut nous interroger sur la provenance de ce terme d'*intertextualité* que tous s'approprient, et sur ce qu'étaient les enjeux de sa première apparition. Tout a commencé avec cette simple phrase: «Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte». Elle est de Kristeva et demeure sans doute celle d'entre les siennes qui est la plus fréquemment citée dès que l'on aborde les rivages marécageux de l'intertextualité. Cette phrase, tant de fois appropriée, réutilisée, écartelée dans tous ses sens, est presque toujours livrée comme nous l'avons fait: tronçonnée (et sans référence), presque transformée en cliché. Peu à peu le texte d'origine sombre dans l'oubli, et cet oubli entraîne automatiquement l'appauvrissement de ses sens -- riches parce que possibles encore, *potentiels*: «Si en effet la rémanence est nourricière de tout texte, elle est aussi pour lui une constante menace d'enlèvement, pour peu qu'il cède à l'automatisme des associations, se laisse paralyser par l'irruption des stéréotypes toujours plus encombrants» (Jenny «La Stratégie» 279). C'est sans doute le risque que court toute citation, car comment recréer contexte, pré-texte, hypotexte, bref, tout cet appareil textuel (et encore là, on ne considère le texte que comme une simple immanence...). Tentons de rendre justice à Julia Kristeva, qui nous a offert cette notion dès 1966, en revenant à ses textes...

D'abord, restituons un peu de chair à notre citation: sa première partie, où Kristeva souligne ce qu'elle doit à Bakhtine -- nous reviendrons sur ce point plus tard -- et sa suite, qui l'éclaire quant au projet de la théoricienne: «À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins,

comme double» («Le mot» 85). En parcourant *Sémèiôtikè* et sa préface à *La Poétique de Dostoïevski* de Bakhtine, on peut percevoir que la notion d'intertextualité s'insère parfaitement dans les préoccupations théoriques de Kristeva -- et du groupe Tel Quel -- à cette même époque: la production du texte. On sait que Kristeva délaissera peu à peu ce champ pour celui de la psychanalyse; elle en arrivera tout de même à révolutionner la théorie littéraire en s'opposant au structuralisme, qui devenait déjà une véritable institution, et en proclamant non seulement la mort de l'Auteur, mais celle du Sujet.

Dans «Le texte clos», on trouve une bonne définition de ce que Kristeva entend par *texte et productivité du texte*:

...nous définissons *le texte* comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques. Le texte est donc une *productivité*, ce qui veut dire: 1. son rapport à la langue dans laquelle il se situe est redistributif (destructif-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques; 2. il est permutation de textes, une intertextualité: dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent. (52)

Cette interprétation de la productivité textuelle est en fait basée sur des notions que Kristeva ira très tôt chercher chez Bakhtine: celles de polyphonie, d'hétéroglossie, de dialogisme, de carnivalesque. Et c'est le nouveau statut que le théoricien russe donne au *mot*, celui d'«unité minimale de la structure», qui insuffle vie au dialogisme. Le mot chez Bakhtine n'a pas le sens linguistique qu'on lui accorde couramment. En fait la traduction de *slovo*, le mot russe qu'utilise Bakhtine, pose toutes sortes de problèmes puisqu'on y voit tantôt le mot, tantôt le discours. Le terme d'*énoncé* semble mieux rendre la notion

bakhtinienne, car il peut autant s'agir d'un mot que d'une phrase ou que d'un paragraphe, mais il garde sa nuance de discours... Quoi qu'il en soit, Kristeva préfère souvent se référer au *mot*, surtout lorsqu'il s'agit d'en faire la définition:

Ainsi le statut du mot comme unité minimale du texte s'avère être le *médiateur* qui relie le modèle structural à l'environnement culturel (historique), de même que le *régulateur* de la mutation de la diachronie en synchronie (en structure littéraire). Par la notion même de statut, le mot est mis en espace: il fonctionne dans trois dimensions (sujet-destinataire-contexte) comme un ensemble d'éléments sémiologiques en *dialogue* ou comme un ensemble d'éléments *ambivalents*. («Le mot» 85)

C'est donc au niveau du mot que se produit le dialogue entre le sujet écrivant -- celui que la sémiotique appellera le scripteur -- et le sujet / destinataire, lui-même éclaté, composé d'autres «je». On comprend qu'avec une telle définition du mot Kristeva puisse en arriver à évincer le sujet régulateur du sens, ce «sujet cartésien, possesseur de son discours, identique à lui-même et se représentant en lui» («Une poétique» 12-13). À la base du dialogisme, il y a la polyphonie, cet espace où des voix multiples s'adressent les unes aux autres, et ce que Kristeva y trouve, c'est: «la *division* du sujet, scindé d'abord parce que constitué par son autre, pour devenir à la longue son propre autre, et par là multiple et insaisissable, polyphonique. Le langage d'un certain roman est le terrain où ce morcellement du «je» -- son polymorphisme -- s'entend» (13).

C'est ici même que Kristeva ira chercher la notion d'intertextualité -- que l'on ne retrouve jamais, dans ces termes, chez Bakhtine ou dans son Cercle: «Le *dialogisme* voit dans tout mot un mot sur le mot, adressé au mot: et c'est à condition d'appartenir à cette polyphonie -- à cet espace «intertextuel» -- que le mot est un mot *plein*» (13).

L'intertextualité aurait donc pour rôle de détruire l'univocité du sens, le «monologisme» idéologique, la dictature du Sujet<sup>46</sup> -- élaborée grâce à la «conscience»<sup>47</sup> et au discours représentatif comme outil stratégique. Le destinataire du texte dialogique, «inclus uniquement en tant que discours lui-même» («Le mot» 85) ne peut plus être à l'écoute d'un seul texte: à l'infini,

le mot / le discours se disperse «en mille facettes» dans une multiplicité de contextes -- dans le contexte des *discours*, dans l'intertextualité où se pluralise et se pulvérise le sujet parlant mais aussi le sujet écoutant, donc nous: une «unité» que Bakhtine appelle «l'homme» mais qu'il déclare rebelle à toute définition, car «l'homme ne coïncide jamais avec lui-même». («Une poétique» 14)

Selon Marc Angenot, l'intertextualité chez Kristeva «ne se définit qu'en vue d'intégrer un autre mot, *idéologème*» («L'Intertextualité» 123). Elle s'empresse en effet de récupérer celui-ci, pris chez Medvedev/Bakhtine: «l'idéologème d'un texte est le foyer dans lequel la rationalité connaissante saisit la transformation des *énoncés* (auquel le texte est irréductible) en un tout (le texte), de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social» («Le texte» 53). On voit ici le désir de Kristeva de souligner l'historicité des textes, leurs liens avec le «corpus littéraire antérieur» mais aussi avec leur contexte socio-économique. D'une telle notion, elle pourra tirer son image de l'intertextualité vue comme un tissu (qui n'est pas sans rappeler les métaphores

---

<sup>46</sup> «L'idée d'intertextualité comme engendrement du texte sert au quelquien à proclamer la bonne nouvelle de la mort du Sujet» (Angenot «L'Intertextualité» 125).

<sup>47</sup> «La conscience transcendantale dont l'obligation consiste à protéger l'unité et la pureté des sens abstraits de leur dispersion et de leur obscurcissement dans le devenir vivant de la réalité matérielle» (Medvedev, cité in Kristeva «Une poétique» 23).

barthésiennes) s'étendant et étant perçu dans l'espace («volume dans lequel la signification s'articule par une jonction de différences» («le mot» 84)). Le concept bakhtinien de dialogisme répond parfaitement à ce désir parce qu'il est le seul lieu textuel où le «je» et l'autre se rencontrent à armes égales -- ce que Kristeva appelle l'«ambivalence de l'écriture». Or «le dialogue et l'ambivalence s'avèrent ainsi être la seule démarche permettant à l'écrivain d'entrer dans l'histoire en professant une morale ambivalente, celle de la négation comme affirmation» (89).

En s'inspirant à nouveau du travail de Bakhtine sur la notion du *carnavalesque*, Kristeva verra le dialogisme non pas comme une opposition, qui est en fait l'autre face du même, mais une transgression, un véritable questionnement des valeurs sociales, religieuses, politiques dogmatiques et «monologiques»<sup>48</sup>. Ses analyses des oeuvres de Mallarmé, Arthaud, et surtout de Lautréamont auront d'ailleurs pour noyau cette notion de transgression du système:

La seule manière qu'a l'écrivain de participer à l'histoire devient alors la transgression de cette abstraction [l'histoire *linéaire*] par une écriture-lecture, c'est-à-dire par une pratique d'une structure signifiante en fonction de ou en opposition avec une autre structure. L'histoire et la morale s'écrivent et se lisent dans l'infrastructure des textes. Ainsi, polyvalent et pluridéterminé, le mot poétique suit une logique qui dépasse la logique du discours codifié, et qui ne se réalise pleinement qu'en marge de la culture officielle. (83)

---

<sup>48</sup> Nous rappelons la définition que Kristeva fait du *discours monologique* qui comprendrait: «1) le mode représentatif de la description et de narration (épique); 2) le discours historique; 3) le discours scientifique. Dans tous les trois, le sujet assume le rôle de I (Dieu) auquel, par la même démarche, il se soumet; le dialogue immanent à tout discours est étouffé par un *interdit*, par une censure, de sorte que ce discours refuse de se retourner sur lui-même (de dialoguer)» (97).

Elle étudiera avec beaucoup de minutie les rapports intertextuels que Lautréamont a entretenus avec la tradition, l'histoire littéraire -- en particulier avec les Romantiques. En fait, la rigueur, la minutie de son analyse de cet intertexte agacera plusieurs critiques littéraires qui y verront une sorte de contradiction et, quelque part, la preuve de l'inévitable échec de l'édifice kristévien:

Kristeva's procedure is instructive because it illustrates the way in which the concept of intertextuality leads the critic who wishes to work with it to concentrate on cases that put into question the general theory. A criticism based on the contention that meaning is made possible by a general, anonymous intertextuality, tries to justify the claim by showing how in particular cases «a text works by absorbing and destroying at the same time the other texts of their intertextual space» and is happiest or more triumphant when it can identify particular pretexts with which the work is indubitably wrestling. (Culler 106-107)

Culler parvient à critiquer Kristeva en la récupérant à travers ses propres préoccupations, qui portent non pas sur la productivité textuelle mais plutôt sur la *réception* textuelle, avec un goût marqué pour la déconstruction. C'est ce que la plupart des critiques feront, en lui reprochant principalement la généralité de ses définitions, mais aussi de se contredire elle-même: pour Michael Holland, par exemple, c'est un problème intrinsèque à son interprétation de la notion d'idéologème:

Kristeva a formulé la notion [d'intertextualité] à l'occasion d'une analyse du roman considéré comme exemplaire de ce qu'elle a appelé «l'idéologème du signe». Or, en tant que tel le roman, tout en marquant chez Antoine de la Sale un progrès de la pensée occidentale par rapport à ce qu'elle appelle «l'idéologème du symbole», ne laisse pas de relever aux yeux de Kristeva d'un état arriéré de la pensée par rapport à sa propre position, étant donné que pour elle l'idéologème du signe informe tout ce que, par ses propres analyses, elle cherche à dépasser. Autrement dit, la notion d'intertextualité sert originellement chez elle à décrire un dispositif

idéologique que par là même elle renie. (177)

L'autre reproche que l'on pourrait adresser à Kristeva est d'avoir faussé quelque peu les théories de Bakhtine en les récupérant pour qu'elles épousent mieux ses propres intérêts. Mais n'est-ce pas là un bel exemple d'intertextualité? Certains critiques se feront fort de prouver que ses lectures, qui font de Bakhtine une sorte de précurseur de l'étude psychanalytique des textes, ont en effet des assises solides<sup>49</sup> -- ne serait-ce que parce qu'elles réussissent à prouver ses propres théories. Certaines erreurs de lecture sont plus inexplicables: Pierrette Malcuzyński fait remarquer que dans «Une Poétique ruinée», Kristeva fausse le texte de Bakhtine. En effet, elle écrit que «un texte polyphonique n'a qu'une seule idéologie; l'idéologie formatrice, porteuse de forme», alors que Bakhtine écrit lui-même un peu plus loin l'«idéologie génératrice de forme» («New Mythologies» 20-21)... Cercle vicieux dont il est difficile de sortir!

Mais Kristeva est la première à reconnaître ce processus critique, intrinsèque à une véritable sémanalyse. Selon elle, le dialogisme bakhtinien, ce dialogue à deux voix, est révolutionnaire mais trop réducteur, et devrait s'ouvrir sur une pluralité de voix infinie qui se traduirait non seulement au niveau du *sens*, mais aussi au niveau de la syntaxe et

---

<sup>49</sup> Par exemple, Carol Mastrangelo-Bové: «A closer look at the four essays reveals that a psychoanalytic interpretation is implicit in Bakhtin. One of the most significant aspects of his writing in these essays lies in the way the «subject» splits into two, that is, it enters into a dialogue with itself as it attempts to establish a hierarchy of literary genres» (121). «She transforms Bakhtin by making the psychoanalytic implications of his work explicit -- she reads him as if he were a Freudian. Bakhtin becomes a «character» whom she describes and who gives her the opportunity to express, through him, her own theory of the text, i.e., the necessities of her hidden psychic life, her desires as a theorist» (124). Cette lecture de Kristeva est certainement très fidèle à la démarche de la sémanalyse.

de la phonétique (lieu que Bakhtine n'explore pas). Cette pluralité a une importance existentielle puisque l'individu créateur est remis en question:

In other words, the discovery of intertextuality at a formal level leads us to an intrapsychic or psychoanalytic finding, if you will, concerning the status of the «creator», the one who produces a text by placing himself or herself at the intersection of this plurality of texts on their very different levels – I repeat, semantic, syntactic or phonic. This leads me to understand creative subjectivity as a kaleidoscope, a «polyphony» as Bakhtin calls it. I myself speak of a «subject in progress», which makes possible my attempt to articulate as precise a logic as possible between identity and unity, the challenge to this identity and even its reduction to zero, the moment of crisis, of emptiness, and then the reconstitution of a new, plural identity. This new identity may be the plurality capable of manifesting itself as a plurality of characters the author uses, but, in more recent writing, in the twentieth-century novel, it may appear as fragments of character, or fragments of ideology, or fragments of representation. (Kristeva in Waller 281)

Dans cette entrevue avec sa traductrice, dont la date remonte à 1985, Kristeva exprime clairement non seulement son intérêt pour la psychanalyse comme «lecture», mais aussi sa volonté d'en faire une pratique, presque un engagement. Sa notion d'intertextualité s'en trouve élargie au maximum puisque pour elle *tout* devient intertextualité: la théorie, mais aussi la praxis: «Now psychoanalysis as I understand it [...] has the advantage of being a fusion, if you will, an intertextuality of practice and theory» (288).

Comme nous avons pu le constater, c'est ultimement le dialogisme bakhtinien ainsi que la notion de carnivalesque qui sont à l'origine des théories de l'intertextualité. Nous y revenons dans les prochains chapitres, mais pour le moment continuons d'explorer la fortune de ce concept.

Des telquelien, Roland Barthes fut sans doute celui qui, avec Ricardou et Sollers,

reviendra le plus souvent sur la notion d'intertextualité. Malheureusement il en fit, au cours des années qui transformèrent tant son approche, une définition si radicale, si générale qu'il la rendit presque inutilisable. Voici un exemple, tiré du *Plaisir du texte*: «Proust, c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle: ce n'est une «autorité», simplement un *souvenir circulaire*. Et c'est bien cela l'intertexte: l'impossibilité de vivre hors du texte infini -- que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel: le livre fait le sens, le sens fait la vie» (59)<sup>50</sup>. Le souvenir circulaire, c'est le souvenir fragmenté que le lecteur / écrivain a des langages, des codes. Cette fragmentation tend à éclater chez Barthes, à se disséminer (et ici on rejoint un autre telquelien, Derrida); cette pratique est particulièrement claire dans un texte comme *S/Z*, où la nouvelle de Balzac est non seulement fragmentée -- chaque fragment étant lui-même intercalé entre des tranches de textes «critiques» très libres, qui sont elles-mêmes des mosaïques de citations, d'auto-citations, etc. -- mais ses morceaux épars sont décomposés en séquences, en lexies, puis branchés aussitôt sur d'autres codes... C'est que Barthes ne vise pas à l'idéale unification de l'oeuvre, comme le fait remarquer Leyla Perrone-Moisés, mais plutôt à l'éventuel effacement de la marque de l'auteur, du scripteur, de la subjectivité.

Et c'est ici, par le truchement du concept d'intertextualité chez Barthes, que le passage se fait, de l'oeuvre au lecteur, de la productivité du texte à la lecture-écriture.

---

<sup>50</sup> Cité in Perrone-Moisés 378. Évidemment, nous avons droit ici à une définition «post-S/Z», formulée alors que Barthes prônait une ouverture maximale du texte (texte lisible / scriptible). Ces positions se retrouvent également dans ses *Fragments d'un discours amoureux*.

Selon Barthes, le lecteur n'est pas une subjectivité «pleine» en rapport avec une autre subjectivité «pleine», celle de l'auteur du texte; cette subjectivité est un mirage, et sous cette illusion culturelle se cachent les textes, les codes dont le lecteur est en quelque sorte le produit:

Ce «moi» qui s'approche du texte est déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes infinis, ou plus exactement: perdus (dont l'origine se perd)... La subjectivité est une image pleine, dont on suppose que j'encombre le texte, mais dont la plénitude, truquée, n'est que le sillage de tous les codes qui me font, en sorte que ma subjectivité a finalement la généralité même des stéréotypes. (*S/Z* 16-17)

Subjectivité du lecteur et subjectivité de l'auteur se fondent, la hiérarchie n'existe plus. Et si ceci est vrai du lecteur de Barthes, c'est aussi le cas pour Barthes-lecteur (de Balzac), cet être qui n'est qu'un tissu d'autres textes. Assimilé, lu par Barthes, le texte balzacien (refondu, placé en appendice de *S/Z*) n'est plus

un objet fini et tutélaire, mais une sorte de miniature appendue au grand tableau de *S/Z*, une *citation*, un miroir sphérique dans un intérieur flamand. Le discours critique est la plus grande structure qui apprivoise la plus petite; le texte premier, paternel, passe à la catégorie d'*annexe*. Une circulation sans hiérarchie s'établit désormais entre le texte de Balzac et celui de Barthes. (Perrone-Moises 382)

Dans un tel exemple, il est assez aisé de comprendre comment peut fonctionner l'intertextualité critique: l'activité critique doit se fondre, se confondre avec le texte de fiction. Mais l'idéal barthésien de dissémination maximale -- ce texte infini -- rend la notion même d'intertextualité inutilisable, inopératoire: si *tout* est intertextuel, rien ne l'est. Cette notion est bien éloignée de l'utilisation qu'un Claude Simon, par exemple,

peut faire de l'intertextualité: dans *La Bataille de Pharsale* elle fonctionnerait comme «mechanism for challenging and subverting the literary ideologies that dominate the writing, reading and criticism of most contemporary fiction and as a means of producing a text written and structured according to new theoretical concepts» (Hoffer-Gosselin 23). Comme le fait également remarquer Ruprecht, la prolifération incontrôlée / incontrôlable de «codes» et de «pistes» de lecture ne permet pas l'identification des différents discours qui s'enchevêtrent dans le texte. L'intrication rend inutile tout effort critique. Ne peut alors survivre que la lecture-écriture, que le texte scriptible...

Par rapport à la position de Barthes, celle de Laurent Jenny est beaucoup plus centrée: il tente de trouver les caractéristiques formelles des textes qui permettent l'accès à l'intertextualité. Ici, la dispersion intertextuelle tend vers un «nouveau» langage, créé grâce à cette «force textuelle» qui réunit tous les autres langages: «Quels que soient les textes assimilés, le statut du discours intertextuel est ainsi comparable à celui d'une super-parole en ceci que les constituants de ce discours ne sont plus des mots, mais du déjà parlé, du déjà organisé, des fragments textuels. L'intertextualité parle une langue dont le vocabulaire est la somme des textes existants» (266). Loin de considérer le texte sous l'angle de la dispersion totale, Jenny se concentre sur ses archétypes: c'est ce qui se répète qui fait que l'on peut lire; l'intertextualité devient alors essentielle au système de la lisibilité littéraire: «Hors de l'intertextualité, l'oeuvre littéraire serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d'une langue encore inconnue» (257). Jenny a le mérite de souligner un fait sur lequel peu de théoriciens insistent: il faut d'abord qu'il y ait une mémoire, un souvenir pour que puissent se concevoir non seulement

l'intertextualité, mais le texte. S'il n'y a plus de mémoire d'un langage, il ne peut y avoir de lecture<sup>51</sup>. Les archétypes sont là pour aider cette mémoire, pour créer des liens avec ce qui existait *avant* le texte lu: «Vis-à-vis des modèles archétypiques, l'oeuvre littéraire entre toujours dans un rapport de réalisation, de transformation ou de transgression» (Jenny «La Stratégie» 257). On comprend ce qu'un tel point de vue doit au structuralisme et au formalisme. Et ce sont donc les textes les plus stéréotypés, dont les codes sont les plus chargés, qui offrent à la fois un maximum de possibilités pour créer des liens avec d'autres textes et un maximum de lisibilité.

Mais si au début de son article l'intertextualité est la «condition même de la lisibilité littéraire» (257), Jenny semble ensuite vouloir remédier à la trop large généralité de sa définition en établissant quelques frontières formelles. L'intertextualité devient donc «le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens» (262). Puis Jenny en arrive à distinguer la simple allusion, la réminiscence de la véritable intertextualité, qui n'existerait en fait que lorsque il y a identité de structures: il faut par exemple que la même image utilisée dans deux textes ait le même rôle thématique — ou les mêmes rapports — dans les deux cas. C'est à partir de cette distinction qu'il en arrive à réaliser son programme: démontrer que c'est en fait avec la structure que la «citation» intertextuelle entre en relation. Comme Riffaterre, il écrit que «le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode

---

<sup>51</sup> C'est un fait sur lequel insiste également Riffaterre: «Si l'intertextualité se réduisait à la connaissance de l'intertexte, elle fonctionnerait d'autant mieux que le lecteur connaîtrait mieux cet intertexte. Elle cesserait de fonctionner dès que surgirait une génération de lecteurs pour laquelle les traditions de la génération précédente seraient lettre morte» («L'Intertexte» 5).

de lecture qui fait éclater la linéarité du texte» (266).

Ce nouveau mode de lecture est généré par le travail d'assimilation, de transformation qui s'opère entre deux ou plusieurs textes. Ce travail en est un de «normalisation», également, puisqu'il permet l'«insertion dans un nouvel ensemble textuel» (271), et peut s'effectuer par «verbalisation» (normalisation des emprunts aux différents systèmes signifiants en texte «verbalisé»), «linéarisation» (lecture multiple, polysémie, ne signifient pas que l'on doit perdre la linéarité du texte verbalisé), et «enchâssement» («À la cohérence typographique doit s'ajouter une réduction des impossibilités combinatoires de textes issus d'horizons souvent hétérogènes» (273)). Tout ceci s'applique comme «transformation du conditionnement textuel», et Jenny a l'originalité de se pencher sur le fragment intertextuel lui-même, en tentant de classer les transformations encourues par les fragments: paronomase, ellipse, amplification, hyperbole, interversion (de la situation énonciative, de la qualification, des valeurs symboliques), termes bien sûr empruntés à la rhétorique.

L'importance de l'article de Laurent Jenny est d'avoir démontré que le travail intertextuel n'en est pas un de citation, de clins d'oeil qui rendent plus subtile le contenu d'un texte, mais qu'il exerce au contraire «une fonction critique sur la forme» (279). Ce travail critique est perturbateur, il crée des ratés dans la machine bien huilée de la représentation traditionnelle:

**L'intertextualité n'est plus emprunt poli, ni citation de la Grande Bibliothèque, elle devient stratégie de brouillage, et au-delà du livre s'étend à tout le discours social. Il s'agit de bricoler en hâte des «techniques» de mise en pièces pour répondre à l'omniprésence des**

émetteurs qui nous nourrissent de leur discours mort (mass media, publicité etc.). Il faut faire délirer les codes -- non plus les sujets -- et quelque chose se déchirera, se libérera: mots sous les mots, obsessions personnelles. Une autre parole naît qui échappe au totalitarisme des media mais garde leur pouvoir, et se retourne contre ses anciens maîtres. (281)

Cette observation sur le rôle de l'intertextualité se rapproche de celle qu'émet C. Hoffer-Gosselin:

When an author introduces another text into his or her own, the author's stance insinuates a self-conscious critical view-point. By pointing to its own operations, the text reveals itself as fiction, a mere construct of language. Intertextuality thus simultaneously radicalizes the text and marks this very process of radicalization. By making evident the generative processes at work in the novel, intertextuality introduces into the text an entire panoply of critical concepts, both deconstructive and reconstructive, which must eventually transform the reader's way of approaching and understanding literature. (32)

Michael Riffaterre est également un de ceux qui ont fait de l'intertextualité un concept-clef dans leurs réflexions sur la lecture. Au cours des années (de ses *Essais de stylistique structurale* à *La Production du texte* en passant par d'innombrables articles fort spectaculaires) Riffaterre a mis au point une théorie de l'intertextualité qui s'insère parfaitement dans ses recherches sur la *lisibilité* du texte, en particulier au niveau de la «production» du texte fictionnel, cette production étant, selon Riffaterre: «la démarche du lecteur, l'histoire de ses erreurs ou des difficultés auxquelles il achoppe, erreurs suspendues, difficultés résolues par la découverte de l'intertexte. Erreurs et difficultés qui reprennent dès que l'intertexte est éclipsé ou occulté par la lettre du texte» («Production» 23).

Sur la lecture intertextuelle repose donc toute la profondeur du sens, ou plutôt,

pour utiliser le terme de Riffaterre, de la *signifiante*<sup>32</sup>. En effet, la méthode riffaterrienne d'analyse sémiotique des textes, basée sur la recherche de la *trace*, cette agrammaticalité, ou anomalie<sup>33</sup>, qui est insérée dans un texte parfaitement «lisible» -- le théoricien étant souvent embarrassé devant les textes «scriptibles» (Barthes) et ses recherches ne portant naturellement pas sur eux-- constitue la clé de la signifiante, car elle permet au lecteur de suivre la piste de l'intertexte.

Riffaterre est d'ailleurs très strict en ce qui concerne la distinction fonctionnelle et théorique existant entre intertexte et intertextualité:

L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini. On peut toujours, en effet, en reconnaître le commencement: c'est le texte qui déclenche des associations mémorielles dès que nous commençons à lire. [...] Je définirai donc ainsi l'intertextualité: il s'agit d'un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. («L'Intertexte» 4-6)

De façon plus polémique, il ira jusqu'à dire que l'intertextualité est en fait «le conflit du texte et de l'intertexte».

---

<sup>32</sup> «L'intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens» (cité in Eisenzweig 162).

<sup>33</sup> «L'accident historique qu'est la perte de l'intertexte ne saurait entraîner l'arrêt du mécanisme intertextuel, pour la simple raison que ce qui déclenche ce mécanisme, c'est la perception dans le texte de la *trace* de l'intertexte. Or cette trace consiste en des anomalies *intratextuelles*: une obscurité, par exemple, un tour de phrase inexplicable par le simple contexte, une faute par rapport à la norme que constitue l'idiolecte du texte. Ces anomalies, je les appellerai des agrammaticalités» («L'Intertexte» 5).

Encore une fois, le «travail» du lecteur est donc essentiel, puisque c'est lui qui produira véritablement le texte. Mais on peut constater assez facilement en quoi cette définition est réductrice: c'est le lecteur astucieux qui réussira à faire la meilleure lecture intertextuelle, dépitant l'intertexte le plus riche -- en qualité, en quantité -- qui aura la clé véritable du texte. L'érudition l'emporte à nouveau, et c'est curieusement à la recherche des influences et des sources (même si ce sont les sèmes qui en portent la trace...) que le lecteur repart... Or, comme le souligne Uri Eisenzweig, cette habileté à pouvoir pressentir sous chaque mot un intertexte, si, ou plutôt parce qu'elle mène vers la seule «bonne» lecture des textes possible, n'en reste pas moins l'apanage de ceux «qui possèdent la formation personnelle adéquate» (163), c'est-à-dire les érudits, les universitaires, et parmi eux... Riffaterre.

## II.5: UN CONCEPT PLEIN D'INTÉRÊTS<sup>34</sup>.

L'opposition entre imitation et originalité n'a jamais été tranchée puisque l'une et l'autre sont liées par des procédés littéraires ancrés dans la tradition qui ne font qu'amplifier les ambiguïtés sémantiques qu'ont pris certains termes au cours des siècles: le pastiche, la parodie, la citation sont bien sûr des techniques d'imitation, mais que marque aussi un désir de renouvellement de la matière imitée. Trop souvent, comme nous l'avons vu, ces procédés furent assimilés au plagiat; il nous a donc paru essentiel d'établir les définitions de quelques notions littéraires, étroitement liées à lui. Toutes ces notions, nous les avons confrontées les unes aux autres et, en nous servant d'un autre concept aux contours fluctuants, celui d'intertextualité, nous en sommes arrivée à définir plus clairement l'espace esthétique et éthique occupé par le plagiat.

Si l'on continue de parler de plagiat, malgré la mort de l'auteur, la mort de l'oeuvre (à quand celle du lecteur?) annoncées par les théoriciens de la littérature, c'est bien sûr parce que continuent à exister des lois qui protègent le travail de ces artisans du mot que sont les écrivains (en fait, on n'y a jamais eu autant recours que de nos jours). Mais ce second chapitre nous a permis d'observer l'attitude particulière qu'a eue chaque époque face au vol des mots et à la falsification des rapports de légitimité qu'entretiennent l'auteur et le lecteur avec le texte. Ainsi, probablement plus que tout autre, le concept d'intertextualité a permis de déplacer les enjeux littéraires de l'auteur vers le texte, de répondre aux problèmes de la propriété intellectuelle, des sources, de l'intention de

---

<sup>34</sup> Sous-titre «emprunté» au Professeur Uri Eisenzweig...

l'auteur, à une époque où l'on sanctifie désormais l'hétérogène, le fragment, le décloisonnement, la *dissémination* (Derrida), où le sujet de l'écriture n'est plus cette raison cartésienne, organisatrice, ayant pour centre la vérité, mais bien un sujet polymorphe, infiniment variable dont on ne peut espérer percevoir autre chose que des traces...

Toutefois il semble aussi évident que le plagiat soit le procédé littéraire le plus étroitement lié à l'institution juridique. Nous nous proposons donc d'étudier au cours du chapitre suivant les liens qui unissent plagiat et Droit, ainsi que la part qu'ils ont joué dans l'évolution de l'esthétique et de la propriété intellectuelle. Nous aurons ainsi l'occasion de nous pencher sur les concepts de droits d'auteur et de *copyright*, d'examiner les enjeux socio-économiques et les rapports qu'ils entretiennent avec l'apparition et le développement des notions d'auteur et d'écrivain.

## CHAPITRE III

### LE PLAGIAT, LE DROIT ET L'UNIVERSITÉ.

Le livre est toujours sur ma table, *interrompu*. -- J'ai payé la moitié des frais d'imprimerie. -- Un traité de librairie va sans doute avoir lieu entre la France et les États-Unis, qui rendra impossible, à moins de nouvelles dépenses, la publication de notre livre. -- En vérité, j'en perds la tête...

(Baudelaire à sa mère, lettre du samedi 26 mars 1853, à propos de sa traduction des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe dont il tenait les épreuves).

#### III.0: INTRODUCTION.

Comme nous avons pu le constater, le plagiat est, en littérature, un de ces concepts qui chevauchent un autre domaine, auquel on le relègue d'ailleurs souvent de façon expéditive: le Droit. Nous proposons d'entreprendre une étude qui s'inscrira dans celle, plus vaste et que nous ne pourrions aborder que superficiellement ici, des rapports existant entre l'esthétique et le Droit; nous examinerons alors les transformations que les institutions législatives et juridiques ont fait subir au plagiat, des premiers balbutiements des privilèges aux conventions internationales qui en viennent à protéger la création, en passant par le droit moral de l'auteur. De la Cour nous nous transporterons à l'Université, lieu de propagation mais aussi de régulation du savoir, où nous observerons les dilemmes épineux que soulève la question du plagiat universitaire; nous retournerons ainsi à l'application de la justice, cette fois à huis clos. Des entreprises lucratives de

plagiat, ces banques de données qui vendent à haut prix des dissertations sur mesure et sur commande, aux cas d'auto-plagiats, procédé désespéré des professeurs subissant le régime du «*publish or perish*» et qui choisissent de répéter *ad nauseam* dans d'innombrables articles les mêmes données, le plagiat est un problème omniprésent dans les universités américaines, alors qu'il est presque ignoré en Europe. Qu'en sont les raisons?

### III.1: LES DROITS D'AUTEUR ET LE PLAGIAT.

Lorsque les textes ne circulaient encore que sous forme manuscrite les auteurs avaient parfois à dénoncer la liberté avec laquelle certains collègues s'approprièrent leurs idées et même leurs mots exacts, mais aucune loi ne protégeait encore ce qui était généralement vu comme propriété publique. Le droit romain ne contenait aucune allusion à ce type de vol, et ce n'est d'ailleurs qu'à partir de l'avènement de l'imprimerie que le plagiat devint un problème généralisé pour les auteurs vivants, sinon du profit pécuniaire de leurs écrits, du moins de la gloire et de la renommée qu'ils en pouvaient tirer. L'imprimerie créa une demande extraordinaire pour la chose imprimée et attira très tôt des investisseurs qui voulurent en tirer un profit rapide, sans visée philanthropique. Si les premiers ouvrages publiés étaient anonymes ou se réclamaient d'une communauté spécifique, bientôt les auteurs signèrent leurs écrits, risquant censure et persécution pour que le public (bien sûr fort restreint à l'abord) reconnaisse leur travail:

Un auteur, c'est avant tout un nom signant une oeuvre: aux yeux de ses contemporains comme au regard de l'histoire, il n'existe d'abord que par cette signature. Elle seule l'engage, l'expose aux sanctions que peut entraîner son texte et lui confère le droit de jouir des profits qu'il peut donner. Toute l'économie de la publication s'ordonne autour de sa valeur, aussi bien l'économie marchande (à qui profite la publication?) que l'économie symbolique et effective (signer une oeuvre publiée, c'est engager une image de soi). (Viala *Naissance* 25)

Cette signature fut un des premiers pas esquissés dans la longue lutte que les auteurs durent entreprendre pour que l'on reconnaisse leur paternité intellectuelle, puis leurs

droits de propriétaire et de créateur<sup>1</sup>. Ne les volait plus impunément qui le voulait. Mais si cette reconnaissance allait de pair avec une volonté de démasquer les voleurs de mots, il est certain que les auteurs, et encore plus qu'eux les libraires-imprimeurs, voulaient protéger les oeuvres de la contrefaçon, et ce sont d'abord les investisseurs, dès la Renaissance, qui furent avantagés par les mesures de protection prises par les autorités:

Il apparaît que ce sont en premier lieu les incidences économiques de la production qui ont souvent été à la source des multiples régimes élaborés en fonction de l'objet à protéger. C'est seulement dans un second temps que la protection du droit du créateur lui-même est devenue le souci majeur du législateur. Cette finalité l'emportant pour fonder la protection de tous les créateurs au sein d'un même régime. (Bougeard 5)

Très tôt se créèrent des corporations, ou corps de métiers, qui géraient les intérêts des artisans travaillant sous leur égide. Ce fractionnement des régimes de protection n'eut pas pour effet d'encourager une vue globale des droits d'auteur et le graveur, le damasquiner, le relieur étaient mieux protégés que l'auteur qui devait céder ses droits au libraire-imprimeur, seul possesseur de la permission (dès le XIIIe siècle) puis, plus tard, du privilège, accordés par le Roi. C'est la ville de Venise qui, en 1476, fut la première à instaurer le système des privilèges; celui-ci n'avait alors pour unique but que

---

<sup>1</sup> De nos jours, depuis l'avènement non moins important de la reproduction et des communications électroniques, la lutte se fait sur un autre plan et évolue à une vitesse vertigineuse, déplaçant le point de vue du créateur ayant un droit *moral*, vers l'objet créé (pour ne pas employer le terme d'*oeuvre*, trop chargé) considéré comme un investissement (de temps, d'argent, de travail...): «Le débat aujourd'hui est dominé par le fait que le droit d'auteur, s'il est un droit de la personne, est aussi un enjeu économique. [...] On assiste à un glissement de la protection de l'auteur vers une protection de la création elle-même; se pose alors la difficulté de concilier cette protection avec les droits de la personne de l'auteur et particulièrement le droit moral» (Lamberterie 3-5).

de renflouer les caisses de l'État. En France, au XVI<sup>e</sup> siècle encore, les droits des auteurs étaient presque inexistantes et l'oeuvre publiée n'était protégée qu'au profit de celui qui en assurait l'impression et la distribution:

À partir du XVI<sup>e</sup> siècle, des privilèges accordent aux imprimeurs le droit de reproduire ce qu'ils ont imprimé. Ces privilèges sont rarement accordés aux auteurs et, quand ils le sont, ce qui reste remarquable, et qui souligne la finalité des privilèges accordés, c'est la prohibition qui leur est faite de débiter eux-mêmes leurs ouvrages, les libraires ayant le monopole du commerce des livres. Aussi les auteurs sont-ils conduits à laisser aux libraires le soin d'obtenir le privilège ou à leur céder, quand par exemple, ils l'ont eux-mêmes sollicité et obtenu. (Lamberterie 8)

On voit que l'auteur ne pouvait guère avoir recours à la justice en cas de plagiat. Quant au libraire, son investissement était plutôt mis en péril par la concurrence des autres libraires-imprimeurs qui pouvaient lui soutirer les bénéfices d'un ouvrage en s'emparant d'un privilège tirant à sa fin. Celui-ci n'était pas renouvelé automatiquement et était de courte durée (de trois à dix ans); les imprimeurs de Paris étaient nettement avantagés par rapport à ceux de la province, qui avaient ainsi souvent recours à la contrefaçon, souvent de qualité médiocre, se vendant donc moins cher et pouvant se débiter plus rapidement. Toutefois il arrivait qu'un auteur se fasse accorder un privilège sans avoir à le céder à un imprimeur; il devenait ainsi bel et bien le propriétaire du texte qu'il avait créé, et pouvait choisir de le vendre à qui bon lui semblait, sous condition bien sûr de perdre tous ses droits de propriété. Peu courante au XVI<sup>e</sup> siècle, cette pratique s'intensifia au XVII<sup>e</sup> siècle de façon assez significative, comme le prouvent les clauses prévues aux règlements à cet effet.

Toutes les luttes pour faire reconnaître cette paternité, qui nous semble à présent

si légitime, n'étaient pas sans risques graves pour les auteurs, que frappa souvent la censure. Les règlements régissant l'octroi des privilèges étaient sévères: les auteurs et les libraires, qui pouvaient tout aussi bien être persécutés, devaient respecter la religion et l'État. On se souvient qu'Étienne Dolet fut conduit au bûcher en 1546 pour avoir contrevenu à ces règlements<sup>2</sup>...

Même s'il n'y a pas coïncidence entre la notion de propriété intellectuelle et les lois protégeant celle-ci, apparues beaucoup plus tardivement et au prix d'innombrables erreurs et tâtonnements, il demeure que le plagiat peut se lire en filigrane de ces tensions. Étroitement lié à l'idée des droits de l'auteur, le plagiat fut au coeur du débat au XVII<sup>e</sup> siècle, remplacé ensuite en importance par la contrefaçon. D'importants ouvrages sur la question furent alors publiés: ceux de J. Thomasius, *De Plagio Literario* (Leipzig, 1673) et de Thomas Jansen Almeloveen, *Plagiorum Syllabus* (Amsterdam, 1686), et surtout l'ouvrage en français du Sieur de Richesource, *Le Masque des Orateurs* (Paris, 1667), sur lequel nous reviendrons au cours du chapitre suivant, véritable mode d'emploi du plagiat, petit livre rouge du parfait plagiaire.

Mais comme le souligne Alain Viala, il y a une grande marge entre ce que les écrivains commençaient à considérer généralement comme leurs droits («le droit subjectif, ou *jus*, qui relève des mentalités et des pratiques» (*Naissance* 86)) et le droit objectif, tel

---

<sup>2</sup> Le pauvre, non seulement fut-il brûlé vif mais aussi accusé d'être un plagiaire: «Tel fut [...] cet Étienne Dolet, dont les commentaires sur la langue latine, qui ne formoient d'abord qu'un volume médiocre, se trouverent enflés jusqu'à deux volumes *in-folio* aux dépens de Charles Étienne, de Nizolius, de Riceius, & de Lazare Baif; ce que Charles Étienne devoila au public» (Diderot et d'Alembert *Encyclopédie* art. «Plagiarisme» XII 679).

que conçu par les juristes et l'appareil législatif (la *lex*): «L'état réel des droits des auteurs ne peut se comprendre que par l'analyse des rapports entre *jus* et *lex*. Or, à l'âge classique, les droits subjectifs s'affirment, mais souvent en décalage, voire en contradiction, avec les lois écrites» (86). Nous aimerions souligner que David Saunders, spécialiste de l'histoire du *copyright*, s'oppose à l'analyse de Viala, qu'il qualifie même de dangereuse:

Viala grounds his history on the *jus*, which he represents as in advance of the *lex* where the recognition of a personal authorial right is concerned. In response to Viala, it is not a matter of denying the fact or efficacy of *jus* and customary practice, nor any historical priority and distinctiveness they might have in relation to *lex*. Rather, it is a matter of caution in treating law about literary creation as if the specific forms taken by that law could always be derived from some generalized, pre-*lex* practice in which the "true" relation of work to author is prepared, and through which a general plan of cultural development is anticipated. («Approaches» 513)

Ici, contre l'approche basée sur l'*historicité* se dresse l'approche pragmatique du droit.

Parmi ces droits des auteurs qui s'affirmaient alors, il en est un que nous avons déjà mentionné et qui est demeuré dans le système législatif français, le différenciant fondamentalement du *copyright*: le droit moral, selon lequel l'auteur est considéré non pas comme un simple propriétaire de biens meubles ou immeubles, mais comme un créateur ayant des droits directs sur sa création que l'on ne peut copier, dénaturer, altérer, rendre publique, sans son consentement. Il ne fait aucun doute que «le souci de défendre l'intégrité d'une oeuvre était tenu pour légitime» (*Naissance* 89); comme le prouve Viala

dans son analyse de l'affaire Leschassier<sup>3</sup>, dès 1617 il existait une jurisprudence en la matière.

Voilà qui est concluant pour le risque de remaniement des textes, de défiguration, mais qu'en est-il du vol en tant que tel, en cette époque où l'originalité prenait le pas sur l'imitation, où cette nouvelle valeur commençait à assurer gratifications et gloire, dont certains commençaient à vivre? Le plagiat était condamné moralement de façon sévère:

Prendre des Anciens et faire son profit de ce qu'ils ont écrit, c'est comme pirater au delà de la ligne; mais voler ceux de son siècle en s'appropriant leurs pensées et leur productions, c'est tirer la laine aux coins des rues, c'est ôter les manteaux sur le pont-neuf. [...] L'on peut dérober à la façon des abeilles sans faire tort à personne, mais le vol de la fourmi qui enlève le grain entier ne doit jamais être imité.<sup>4</sup>

Sujet de l'opprobre publique, le plagiaire n'était de fait jamais puni devant un tribunal. Quels étaient donc les recours des auteurs contre ces pilleurs de mots, ces gonfleurs de textes? (ici il faut souligner le fait qu'à partir de 1618 les privilèges de publication pouvaient être accordés presque automatiquement lorsque les textes étaient

---

<sup>3</sup> «En 1617, Leschassier demanda un renouvellement du privilège d'édition. Mais, à cette date, ces renouvellements étaient interdits et les textes dont l'exclusivité était venue à terme tombaient dans le domaine public. Pour obtenir un traitement particulier, Leschassier fit observer que selon les libraires son livre restait très demandé et qu'on pouvait redouter que «quelqu'un le fist imprimer, y inférant des choses qui ne seraient point de l'Auteur, et que l'Auteur lui-mesme n'aurait pas agréable. Et pourtant, l'Auteur lui-mesme, qui doit avoir soin de son honneur, le devait faire réimprimer sur l'ancienne Impression pour en accommoder le public:(...) il a raison de prévenir la dépravation qui pourrait estre faite, tant de son vivant qu'après sa mort, contre son honneur et sa mémoire». L'administration royale entérina ces arguments en accordant prolongation du privilège» (89).

<sup>4</sup> La Mothe Le Vayer, cité par Pierre Bayle dans son *Dictionnaire historique et critique* (Paris, 1720) au mot *Ephore*, Vol. II, 734.

augmentés d'au moins un quart, ce qui en faisait presque de nouveaux ouvrages):

Deux pratiques de défense existaient néanmoins. L'une avait pour base la réprobation publique contre les plagiaires. Comme le montre le vocabulaire du temps, là où le plagiaire pensait se procurer de la gloire à bon compte, il s'attirait de la mauvaise réputation. L'autre était la publication [...]. Éditer un livre et le signer était le meilleur moyen d'affirmer «ce texte est de moi» et de pouvoir ensuite faire opposition publique contre tout plagiat. (Viala *Naissance* 93)

Mais s'il est vrai que les auteurs voulurent se protéger contre les plagiaires, c'est beaucoup plus afin de répondre aux abus causés par la gestion arbitraire des privilèges, de percevoir des droits d'auteur d'un travail légitime ainsi que de protéger ce travail des trois paliers de censure, souvent concurrents, auxquels il devait être présenté<sup>5</sup>, que l'on tenta de créer une législation adaptée aux nouvelles réalités économiques et politiques. Les auteurs -- et ici l'on peut commencer à parler d'écrivains<sup>6</sup> -- tirant leurs revenus du clientélisme (ayant pour base une «logique de service» où il y a emploi et salaire pour services rendus, et dont les écrivains peu nantis pouvaient tirer un certain profit) et/ou

---

<sup>5</sup> «Entre 1610 et 1698, on recense (cas attestés) quinze emprisonnements, deux condamnations aux galères, six bannissements, trois cas de saisie de tous les biens, enfin treize condamnations à mort. La répression frappait donc fort» (Viala *Naissance* 119). Et c'est sans parler de la censure des pairs qui tâtilonnaient parfois à propos de vétilles: «Il n'y a point d'ouvrage si accompli qui ne fonde tout entier au milieu de la critique, si son auteur voulait en croire tous les censeurs qui ôtent chacun l'endroit qui leur plaît le moins» (La Bruyère *Encyclopaedia Universalis* art. «Critique littéraire»).

<sup>6</sup> Nous avons déjà abordé la question de la distinction entre l'auteur, qui n'est pas nécessairement rémunéré, et l'écrivain, qui vit des fruits de sa profession qui est celle d'écrire.

encore du mécénat (d'État ou autre)<sup>7</sup> réussissaient à survivre de leur plume; la perception des droits d'auteur n'était que d'un maigre profit et s'ajoutait simplement à ces revenus:

Gratifications et droits d'auteur entraînent même dans une relation logique. Ces derniers sont l'expression en termes financiers de la notoriété acquise: ils ont une valeur symbolique. Dans l'échange que le mécénat met en jeu, le succès signifié par les droits d'auteur représente la gloire conquise par l'écrivain auprès du public, et le mécène, par sa gratification, vient à la fois la couronner et la récupérer à son avantage. L'association des deux formes de gains littéraires offrait ainsi, au moins comme un horizon de visée, la possibilité de parvenir à la fois à une réussite matérielle convenable et à une double attestation de renommée. (Viala *Naissance* 114)

Il semble donc que l'image de l'auteur du XVIIe siècle ne publiant que pour le plaisir de quelques lecteurs, dédaignant tout paiement, considéré comme vulgaire, soit un mythe (tout comme l'est d'ailleurs l'image de l'écrivain nullement gêné, ou plutôt même honoré, des plagiatés que l'on fait de son oeuvre sous prétexte d'obéissance à la doctrine de l'imitation...). Il est vrai que la noblesse conçut longuement les lettres comme un amusement, un passe-temps ne méritant ni salaire ni publication; Voiture a contribué à propager cette image, ainsi que La Bruyère, refusant ses droits d'auteur et les offrant à son imprimeur pour qu'il puisse marier sa fille. Il y aura tout au cours du siècle une tension constante entre les «écrivains professionnels», les plumitifs nécessaires comme on aimait à les appeler, et les auteurs dont le modèle demeurait celui de la noblesse oisive

---

<sup>7</sup> Plus restrictif, moins payant et moins prévisible, mais dont on pouvait tirer beaucoup de gloire et de prestige. De plus, l'écrivain ne percevant pas de salaire, il n'a aucune obligation envers son bienfaiteur; c'est de son propre gré qu'il consacre ses écrits à ce dernier afin d'en chanter les louanges; les qualités du mécène en semblent donc mieux fondées, car non monnayées. Celui-ci est libre également de payer ces compliments et ces fidélités.

dont la culture honnête abhorait le pédantisme. Les gratifications du mécène sont les seules à pouvoir être perçues «sans risquer de déroger» (Viala *Naissance* 55).

Mais si c'est bien en ce siècle que les auteurs commencèrent à vivre directement de leurs oeuvres (fort confortablement parfois, tel Corneille ou Racine) et que se fondèrent les institutions diverses de la vie littéraire (académies, dictionnaires, salons, mécénat, clientélisme, etc.)<sup>8</sup>, c'est néanmoins au XVIIIe siècle que furent créées de véritables lois qui avaient pour but de protéger les auteurs et imprimeurs des contrefaçons qui inondèrent bientôt l'Europe. C'est le siècle de la contrefaçon: Genève, Amsterdam, Utrecht, Avignon étaient alors les grands centres de l'industrie de la publication en contrebande et on y publiait non seulement des ouvrages dont les privilèges étaient accordés ailleurs, mais aussi tout ce qui avait été censuré et ne pouvait donc pas être publié en France. Selon Jacques Proust toutes les affaires concernant le travail des imprimeurs et des libraires ne relevaient pas des tribunaux ordinaires mais bien de la Chancellerie, où le garde des sceaux (le chancelier) nommait une centaine de censeurs qui donnaient des permissions *écrites* ou *tacites* qui prévalaient sur les décisions prises à d'autres niveaux (les parlements, la cour, l'Église):

La lettre des règlements était terrible. Nombre des textes prévoyaient carrément la peine de mort pour telle ou telle sorte d'infraction.[...] Une déclaration du 16 avril 1756 affirmait encore que «tous ceux qui [seraient] convaincus d'avoir composé, fait composer et imprimer des écrits tendant à attaquer la religion, à émouvoir les esprits, à donner atteinte à l'autorité et à troubler l'ordre et la sécurité [des] États, [seraient] punis de mort». Le carcan, le bannissement, les galères, les amendes, les confiscations, la prison reviennent à tout instant dans les textes répressifs du temps. (Proust

---

<sup>8</sup> Voir Viala *Naissance* 165-167.

21)

Le plagiat était clairement condamné moralement et l'on n'y voyait pas l'acte désespéré ou lâche de l'écrivain nécessiteux, mais bien un «défaut moral» dont pouvait être atteint n'importe qui, sans distinction de classe. Bayle écrivait dans son célèbre dictionnaire:

C'est un miserable moien de persuader son innocence, à l'égard du larcin d'une pensée, que de mener une bonne vie: on n'a jamais remarqué qu'un Ecrivain plagiaire ait été moins dans l'ordre par rapport aux bonnes moeurs, que ceux qui citent, & qui ne se parent point des plumes d'autrui. C'est sans doute un défaut moral, & un vrai péché que le plagiat des Auteurs; mais c'est un péché de telle nature, qu'il ne regne ni plus ni moins dans un homme voluptueux & débauché, que dans un homme chaste & sobre. («Musurus» III 293)

De plus en plus s'affirmait la volonté, chez les écrivains, de voir leur travail protégé de toute altération ou dénaturation et d'obtenir des compensations lorsque quelqu'un s'appropriait ce travail, que ce soit par le biais de la contrefaçon ou du plagiat partiel. Mais tous les auteurs n'adhéraient pas à cette optique; selon eux de telles revendications allaient à l'encontre des intérêts réels de ceux qui dépendaient directement du bien-être des libraires. Dans cet esprit, Diderot, à la demande du libraire Le Breton, «principal éditeur de l'*Encyclopédie* et [...] syndic de la communauté des libraires parisiens» (Proust 9), écrivit en 1763 un texte qui ne fut malheureusement publié intégralement qu'en 1861 sous le titre de *Lettre sur le commerce de la librairie*. Ce texte, Le Breton le reçut et n'en fut guère satisfait; il le transforma considérablement et en fit un *Mémoire* édulcoré au

profit des libraires qui perdit tous les partis pris philosophiques et politiques de Diderot<sup>9</sup>. De ce *Mémoire* nous ne discuterons point puisque les propos atténués de Diderot sont sans intérêt pour nous. Cependant, il semble clair en lisant la version intégrale que le philosophe se rangea du côté des libraires plutôt que de prendre le parti des auteurs sans modération; selon lui:

l'auteur est maître de son ouvrage, ou personne dans la société n'est maître de son bien. Le libraire le possède comme il était possédé par l'auteur. Il a le droit incontestable d'en tirer tel parti qui lui conviendra pour des éditions réitérées. Il serait aussi insensé de l'en empêcher que de condamner un agriculteur à laisser son terrain en friche, ou un propriétaire de maison à laisser ses appartements vides. (42)

Par contre le libraire n'a pas le droit de censurer et de transformer le texte qui lui est cédé (c'est ce que s'empressera d'ailleurs de faire Le Breton lorsqu'il aura peur d'être persécuté par les autorités lors de la publication de l'*Encyclopédie*. Diderot sera outragé des massacres qu'il aura fait subir au texte).

Selon Diderot, de protéger les libraires contre la contrefaçon et contre la censure - - qui encourage directement la première puisque les ouvrages censurés sont aussitôt publiés ailleurs, au profit d'autres provinces et d'autres pays, puis distribués clandestinement mais très efficacement -- est le seul moyen d'encourager l'économie et de garantir du travail aux ouvriers. En effet, ce sont toutes les industries annexes qui en profitent: relieurs, doreurs, papetiers, fondeurs de caractères, graveurs, tanneurs, etc.,

---

<sup>9</sup> Voir Jacques Proust, «Pour servir à une édition critique de la *Lettre sur le commerce de la librairie*», Ed. Otis Fellows and Gita May, *Diderot Studies III*, Genève, Droz, 1961.

tout en ayant pour avantage de libérer l'écrivain de toutes les contraintes de la censure, de l'épuration des textes à l'interdiction de publier. Nous nous permettons de citer longuement Diderot qui, dans son style si particulier qui nous interpelle directement, réussit à souligner tous les points saillants du problème:

Permettez monsieur, que je vous suppose pour un moment imprimeur ou libraire; si vous vous êtes procuré un manuscrit, à grands frais; si vous en avez sollicité le privi, qu'on vous l'ait accordé; que vous ayez mis un argent considérable à votre édition; rien épargné, ni pour la beauté du papier, ni pour celle des caractères, ni pour la correction; et qu'au moment où vous paraîtrez, vous soyez contrefait, et qu'un homme à qui la copie n'a rien coûté, vienne débiter sous vos yeux votre propre ouvrage, en petits caractères, et en mauvais papier: que penserez-vous; que direz-vous. Mais s'il arrive que ce voleur passe pour un honnête homme et pour un bon citoyen; si ses supérieurs l'exhortent à continuer; si autorisé par les règlements à le poursuivre, vous êtes croisés par les magistrats de sa ville; s'il vous est impossible d'en obtenir aucune justice; si les contrefaçons étrangères se joignent aux contrefaçons du royaume; si un libraire de Liège écrit imprudemment à des libraires de Paris qu'il va publier le *Spectacle de la nature* qui vous appartient, ou quelques-uns des *Dictionnaires portatifs* dont vous aurez payé le privilège une somme immense; et que pour en faciliter le débit, il y mette votre nom; s'il s'offre à les envoyer; s'il se charge de les rendre où l'on jugera à propos, à la porte de son voisin, sans passer à la chambre syndicale; s'il tient parole, si ses livres arrivent; si vous recourez au magistrat et qu'il vous tourne le dos; ne serez-vous pas consterné; découragé et ne prendrez-vous pas le parti ou de rester oisif ou de voler comme les autres. (*Liberté* 72-73)

Paradoxalement, en luttant aux côtés des libraires, Diderot comptait en arriver à la fondation de véritables droits pour les auteurs, sur lesquels se greffent ceux des libraires. La position de Diderot épouse en effet la théorie de la propriété intellectuelle considérée comme relevant du droit naturel<sup>10</sup>. L'individu est non seulement libre de créer des textes,

---

<sup>10</sup> «Labour gives a man a natural right of property in that which he produces: literary compositions are the effect of labour; authors have therefore a natural right in property

il peut en faire ce que bon lui semble, donc les vendre s'il veut échanger ses efforts contre de l'argent. Il doit cependant accepter que ce qu'il vend ne lui appartient plus, mais bien à un autre. Un désir de transformer la structure du Droit sous-tend donc une telle affirmation. Il peut paraître également surprenant que Diderot ait soutenu avec tant d'enthousiasme ceux qui le gardaient dans la misère matérielle, mais au XVIIIe siècle il semblait sans doute plus intéressant d'être attaché à son libraire plutôt que d'être «un domestique» du Prince ou des Grands» (Proust 13). Cet appui pour les libraires doit donc être perçu comme une façon détournée d'en arriver à une plus grande liberté de paroles et d'actions, puisque l'auteur n'aurait plus à *faire la cour* à quiconque et pourrait ainsi exprimer ses propres idées sans risquer de déplaire à son maître. Comme l'explique Jacques Proust:

En fondant le droit de propriété sur *la nature des choses*, en la faisant découler du droit qu'a l'ouvrier sur le produit de son travail, les libraires ruinaient la conception traditionnelle, «féodale», du droit du premier occupant. Ils savaient en même temps une certaine conception de l'État, où l'arbitraire se substitue au droit. De toute manière, ils travaillaient à l'avènement d'un ordre nouveau fondé sur une conception bourgeoise de la propriété. Leur pratique sociale correspondait en effet parfaitement à la théorie que Locke a rendue classique: «La propriété s'acquiert par le travail et la défense de ce droit est le principal objet de la législation». (Proust 10-11)

Tous ces efforts porteront fruit puisque le 30 août 1777, deux arrêts du Conseil du Roi consacrent la propriété intellectuelle et artistique. Les auteurs et leurs héritiers ont désormais le droit de négocier leurs livres, à moins qu'ils en aient cédé le privilège, ce

---

in their works» écrivait William Enfield à la même époque (cité in Rose 81).

qui restreint ce droit à la durée de la vie de l'auteur. En 1778 ils pourront charger un libraire de diffuser leurs livres sans pour autant en perdre le privilège.

On sait que Beaumarchais, dans la foulée de Diderot, luttera à son tour pour la reconnaissance des droits à la propriété littéraire, en particulier pour les auteurs dramatiques qui avaient tout à gagner, malgré leurs revenus relativement plus élevés que ceux des écrivains, à encourager une refonte du système des privilèges qui continuait à léser l'auteur au profit de la troupe, puis de l'imprimeur. Sa Société des auteurs dramatiques sera en partie responsable des grandes réformes qui auront lieu au cours de la dernière décennie du siècle.

En effet, à la Révolution les corporations furent abolies et les divers appareils qui en protégeaient les productions furent remplacés par «un système unique qui assure une protection de l'auteur même d'une création artistique» (Bougéard 10), qui ne comprenait pas d'ailleurs les arts appliqués et les dessins industriels. Pour la première fois furent véritablement reconnus les droits d'auteur sous la forme de deux lois: le droit de représentation et le droit de reproduction. La loi sur le droit de représentation (19 janvier 1791) spécifiait que «les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public [...] sans le consentement des auteurs» (cité in Françon 6) alors que:

C'est la loi du 19-24 juillet 1793 qui reconnaît directement à son auteur, et sans formalités préalables, la propriété de son oeuvre. Son fondement en est un droit que possède tout auteur sur son oeuvre et non plus l'octroi d'un privilège. Les auteurs ont désormais le droit exclusif de reproduire et de vendre leurs ouvrages pendant leur vie. Le même droit est concédé à leurs héritiers pendant dix ans après leur mort. (Bougéard 10)

En 1810 un décret accorda à la veuve de l'auteur (puisque l'on ne pouvait imaginer alors

qu'il pourrait s'agir d'un «veuf») «une propriété viagère, et au-delà de la mort de celle-ci (ou de l'auteur), une propriété de vingt ans aux enfants et de dix ans aux héritiers» (Paulson 3). Par la suite (novembre 1825-mai 1826, 1836, 1839, 1856, 1865), ce fut à propos de la durée de la jouissance des droits par les héritiers que s'opposèrent législateurs, membres de commissions, libraires. Ces oppositions, qui dégénérent parfois en affrontements, furent également l'occasion de réflexions influentes sur le rôle de l'homme de lettres dans la société, mais aussi de parodies cinglantes dont voici un exemple provenant de la plume de Charles Renouard:

*Projet pour la fondation d'une nouvelle noblesse*

On fait, depuis quelques temps, circuler en manuscrit le projet de loi suivant, afin de sonder l'opinion publique sur l'opportunité de son adoption. Un grand nombre d'écrivains libéraux se proposent, dit-on, de le soutenir.

Article 1er

Il y aura une nouvelle noblesse dont le privilège consistera dans la jouissance d'un revenu pécuniaire, sans travail et sans propriété territoriale.

Article 2

Ce revenu sera payé par le public au moyen d'un impôt qui ne se prélèvera que sur les gens sachant lire ou voulant apprendre à lire.

Article 3

Cette noblesse se composera des héritiers de tous les hommes qui ont fait ou qui feront des livres. On n'exigera des nouveaux nobles, ni qu'ils sachent lire, ni qu'ils exercent aucun travail manuel ou autre.<sup>11</sup>

Généralement, jusqu'en 1957 les deux lois principales ne subiront guère de modifications, à part quelques détails qui ne feront qu'en préciser le fond. Les

---

<sup>11</sup> Cité dans Paulson 6. Renouard est l'auteur d'un *Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts* (1839).

prérogatives en demeurent les mêmes: prérogatives positives du droit moral (droit de retrait, droit de repentir, droit de divulgation) et prérogatives négatives du droit patrimonial (droit à la paternité, droit au respect). En 1806, alors que la révolution industrielle métamorphosait les lois du marché, les arts appliqués se trouvèrent du même coup protégés par une loi qui les départagea des beaux-arts (sculpture, peinture, littérature, etc.) en leur offrant une double protection, mais pourvue d'une limitation de la durée de conservation.

À cette époque naquit donc la conception traditionnelle du droit d'auteur, dont la mesure est l'homme (c'est bien lui-même qui crée, sans avoir recours à la machine) et l'expression de sa personnalité. Cette conception de la création et de son créateur est bien sûr le produit de son époque, les législateurs ayant assimilés les notions esthétiques nées de la révolution bourgeoise, mais il est essentiel de saisir qu'elle demeurera la trame soutenant le droit d'auteur pendant près de deux siècles (conception que reflètent d'ailleurs encore les lois de tous les pays ayant signé la Convention de Berne, dont nous reparlerons plus loin):

...l'oeuvre de l'esprit, à cette époque-là est la tourmente, l'expression de la tourmente intérieure de l'auteur, cet aspect émotionnel, subjectif et non pas rationnel de la pensée. Ce qui fera la différence d'une oeuvre à une autre c'est «l'irrationalité» de l'oeuvre exprimant celle de l'auteur. Une dose de raison dans une création, bien sûr, n'implique pas la perte du bénéfice de la protection. Mais le critère le plus aisé n'est pas celui de l'expression de la raison, puisqu'elle risque d'être partagée par plusieurs, par essence. C'est celui de l'émotion, l'expression subjective. (Martin 111)

Cependant, de nos jours, en particulier depuis l'utilisation des machines et des ordinateurs lors de la conception d'oeuvres de l'esprit, ce critère très exclusif de

l'expression est problématique. Beaucoup refusent d'inclure certaines oeuvres de l'esprit, tels les logiciels, parce que, s'ils reflètent quelques touches de la personnalité de celui qui les a conçus (qui opère des choix et résout à sa façon certains problèmes techniques), ils ne sont pas à proprement parler des créations exprimant une personnalité: «l'expression de la personnalité est la substance même de la création parce que la création est une *mobilisation intentionnelle de personnalité dans un acte arbitraire d'expression*. La création consiste entièrement et exclusivement dans cet acte d'expression» (Gaudrat 59).

Il est piquant de constater que dans le pays où la mort de l'auteur, puis celle de l'oeuvre, ont été proclamées de longue date, où depuis les années 60 les concepts d'originalité, de personnalité, de sujet sont désaffectés, il y ait un tel refus législatif et juridique d'abolir le droit moral de l'auteur, et même un retour au concept comme élément libérateur, voire révolutionnaire par rapport aux autres régimes de protection... Il n'est pas nécessaire d'insister sur la tendance réactionnaire du Droit, et ce dans toutes les sociétés -- ne serait-il pas inutile, et donc aboli, dans la société idéale? Quoi qu'il en soit, ce droit moral de l'auteur est vu comme étant la dernière résistance offerte contre les attaques de la logique aveugle du marché, comme dernier îlot où peut se réfugier l'individu créateur. Peut-être n'est-ce que le dernier soubresaut d'un univers idéologique à l'agonie, celui du sujet visité par l'inspiration, procréant son oeuvre; peut-être est-ce au contraire un droit qui, de plus en plus, interpellera les écrivains étouffés par l'avidité d'un capitalisme sauvage, planétaire.

Mais quels sont les autres régimes de protection? Il ne relève pas du domaine de cette thèse d'en explorer le détail, mais quelques explications à propos des droits les plus

connus sont nécessaires. Sans doute le concept le plus intéressant avec lequel comparer le droit d'auteur est celui de *copyright*, tel que conçu par les Anglais, puis les Américains. Ce concept, si souvent négligemment assimilé à celui de droit d'auteur, a de toutes autres bases philosophiques. Cet écart s'est fait très nettement sentir lorsque les États-Unis, en adhérant à la Convention de Berne, ont refusé de ratifier l'accord menant à la reconnaissance du droit moral de l'auteur tel que l'entend le Droit français; ce droit, les Américains n'en acceptent qu'une version édulcorée<sup>12</sup> car selon eux le *copyright* doit protéger la création et l'investissement de temps et d'argent qu'elle porte sans restreindre les droits des investisseurs.

Et pourtant Diderot admirait la loi anglaise du *copyright*, celle qui a naturellement mené à la conception américaine du droit de copie. Il écrit: «C'est qu'on ne connaît point là la différence de l'achat d'un champ ou d'une maison à l'achat d'un manuscrit; et en effet il n'y en a point, si ce n'est peut-être en faveur de l'acquéreur d'un manuscrit» (41). Il touche juste: le *copyright* opère une adéquation entre la propriété littéraire et la propriété foncière ou immobilière<sup>13</sup>: c'est l'acquéreur qui jouit des privilèges de la

---

<sup>12</sup> «Dans l'article 6bis, il est dit que l'auteur a droit au respect de l'oeuvre uniquement dans la mesure où il peut établir que la modification porte atteinte à son honneur ou à sa réputation» (Lamberterie 91). Donc, plus de droits de repentir, de retrait, de divulgation...

<sup>13</sup> Aujourd'hui encore il existe cette notion de deux types de propriétés: «The other kind of property, dominated in the definition as *intangible*, incorporeal, has no form, no dimension, is not visible nor seizable, and, consequently, can produce no physical feeling. That class of property is known as a "right". It is the privilege exclusively to possess the tangible thing. A right, in other words, although being nebulous in nature is concrete in its proprietary attribute, for it, too, has value, may be possessed and exclusively owned, and is therefore property in the most complete sense of the term. In fact, the right to possess a thing may be greater in value than the thing possessed»

protection, et non pas celui qui cède ses droits.

C'est en 1557, après trente années d'instabilité politique causée par les règnes turbulents d'Henri VIII et d'Édouard VI que Philippe et Marie Tudor accordèrent une charte royale à la *Stationer's Company*, une guilde d'imprimeurs qui avait essentiellement une double fonction: permettre au pouvoir royal de contrôler tout ce qui était publié<sup>14</sup> et assurer à ses membres le monopole du marché. Responsable de la première loi du *copyright* (dont le terme n'apparaît cependant qu'en 1670), la guilde s'assurait ainsi tous les avantages pécuniers:

If the sovereign could grant the exclusive right of publication, it was logical for stationers to agree to a similar right among themselves. And since the right to print and publish books was essentially limited to the members of the guild (later company) of stationers, the exclusive right of individual members to publish a particular book was relatively easy to enforce. The basic requirement was to establish a record of who was entitled to print a work by registering the title of the manuscript (the "copy"), thus identifying the owner. (Lindberg and Patterson 21)

L'imprimeur était donc l'unique propriétaire de cette copie qu'il acquérait par l'entremise de la guilde. Néanmoins ces lois ne relevaient que du droit privé et non du *common law*, et ne touchaient que les membres de la guilde; de là «the continual efforts of the stationers to obtain *public* law support for their *private* copyright by petitioning for laws regulating the press that made it a crime for anyone to print books in violation of the

---

(Salzman 8-9).

<sup>14</sup> contre «the dangerous possibilities of the printed words» et pour interdire la publication de textes séditieux, hérétiques et schismatiques (cité in Lindberg and Patterson 23).

stationers' copyright» (23).

À la mort d'Élisabeth I, en 1603, les conflits politiques et religieux s'intensifièrent et les imprimeurs n'en furent que plus satisfaits puisque le pouvoir royal leur accordait alors plein pouvoir de censure et de monopole. Il semble qu'ils aient longuement exercé des pressions afin que continue le régime de la censure, mais en 1694 cesse la censure «légalisée» et avec elle la protection officielle accordée par le Parlement, qui cédait ainsi à la vague de ressentiment qui commençait à gronder contre la Compagnie. Leurs pressions demeurant sans effet, les imprimeurs se tournèrent vers les auteurs et tentèrent de trouver quelque soutien de leur part: «they sought legal protection not for themselves but for authors, who would be expected to convey their copyright to the booksellers, as in the past» (Lindberg and Patterson 27). C'est ainsi que fut créé le *Statut de la Reine Anne* (Statute of Queen Anne) en 1710. Pour la première fois, une loi reconnaissait que l'auteur, en tant que créateur d'une oeuvre, est l'objet de la protection, plutôt que celui qui en fait le commerce. De plus le *copyright* devenait un droit provisoire: 14 ans, avec renouvellement accordé à l'auteur si celui-ci était alors vivant, donc une possibilité de 28 ans de protection; une échéance de 21 ans était accordé aux libraires pour leurs ouvrages déjà publiés en 1710. Après ce délai, les oeuvres tombaient dans le domaine public.

Mais si le marché semblait libéré des monopoles d'impression et de distribution et que le retour au domaine public avantageait nettement ceux qui achetaient ces livres, ce Statut ne changeait guère, dans les faits, les difficultés que rencontraient les auteurs depuis quelques siècles:

Although the Statute of Anne ostensibly provides for an author's

copyright, the main beneficiaries were the book-sellers, because the law made copyright assignable to others. It may be anachronistic to call this a catch-22 situation, but the label is otherwise appropriate in every way. Since an author had to assign the copyright in order to be paid -- otherwise, no bookseller would publish the work, and without a printed book there could be no copyright -- the benefit of the statute to authors was minimal. (Lindberg and Patterson 28)

Dès son entérinement, pourtant, les libraires s'empressèrent de contester la validité du Statut par rapport aux droits que leur accordait la *Common Law* qui, justement à cette époque, s'instituait philosophiquement et socialement. En 1735, c'est-à-dire au moment où prenait fin le terme de 21 ans accordés aux livres déjà publiés par les libraires, ceux-ci tentèrent injonctions sur procès afin de renverser le Statut. En 1760<sup>15</sup> leurs efforts furent neutralisés mais ils réussirent en 1769, lors du procès connu sous le nom de *Millar v Taylor*, à obtenir gain de cause: «By an unprecedented split vote of three judges to one the Court of King's Bench affirmed the common-law right of literary property and the principal of perpetual copyright» (Rose 53). Cette décision alla immédiatement en appel et c'est ce procès -- *Donaldson v Becket* (1774) -- qui entraîna les modifications importantes qui façonnèrent ce que nous connaissons à présent comme étant le *copyright*. Les chevauchements existant entre les droits accordés par le Statut et ceux qui historiquement avaient été modelés par la *Common Law* furent enfin réglés puisque l'on n'offrait qu'un droit limité dans le temps au propriétaire du *copyright*. Mais il résulte de toutes ces tensions que se cristallisèrent de nombreux concepts philosophiques étroitement

---

<sup>15</sup> Dans le procès connu sous le nom de *Tonson v. Collins* la Cour refusa de se prononcer lorsqu'elle constata que les deux partis étaient de mise afin de provoquer une décision en la faveur des libraires (Voir Rose 53).

liés à la Révolution industrielle et aux transformations économiques, politiques et sociales dont nous subissons encore, à l'ère post-industrielle, les contrecoups:

All of these cultural developments -- the emergence of the mass market for books, the valorization of original genius, and the development of the Lockean discourse of possessive individualism -- occurred in the same period as the long legal and commercial struggles over copyright. Indeed, it was in the course of that struggle under the particular pressures of the requirements of legal argumentation that the blending of the Lockean discourse and the aesthetic discourse of originality occurred and the modern representation of the author as proprietor was formed. Putting it baldly and exaggerating for the sake of clarity, it might be said that the London booksellers invented the modern proprietary author, constructing him as a weapon in their struggle with the booksellers of the provinces. (Rose 56)

Il est aisé de comprendre que c'est à ce moment que le plagiat se chargera de toutes ses nuances détestables puisqu'il devient un crime de lèse-individualité, un pied-de-nez impertinent à l'originalité en passe de sanctification.

Les États-Unis, ce pays tout jeune qui allait bientôt gagner son indépendance, s'inspirèrent de la loi anglaise lorsqu'ils firent du *copyright* une clause de la Constitution, la propriété intellectuelle relevant donc de la Cour fédérale. Cependant la jurisprudence entraîna de nombreuses modifications, mais toutes eurent pour but de protéger l'auteur ou l'investisseur, presque jamais le consommateur. Cet état des choses est quelque peu paradoxal puisque, dans une société *démocratique* consacrant une bonne partie de ses ressources au bien-être général de ses membres; dans une économie de marché, c'est bien la demande du consommateur qui suscite la production et en ce cas il devrait exister d'autres droits que celui de posséder l'objet acheté. C'est la position qu'adoptent

Lindberg et Patterson lorsqu'ils dénoncent les excès du copyright<sup>16</sup>. Et c'est ainsi que Mark Rose résume cette recherche constante, à partir du XVIIIe siècle, d'un certain équilibre entre les droits des uns et des autres:

The issues that the booksellers' argument raised might have been addressed, we would think, as a conflict between individual rights and the broader needs of society at large. The author has a right to the fruits of his labour, but society has a need to maintain the circulation of ideas. Somehow the conflict must be adjudicated so that neither the individual nor society is required to surrender entirely to the claims of the other. (59)

À présent, le *copyright* semble ne se modifier qu'au gré des nouvelles technologies. Maurice Salzman donne une bonne idée de l'état du problème au cours de la première moitié du XXe siècle aux États-Unis. Nous résumons ici les règles qui, selon lui, régissent les tribunaux en ce qui a trait au plagiat:

- On ne peut avoir de *copyright* pour le thème d'une oeuvre.
- On ne peut poursuivre quelqu'un qui s'est enrichi à la même source (il faut toutefois prouver que la première source est bien la bonne, non pas l'ouvrage inspiré de cette source).
- Ce qui est du domaine public appartient à tous.
- Une idée est universelle, elle appartient à tous.
- L'Histoire fait partie du domaine public.
- Les faits de la petite histoire (de l'actualité) appartiennent à tous.
- Il faut prouver que le coupable avait accès à la matière copiée.

---

<sup>16</sup> Nous nous pencherons plus loin sur les arguments qu'ils apportent au débat.

- Ce que l'on invente mais que l'on publie comme étant des faits publics ou une histoire vraie est considéré comme faisant partie du domaine public.

- On ne peut copier un personnage ou un titre si cela constitue un désavantage financier pour le premier auteur, ou si l'on réussit à extorquer de l'argent en se jouant du public. (Voir Salzman 39-40)

Il est à noter que les cas de plagiats sont beaucoup plus nombreux dans les parages de l'industrie du cinéma et que presque tous les cas dont les théoriciens discutent relèvent de ce milieu où, bien sûr, l'argent est maître et donne beaucoup plus de poids aux mots copiés. De plus, ils demandent de la part des avocats une double expertise, celle du droit, bien sûr, mais aussi une grande connaissance de la *chose* littéraire: structures, thématiques, sources, genres, etc. Un avocat se doublera presque toujours de témoins experts, en général des spécialistes de la littérature en mesure de juger s'il y a ou non plagiat<sup>17</sup>. Voici de quelle façon il procédera lors d'une poursuite judiciaire aux États-Unis:

- In the effort to determine whether or not a case of alleged plagiarism, or infringement, has been made out, the court will consider the following:
1. Has the work supposed to have been infringed upon been copyrighted? (If not, a federal court will not hear the case, but a state court will.)
  2. Is the work of each of the contesting parties original?

---

<sup>17</sup> Il est à noter que ces experts n'ont pas nécessairement bonne presse dans le milieu littéraire où l'on se méfie de leurs délations, mais certainement moins que celles des amateurs en la matière: «The police detective is akin to the spy, and although his calling is often useful, and perhaps even necessary, we are not wont to choose him as our bosom friend; the amateur literary detective is an almost useless person, who does for pleasure the dirty work by which the real detective gets his bread. The great feat of the amateur literary detective is to run up parallel columns, and this he can accomplish with the agility of an acrobat» (Matthews 27-28).

3. Did or did not the alleged infringing party have access, directly or indirectly, to the work he is accused of having plagiarized?
4. If he claims he did not, are there any external facts which tend to prove that he did?
5. If he claims he did not, what internal facts may establish that he did? A comparative analysis or parallel made of the two contesting works will show (a) Their *similarities*; (b) Their *dissimilarities*; (c) Their *common errors*.
6. Assuming that those proofs are not convincing -- or even if so strong that they amount to certainty -- is there still any possible reason why the court may be justified in holding that in spite of appearances the accused is not guilty?
7. Coincidence is the answer. (Salzman 41-42)

Parallèlement à la France et à l'Angleterre, les pays d'Europe se sont pourvus relativement tôt de droits d'auteur. Le Danemark, par exemple, inaugure dès 1741 des droits pour ses créateurs. Il semble que le concept d'*Urheberrecht*, l'équivalent allemand du droit d'auteur, soit apparu plus tardivement dans les États qui formaient l'Allemagne d'alors. Ce n'est en fait qu'en 1835 que seront créées des lois fédérales régissant les droits des auteurs et des éditeurs, après que la Prusse (1794), puis Baden (1810), prirent les premières initiatives en matière de législation. Ce long retard par rapport aux entreprises anglaises et françaises tient à plusieurs raisons, tant politiques qu'économiques; comme l'écrit Martha Woodmansee:

Germany found itself in a transitional phase between the limited patronage of an aristocratic society and the democratic patronage of the marketplace. With the rise of the middle classes, demand for the reading material increased steadily, enticing writers to try to earn a livelihood from the sale of their writings to a buying public. But most were doomed to be disappointed, for the requisite legal, economic, and political arrangements and institutions were not yet in place to support the large number of writers who came forward. What they encountered were the remnants of an earlier social order. They expected, as professional writers, to trade ideas in a country that did not yet have a fully developed concept of

intellectual property. («Genius» 433)

Elle voit en Martin Luther l'influence principale du mouvement qui encourageait la tendance provenant de la Renaissance de considérer la connaissance comme un don de Dieu, appartenant à tous, bref faisant partie du domaine public; l'«écrivain» y puisait sa matière première, la transformait plus ou moins, puis la «publiait», la rendait au domaine public d'où il l'avait tirée<sup>18</sup>. Aucune loi ne régissait la publication des livres à part celles de l'honorariat et du privilège, rejoignant ainsi la situation prévalant en France jusqu'au 17e siècle.

C'est du Parlement fédéral que relève la *Loi sur le droit d'auteur* canadienne, et son héritage est donc la conception anglaise du copyright, modifiée quelque peu par l'influence américaine en matière de jurisprudence. Selon cette loi fédérale,

le plagiat constitue une double violation: c'est d'abord une violation du droit exclusif qu'a un auteur de reproduire ou d'autoriser qu'on reproduise son oeuvre; c'est ensuite une violation du droit moral d'un auteur à être identifié comme l'auteur de son oeuvre. (Brunet 231)

Ces deux droits sont distincts, l'un ne relevant pas de l'autre, ce qui jette une certaine

---

<sup>18</sup> Alain Viala, par contre, cite une diatribe de Luther datant de 1525 où, au contraire, il se plaint du traitement que font subir les libraires-imprimeurs aux auteurs en les faisant publier ailleurs: «Pourquoy donc, mes chers imprimeurs, se pille-t-on et se vole-t-on si publiquement chez vous? Pourquoy vous ruiner l'un l'autre? Estes-vous devenus voleurs de grand chemin et larrons? (...) J'ai écrit les *Postillae* depuis le jour des Rois jusqu'à Pâques, et voilà que le compositeur qui s'engraisse de mes sueurs vole mon manuscrit avant que j'aie fini et va le faire imprimer ailleurs pour ruiner ma dépense et mon travail. Tu n'es qu'un voleur devant Dieu et tu es forcé de restituer» (cité in *Naissance* 96). C'est bien sûr de contrefaçon qu'il s'agit, de contrefaçon étrangère, beaucoup plus répréhensible.

ambiguïté au niveau de la compétence du Parlement à «légiférer en matière de droit moral» (232); de plus, si ce dernier droit est imprescriptible dans certains pays, la France nommément, au Canada il est «susceptible d'abandon total» (Goudreau 223)<sup>19</sup>. De toute façon, il semble que les poursuites aient plutôt pour base la violation du droit de reproduire et, comme aux États-Unis -- et ailleurs -- c'est l'auteur de l'oeuvre plagiée qui doit prouver que son oeuvre est originale (qu'il en soit l'origine) et antérieure au texte-plagiat<sup>20</sup>. Le plagiaire, lui, devrait essayer de prouver qu'il y a source commune ou encore que son travail va bien au-delà de la simple copie de passages de l'oeuvre plagiée. Sinon, la loi canadienne est essentiellement semblable aux autres lois ayant pour base le *copyright* britannique. Membre de la Convention de Berne, le Canada a choisi d'épouser la conception «romantique» de l'auteur et de l'oeuvre, et tend à reconnaître comme plagiat ce qui a privé d'un certain revenu son propriétaire.

La Convention de Berne est un phénomène intéressant puisqu'elle lie les pays signataires en une reconnaissance des droits des écrivains des autres pays et assurent à ceux-ci des privilèges accordés à la publication et à la traduction de leurs travaux. Les restrictions sont nombreuses -- nous avons déjà parlé d'un droit moral amoindri, mais il y a aussi quantité de concepts dont l'interprétation diffère des droits d'auteur nationaux

---

<sup>19</sup> «Il faut craindre qu'au Canada les auteurs ne soient forcés de consentir à des clauses de renonciation totale à leurs droits moraux...» (Goudreau 223)

<sup>20</sup> «C'est en effet au demandeur que revient le fardeau d'établir que l'oeuvre plagiée est une oeuvre protégée par le droit d'auteur, c'est-à-dire qu'elle est une forme d'expression de la nature d'une oeuvre littéraire, dramatique, musicale ou artistique et, surtout, qu'elle est *originale*, c'est-à-dire qu'elle est le fruit du travail du demandeur» (Brunet 235).

(la concurrence, le droit de citer, etc.). Les pays ayant choisi de ne pas adhérer à cette Convention -- tous les pays communistes et, jusqu'à tout récemment, les États-Unis, entre autres -- ont plutôt entrepris de mettre sur pied une Convention Universelle qui est beaucoup plus floue et n'accorde pas autant d'avantages aux créateurs, particulièrement au niveau du nombre d'années de protection dont ils jouissent. Il faut souligner que dans les pays soi-disant marxistes, le communisme des idées n'a pas pu être implanté parfaitement et il a fallu encourager les auteurs par quelque récompense tangible, dont celle d'un salaire fixe, d'une certaine protection morale... L'État se donne le droit de diffuser et de traduire gratuitement les oeuvres qui sont considérées comme étant des trésors nationaux, et ce afin que les peuples pauvres puissent s'enrichir au niveau de la culture à peu de frais. La Convention Universelle reflète cette attitude en n'accordant qu'une protection assez courte aux traductions et, tout en respectant les droits des auteurs afin de les stimuler et d'encourager la création, en faisant tomber plus rapidement les oeuvres dans le domaine public.

Mais qu'en est-il du plagiat? Il n'est pas encore nommé comme tel et il doit être plutôt perçu en filigrane de toutes les définitions que les juristes tentent d'établir. Encore aujourd'hui, comme le fait remarquer André Lucas, il est assimilé à la contrefaçon; sinon, il «n'est répréhensible que sur le plan moral» (199). Le code pénal français de 1810 définit bien la contrefaçon -- «toute édition d'écrits, de composition musicale, de dessin, de peinture ou de toute autre production, imprimée ou gravée en entier ou en partie, au mépris des lois et règlements relatifs à la propriété des auteurs» (cité in Lucas 200) -- , mais pas le plagiat. Il faut également le distinguer du *faux* qui, dans le sens

strictement juridiquement, relève d'une autre catégorie:

Le faussaire, pour le grand public, c'est celui qui a fabriqué un document par contrefaçon d'écritures ou de signatures ou qui a falsifié un acte préexistant par addition, suppression, modification de quelque clause par un procédé physique: grattage, surcharge... À côté de cette définition grossière du faux, il en est une autre [...] c'est l'altération de la vérité réalisée dans la substance d'un acte sans aucun procédé matériel de falsification de l'écriture qui reste irréprochable, c'est-à-dire le faux dans son essence même, le mensonge transcrit par écrit, en un mot: «le Faux intellectuel». (Pollet-Chadelat 5-6)

En 1957 la législation française procède à la refonte du droit d'auteur et en arrive à émettre des indications quant à son objet, soit les *créations de forme originale*, ce qui signifie précisément que la création de forme originale est la seule condition nécessaire pour bénéficier de la protection du droit d'auteur. L'on peut constater que la notion d'originalité est encore le fondement de la création artistique selon le législateur («l'originalité est la marque ou le sceau de la personnalité de l'auteur de l'oeuvre» (Cherpillod 26); elle est néanmoins toute relative et subjective, le juge n'étant pas appelé à la juger car seule «l'empreinte de la personnalité de son auteur» (21) est essentielle ici, et non pas sa qualité. Elle ne doit pas être assimilée à la notion de nouveauté, qualité fondamentale de la création que l'on veut breveter (invention à but commercial, industriel, etc.). Il faut donc qu'il y ait création de forme; celle-ci est réalisée en trois étapes: l'idée, la composition, puis l'expression. Seules la composition et l'expression sont protégées par le droit d'auteur, car:

On pense qu'il serait contre indiqué de faire jouer le monopole du droit d'auteur à propos des idées; ce serait contraire à la libre circulation des idées qui est une notion à laquelle on est fort attaché dans notre société

libérale. Protéger les idées par le droit d'auteur serait un frein à la libre circulation des idées. (Cherpillod 17)

André Lucas soulève un problème intéressant: un plagiat total serait une contrefaçon pure, il va sans dire; mais le plagiat est plus que le vol d'un paragraphe ou de quelques lignes, une reproduction partielle: «Il se situe entre la forme et l'idée» (201). En effet, si l'idée, le thème, la péripétie principale d'un ouvrage ne bénéficient pas de protection légale, la composition, qui est en quelque sorte le développement de l'idée, la mise en place d'éléments qui dépassent les généralités et les clichés, assure déjà à l'oeuvre son originalité. Le travail du juriste est de parcourir cette mince frontière qui départage idée de composition. De plus, elle semble peu claire pour les tribunaux eux-mêmes, comme le montre François Gallays dans son article sur les jugements contraires qu'ont émis le Tribunal, puis la Cour d'appel dans l'affaire, désormais célèbre, de *La Bicyclette bleue*. Pour le Tribunal, il s'agit de toute évidence d'une contrefaçon puisque on y trouve:

...tous les «éléments constitutifs intrinsèques» de l'oeuvre de Margaret Mitchell, à savoir: l'intrigue romanesque générale, le plan du récit, la progression dramatique, les caractères physiques et psychologiques des principaux personnages, les rapports respectivement entretenus par les personnages entre eux, les traits principaux de certains personnages secondaires, un grand nombre de situations caractéristiques, la composition et l'expression de nombreuses scènes, les ressorts dramatiques auxquels obéit l'action. (194)

La Cour, cependant, infirmera le jugement en s'appuyant sur les différences existant entre les deux romans, et en montrant que s'il y a analogie entre les deux textes c'est que l'un

serait un pastiche de l'autre<sup>21</sup>. Deforges n'aurait jamais, de plus, caché ce qu'elle doit à Mitchell: elle la remercie en post-face, avec tous ceux qui l'ont aidé sans le savoir. «Un plagiat, semble insinuer la Cour, n'en est plus un une fois avoué» (196), fait remarquer Gallays qui constate que le contrat de pastiche, ayant été créé par l'appareil médiatique mis en branle par Deforges, et ne se trouvant nulle part émis clairement dans le texte, est en fait nul. Du «clin d'oeil littéraire» comme nouvelle exemption au monopole, comme dirait André Lucas (202).

Parallèlement, il existe un problème intéressant pour nous en ce qu'il tend à relativiser les notions d'auteur, d'originalité: «le droit d'auteur est actuellement soumis à un double mouvement: une expansion quant aux objets protégeables qui s'accompagne d'un affaiblissement des prérogatives de l'auteur - personne physique» (Lamberterie ix). En effet, de plus en plus ce sont les investisseurs qui sont protégés, en particulier en ce qui a trait aux logiciels, les véritables créateurs renonçant à leur droit. Non seulement existe-t-il une tension entre législateurs et juristes, qui interprètent les lois sous la pression du *lobbying* des corporations, associations, etc., mais la controverse existe toujours entre les partisans de la modification des droits d'auteur afin de les adapter aux nouvelles réalités esthétiques et économiques, et ceux qui voudraient protéger l'objet initial du droit

---

<sup>21</sup> Elle a décidé de «prête[r] foi aux arguments des appelantes, les Éditions Ramsay et Régine Deforges, en avançant que c'est effectivement par jeu que l'auteur avait repris des scènes «rendues célèbres par la notoriété universelle de l'oeuvre de Margaret Mitchell» et qu'elle a manifestement voulu établir ainsi avec ses lecteurs une complicité amusée. Cette volonté ludique s'est inscrite clairement, ajoute la cour, au tome III dans les propos de la jeune soeur de Léa: «Tu vas rire, une amie m'a prêté un livre... C'est l'histoire d'une famille et d'un domaine qui ressemble au nôtre... ça s'appelle *Autant en emporte le vent*» » (Gallays 195-196)

d'auteur en créant de nouveaux droits pour les objets n'ayant que très peu de rapports conceptuels avec ceux-là<sup>22</sup>. Ces nouvelles tensions semblent avoir pour effet d'encourager les prises de position par rapport à l'acte de création et à ce qui se doit d'être protégé. Elles sont d'autant plus grandes que les oeuvres nées d'une collaboration entre auteurs sont de plus en plus la norme. S'il est problématique d'identifier les auteurs d'un texte où ont été fondus idées et style, et qu'en ce cas la propriété peut être attribuée à une personne morale («entité créée par le Droit mais n'ayant aucune existence physique» (Françon 29), il l'est encore plus lorsqu'il s'agit d'un logiciel car celui-ci n'est pas, à proprement parler, une *forme d'expression*, le public n'y ayant pas accès...

Quoi qu'il en soit, en ce qui concerne les oeuvres littéraires et artistiques, il semble certain, selon André Lucas, que les tribunaux français ont tendance à minimiser les ressemblances accablantes, à démontrer ce qu'il y a de banal dans les oeuvres examinées ainsi que ce qui appartient au domaine public, afin de ne pas porter de jugement — sauf bien sûr en cas de copie servile. On déduit la contrefaçon lorsqu'il y a économie de temps et d'argent (donc surtout dans le cas de copie de logiciels et autres textes commerciaux). Cette nouvelle tendance, selon certains, est fort dangereuse:

[I]l faut s'interroger sur le paradoxe d'un droit qui réserve les foudres de la contrefaçon aux oeuvres qui sont les plus éloignées de celles que le

---

<sup>22</sup> Comme l'écrit Frank Gotzen: «Où se situe le problème quand on protège par le droit d'auteur un objet industriel (par exemple: un logiciel)? Le problème ne repose pas dans l'absence de caractère esthétique, ni dans l'aspect utilitaire de l'objet à protéger, car il y a des exemples de protection d'objets d'art appliqués à l'industrie. Le véritable problème se trouve ailleurs: ces dernières années on constate la volonté des milieux industriels de venir s'installer dans le droit d'auteur, de s'annexer le droit d'auteur en changeant son contenu et sa finalité» (86)

législateur avait en vue lorsqu'il a créé le droit d'auteur. Le parallélisme avec le concept d'originalité est abandonné pour une autre logique. Au lieu d'être axé sur la défense de l'auteur, le droit d'auteur est perçu comme une technique juridique de rémunération de l'investissement. Tout comportement qui compromet cette rémunération est donc réputé suspect. (Lucas 212)

Mais faut-il vouloir tout s'approprier? Et ne serait-il pas temps, comme le suggèrent Lindberg et Patterson, que l'on se penche davantage sur le droit du public à avoir accès au savoir, à la culture, sans être sans cesse tracassé par des réglementations étouffantes qui ne font qu'avantager l'industrie? Il semble que la plupart des menaces de poursuite dont les compagnies farcissent leurs produits déjà protégés par le *copyright* sont absolument sans fondements et même frauduleuses<sup>23</sup> -- pourrait-on aller jusqu'à trouver un certain avantage pour le public, celui de pouvoir s'enrichir culturellement, intellectuellement, sous la protection de droits qui lui reviendrait? Le concept de plagiat s'en trouverait à tout jamais transformé.

---

<sup>23</sup> «It seems clear that many copyright holders are actively promoting the notion that users may quote or reproduce copyrighted material only at the sufferance of the copyright owner. If such fallacies go unchallenged long enough, they are likely to become a substitute for the truth. It is important, therefore, that all overly restrictive and spurious guidelines -- along with false-claim copyright notices -- be directly refuted. [...] [U]sers have rights that are just as those of authors and publishers -- and these rights are grounded in the law of copyright. To employ the fair-use provisions of the copyright act is not to abuse the rights of the author or copyright owner; indeed, the very purpose of copyright is to advance knowledge and thus benefit the public welfare, which is what fair use -- properly employed -- does» (Lindberg and Patterson 11).

### III.2: L'INSTITUTION UNIVERSITAIRE ET LE DROIT D'AUTEUR.

Ces réflexions semblent bien prouver ce que de nombreux législateurs français affirment encore: le droit d'auteur, en reconnaissant (encore) un droit moral au créateur, protège encore des valeurs qui ne sont pas reconnues par le copyright, régi lui-même uniquement par une logique du marché. Fait intéressant lorsque l'on observe que ce sont surtout les Américains qui se sont penchés sur le problème de l'éthique du plagiat, de nombreux ouvrages existant sur le sujet, alors que la francophonie l'a très peu abordé. C'est à l'université que la différence se fait la plus grande: «En France, le plagiat en milieu universitaire n'est pas un problème permanent et flagrant, peut-être parce qu'il n'y a pas, ou peu, d'argent à la clé. Aux États-Unis en revanche, il est partout et sans cesse question du plagiat universitaire. Jamais on ne peut l'oublier longtemps» (Compagnon 173).

Les universitaires américains, dont la situation sociale et économique est unique au monde<sup>24</sup>, se sont depuis toujours sentis une lourde responsabilité morale par rapport aux jeunes esprits leur étant confiés. La tradition du *college* britannique, petit conglomérat d'étudiants confiés à un professeur responsable de leur bien-être intellectuel n'a pas vraiment d'équivalent dans la tradition française dont les institutions francophones au Québec s'inspirent, mais la dispersion des pavillons autour d'un *campus* universitaire

---

<sup>24</sup> 3 601 universités et collèges, dont environ 2 000 sont privés, coûtant en moyenne en frais de scolarité 2 159\$ (système public, 4 ans) et 11 379\$ (système privé, 4 ans) u.s. par année aux étudiants et n'existant que grâce aux investissements et dons d'individus et de corporations...

tel qu'on la retrouve à l'Université McGill, par exemple, rappelle directement cette intention de confraternité, de resserrement familial autour d'êtres responsables, essentiellement moraux et droits. Aux États-Unis, le noyau de la vie communautaire des adolescents et jeunes gens n'est plus la famille mais le collège: la fraternité ou la résidence sont le centre du foyer, auxquelles l'on n'accède qu'après rites de passage: la bibliothèque est le salon, le boudoir; la cafétéria devient la cuisine et la salle à manger, où on lit le journal; le gymnase est le lieu de détente et de drague. Certaines villes n'existent que grâce à ces campus qui deviennent des îlots «culturels» artificiels: l'université est alors, plus que jamais, le lieu où et dont l'on vit (cf. Yale, Brown, Princeton, etc.). Ce modèle *patriarcal*, où l'*advisor* est le père adoptif, le maître, a fait éclore de nombreuses réflexions sur le rôle que peut avoir l'universitaire, le professeur, dans la vie intellectuelle d'une communauté culturelle, il va sans dire, mais aussi au sein de l'univers étudiantin. L'éventail de ces réflexions est très ample et va de la critique réactionnaire d'Allan Bloom<sup>25</sup>, qui propose un retour aux études classiques et l'abandon du libéralisme en éducation, aux assertions de Russell Jacoby<sup>26</sup> qui explique la confusion au sein du système d'éducation américain par la résistance que démontrent les Américains à faire face à leurs problèmes *réels* de société. La plupart des universitaires ne vont pas si loin dans leurs réflexions, mais le plagiat demeure un point névralgique: c'est ici que la morale et l'arrivisme entrent en conflit.

---

<sup>25</sup> *Closing of the American Mind*, New York, Simon & Shuster, 1987.

<sup>26</sup> *Dogmatic Wisdom: How the Culture Wars Divert Education and Distract America*, New York, Doubleday, 1994; *The Last Intellectuals: American Culture in the Age of the Academe*, New York, Basic Books, 1987.

Comme le fait remarquer Antoine Compagnon, les jeunes étudiants américains savent très tôt ce que leurs professeurs exigent: des pensées personnelles, bien tournées tout de même, mais où l'originalité prime. Au *High School* ils avaient reçu un long entraînement visant à l'*expression* des sentiments, des émotions; de dire ce qu'ils pensent de telle ou telle oeuvre n'est pas vraiment différent: il s'agit d'aller chercher en soi et de s'exprimer. Cet exercice, s'il est systématique, peut paraître absurde, en particulier pour quelqu'un sortant du système scolaire français dont la base est l'imitation et l'explication de texte, exercices menant plutôt naturellement à la paraphrase et au commentaire élégant, joliment tourné. En arrivant à l'université l'étudiant américain fait face à une énorme pression d'originalité: apprendre à un rythme infernal et créer des *essais* (au point de vue universitaire, on est loin de la dissertation, et dangereusement près de Montaigne!), souvent dix par trimestre... La tentation est très forte, surtout pour celui qui n'a pas l'habitude de la citation<sup>27</sup> -- et pour qui cette pratique n'a jamais été celle pour laquelle on recevait louanges ou distinctions -- de se laisser aller à copier des phrases, des idées, en dissimulant. La tentation, pour le professeur, est aussi forte d'excuser le plagiat pour ces mêmes raisons: «Aux États-Unis, on demande à un élève d'avoir quelque chose à dire, et on a l'habitude d'expliquer ou d'excuser le plagiat par l'angoisse de ceux qui

---

<sup>27</sup> La plupart des étudiants de première année ne connaissent que de très loin l'usage de la citation et ont une idée assez vague de ce que peut être un plagiat. Lorsque pris en flagrant délit de plagiat (quelques phrases, un paragraphe, un texte entier), l'excuse universelle est de répondre que l'on ne savait pas qu'il s'agissait là d'un véritable plagiat... La seconde excuse est évidemment la pression: «Pressure is a commonly cited reason for cheating. First semester students, who were closely supervised in high school, are often unprepared for the "end of term crunch" when exams and term papers converge. Later in a student's academic career, a few marks can make the difference between being rejected and accepted for competitive programs such as medicine and law» (Wilson 24).

n'ont rien à dire lorsque tombe l'échéance, le funeste *deadline*» (Compagnon 185). Oui, cette ligne entre la vie et la mort, entre l'anonymat et l'originalité, c'est celle qui transforme l'étudiant en funambule souvent plagiaire.

Mais il se trouve de nombreux critiques du système d'éducation américain pour être d'accord avec cet aphorisme: «a ready acceptance of the charge of plagiarism is a sign of low culture, and [...] a frequent bringing of the accusation is a sign of defective education and deficient intelligence» (Matthews 29). K.R. St.Onge, dans un ouvrage au titre éloquent, *The Melancholy Anatomy of Plagiarism*, s'est intéressé au phénomène du plagiat à l'université. Cet ouvrage, à cheval entre le manuel de psychologie et le pamphlet, fleure souvent le règlement de compte en des partis pris souvent très réactionnaires<sup>28</sup>; partant du point de vue selon lequel les accusations de plagiat ont des résultats absolument désastreux sur ceux qui les reçoivent sans jamais engager la réputation de ceux qui les répandent -- «The unhappy reality is that plagiarism, whatever else it is, is an exercise in pure pain: purposely inflicted to inhibit or punish» (vii) -- et que tout apprentissage a pour base la mémoire, il affirme que cette situation vient du fait que l'on ne sait guère, au fond, ce qu'est le plagiat, tant au niveau professoral qu'estudiantin, et qu'elle provient de la disparition de la responsabilité morale de l'universitaire, causée par celle de la vérité et de la recherche de la vérité:

If you believe in tenure, you believe in truth. If you believe that

---

<sup>28</sup> «If it was Henry Ford who said the business of America was business, now the business of the United States is the merchandising of universal rights, with the inevitable consequences of making the country one vast refugee camp of minority natives and foreigners» (36).

knowledge carefully derived is valid, you believe in truth. If you claim to be a teacher or accept the title of professor, you believe in truth. If nothing is true, we don't need teachers, professors, or schools. If there is no truth, then there is no knowledge. The science of epistemology has failed. If there is no knowledge, all of education is a delusion. Then traditional tests of knowledge, evidence, logic, observation, critical analysis, hypothesis testing are all fraudulent and useless. If this is the state that we have reached, then all of education is a total waste of time, effort, and money. [...] My ultimate objection to university aims and objectives statements is that they do not believe in truth, merit, values, or ethics. The new academic religion of relevance, productivity, and relativity writes our aims and objectives for us. (37)

Quelle est cette vérité, nous ne le savons pas plus en terminant cette monographie, et les propos de St. Onge sont malheureusement noyés dans un flot d'analyses behavioristes du langage<sup>29</sup> et de recherches approximatives<sup>30</sup>, mais, et c'est ici qu'il nous intéresse, il s'est penché sur le mécanisme d'accusation et des justifications possibles. L'une d'entre elles repose sur le fait que les grands plagiaires possèdent des «systèmes linguistiques» hors du commun et une mémoire phénoménale. Il leur est donc souvent difficile de départager le mien du leur:

The verbal and linguistic skills of the genius level can admit direct entry of substantial verbal totalities unobtrusively registered in a local regime of long-term memory. To be tapped when circumstances dictate. To be tapped as original source. Fully assimilated, entered, verbatim or edited, it will pour out so swiftly and surely that the reconception is greeted as composition de nuovo, both new and indigenous, even though an obvious extraction from another source. (6)

---

<sup>29</sup> «Whatever plagiarism is, it is a learned behaviour that represents a response related to innate powers of language as modified by experience in language training» (17).

<sup>30</sup> Les définitions du plagiat qu'il nous présente ont pour principales sources le *MLA Handbook*, l'ouvrage d'A. Lindey et quelques dictionnaires de Droit. Rien sur l'historique véritable du terme et du concept.

Voici une des explications possibles au phénomène du plagiat, l'auteur la préférant, en fidèle behavioriste, à celle du plagiat inconscient. Il est en effet impossible de donner la source de toutes les idées et de tous les mots qui remontent à la surface de notre esprit, et la définition adoptée par la Modern Language Association paraît en effet manquer de pragmatisme: «Plagiarism is the use of another's ideas or expressions in your writing without acknowledging the source» (cité in St.Onge 54). Mais peut-être que de telles précautions sont nécessaires dans un pays où, s'il est accusé de plagiat et puni, l'étudiant en viendra sans doute à s'en sortir grâce à la plaidoirie d'un avocat qui prouvera que c'est la responsabilité de l'université d'apprendre à lire et à écrire aux étudiants, et que si ceux-ci n'y arrivent pas la faute en incombe entièrement à l'institution (devrait-elle aussi payer un dédommagement aux étudiants ainsi lésés?).

Les accusations de plagiat sont très sérieuses en Amérique, mais il est en fait très rare que l'on sévisse aussi bien contre les étudiants que contre les professeurs. Par un mécanisme que nous avons déjà observé, c'est l'accusé qui doit prouver non pas ce qu'il a fait, mais ce qu'il n'a pas fait. Comme l'exprime St.Onge:

**The burden of proof traditionally must be carried by the prosecutor on behalf of the plaintiff. Instead, the defendant is challenged to prove that what was done was not some form or another of plagiarism. Give the MLA definition of plagiarism a careful reading, and if you have written much, how confidently will you defend yourself to each and every one of its stipulations? (67)**

Ceci peut paraître en effet injuste dans un système régi par le droit en tant que garant de la moralité. Cependant certains professeurs pensent que l'étudiant doit posséder en entrant à l'université les outils moraux nécessaires au départage du bien et du mal et

à la prise de décision en toute responsabilité. Comme l'exprime un professeur de l'Université McGill:

History Professor Alvin Riggs did not agree that a professor should have to prove their student was intentionally plagiarizing. He has prosecuted several cases of plagiarism in the last few years. He felt there is «no excuse» for even unintentional plagiarism. In his opinion, students would get away with murder if they were allowed to negotiate every accusation of plagiarism. (Fernandez 14)

Il revient donc au Doyen ou à son délégué de régir les cas de plagiats, et non pas aux professeurs qui, s'ils offrent des compromis aux étudiants, ne font qu'entretenir un mal constant. C'est ainsi qu'aborde le problème l'Université du Québec à Montréal, qui publie les règlements de l'institution en matière de plagiat, fraude et tricherie et les distribue aux professeurs et chargés de cours. On y stipule que l'infraction doit être portée «à la connaissance du Comité de discipline et non pas [réglée]» par le professeur de l'étudiant, ceci parce que «en toute justice, il ne doit pas y avoir deux poids, deux mesures [et] une même personne ne peut à la fois être juge et partie» (Université 1). Un tel point de vue a pour base la conviction qu'il en incombe aux professeurs d'apprendre les règles morales et les règlements universitaires aux étudiants en début de session afin que ceux-ci soient assimilés comme l'est toute matière d'apprentissage: «At the beginning of each term I read a statement on plagiarism to the class, I hand out writing style pamphlets, and the students also have mandatory meetings with the TAs so that they know exactly of them» (Riggs cité in Fernandez 15). Toutefois, si le professeur ne peut prouver la provenance du plagiat en en indiquant clairement la source, ou si encore il y a «auto-plagiat» (procédé typiquement universitaire), l'étudiant recyclant un travail dont le sujet est assez proche

de la dissertation demandée, il est évident que le plagiat ne peut être puni de la même façon que pour un plagiat flagrant dont toutes les sources sont identifiables. On a souvent discuté des entreprises d'écriture de travaux (cf Mallon, Compagnon) qui offrent, pour une somme plus ou moins importante, des travaux faits sur mesure. Tant qu'un professeur n'a pas obtenus deux exemplaires à peu près identiques de ces travaux (fait difficile car ces entreprises conseillent fortement de «réécrire» les travaux en y fondant son propre style afin de d'éviter ainsi tout plagiat intégral... mais leurs clients sont parfois paresseux et se laissent prendre) leur origine plagiaire est impossible à découvrir -- à moins d'être soi-même dans le coup: il n'est pas rare qu'un étudiant de doctorat refaçonne ou réécrite carrément des mémoires de maîtrise afin d'arrondir des fins de mois difficiles... Tant qu'il n'y a que le doute qui persiste et que les preuves sont insuffisantes, il ne peut y avoir sanction.

Le problème du plagiat étudiant est tant répandu aux États-Unis que des compagnies de logiciels y ont vu une source de revenu intéressant et se sont mis à fabriquer des logiciels de détection de plagiat. Le *Glatt Plagiarism Screening Program* a été conçu et distribué par la compagnie Glatt Plagiarism Services, Inc., nom ambigu s'il en est un, qui offre à ses clients d'enrayer le plagiat à jamais en permettant d'analyser le style de l'étudiant (comparé aux empreintes digitales) à l'aide de statistiques et de la théorie de la probabilité<sup>31</sup>. La compagnie offre d'ailleurs un logiciel qui enseigne les

---

<sup>31</sup>«Based on Wilson Taylor's (1953) cloze procedure, The Glatt Plagiarism Screening Program eliminates every fifth word of the suspected student's paper and replaces the words with a standard size blank. The student is asked to supply the missing words. The number of correct responses, the amount of time intervening, and various other factors are considered in assessing the final Plagiarism Probability Score. [...] It is especially

rudiments de la morale en matière de travaux («user-friendly and easy to use», apprend-t-on). Il nous est impossible de savoir si ce logiciel peut servir de preuve véritable en cas d'accusation officielle ou d'arbitrage, mais on nous assure que «Tests results have been very accurate; no student has yet to be falsely accused» (mais en a-t-on accusé?). La publicité est d'ailleurs peu claire à ce sujet: on nous assure d'abord que «The Test results provide teachers with objective evidence regarding plagiarism guilt or innocence», mais il semble plutôt avoir pour effet principal de faire peur aux éventuels coupables: «As students become aware that this Plagiarism Program is in effect at your learning institution, the incidence of plagiarism will decrease significantly» nous promet-on. Ce qui nous semble particulièrement intéressant ici, c'est qu'un tel logiciel perpétue l'idée que le style, c'est l'homme.

Mais à l'Université, les étudiants ne sont certes pas les seuls à avoir recours au plagiat. Est-il si sage de confier à un Doyen toutes les affaires de fraude lorsque certains d'entre eux sont des experts en la matière?:

**BOSTON, July 2 --** At his commencement speech in May, the dean of Boston University's College of Communication delivered a sharply worded attack on the decline of morality in American culture to an audience of more than 1,000 fledgling journalists and their families. But in his speech the dean repeated, virtually word for word, portions of an article by a PBS film critic. A videotape of the speech, on sale by Boston University, shows that the dean, H. Joachim Maitre, copied the underlying theme and about 15 paragraphs from an article by Michael Medved, of the Public Broadcasting System's program "Sneak Previews". The article was first published in the February issue of *Imprimis*, a scholarly journal put out by

---

useful in situations where the original source material cannot be located, e.g., papers purchased from research paper writing mills, fraternity files, papers written by friends, etc.» (publicité pour le *Glatt Plagiarism Screening Program*, Sacramento, CA).

Hillsdale College in Michigan. The college has since reprinted half a million copies, and parts have been excerpted in *The Wall Street Journal* and *Reader's Digest*. (Butterfield A14)

Incidentement, M. Joachim Maitre fut directeur du Département d'Allemand de l'Université McGill pendant les années '80... Mais comment peut-on céder à une telle tentation? Que motive un tel geste de suicide académique? Quelques mois plus tard, la même université décida de ne pas révoquer le doctorat de l'un de ses plus célèbres étudiants, Martin Luther King Jr., qui avait cependant plagié de très nombreux passages de sa thèse. Il est évident qu'un personnage aussi important que King ne peut être impunément sali. Mais ses nombreux plagiats auraient pu avoir des répercussions directes sur sa carrière, eût-il choisi d'enseigner à l'université:

Terry Emmons, a Stanford history professor, said in an interview yesterday that any failure to attribute sources in academic papers is plagiarism pure and simple. But he added "it's not a terribly big deal" if King is accused of plagiarism because of his significant contribution to civil rights. "If it were a matter of advancing from student to full professor, then the thing would take on quite different proportions," Emmons said. "He would never have made it, in other words." (Derfel A2)

Quant à sa production de personnage politique, d'agitateur social, elle n'en sort que très peu égratignée puisque des défenseurs de King ont réussi à attribuer les très nombreux emprunts qu'il a faits au cours de ses sermons à la tradition orale afro-américaine, où en particulier les *preachers* composent leurs sermons à partir de la longue tradition orale des Noirs, transmise de génération en génération, par la méthode du *voice-merging*, cette

espèce de symbiose où, par la voix du pasteur le peuple entend son histoire<sup>12</sup>. Soudainement la règle morale devient un instrument de ségrégation sociale: le droit est ici le bras droit d'une morale qui condamne facilement ceux qui n'appartiennent pas à l'institution sociale: on excuse les sermons plagiés, mais pas la thèse, puisque produite dans le cadre de la tradition écrite universitaire nord-américaine. Il est toutefois à noter que la thèse en question n'a pas été révoquée, sans doute sous la pression de la certitude des émeutes qui suivraient un jugement défavorable. L'institution est donc plus souple qu'elle ne veut le faire croire...

C'est après avoir été averti par un collègue européen que le professeur Alessandro Duranti découvrit qu'un article qu'il avait publié quelques années plus tôt avait été copié et traduit tel quel par le Professeur Christian Baylon, formant ainsi deux chapitres de son ouvrage *Sociolinguistique. Société, langue et discours* (Paris: Nathan, 1991). Baylon avait fait disparaître toute référence à Duranti ainsi que tous les remerciements qui l'auraient lié lui-même aux relations universitaires de Duranti, démontrant ainsi son intention d'effacer tout lien avec l'auteur copié. Incapable de se rendre à l'évidence de la malhonnêteté de Baylon, Duranti s'adressa à son éditeur afin d'éclaircir la situation auprès de Nathan. La réponse ne tarda pas à arriver:

---

<sup>12</sup> Ainsi s'exprime un des spécialistes du célèbre orateur: «Miller agrees that preachers commonly borrow, but he insists that King adopted this habit from the oral tradition of the black church, which goes back to the time of slavery when blacks were prohibited from learning to read and write. Blacks therefore developed their own distinctive oral culture – a culture that put a premium on memorization, borrowing, repetition and emotional uplift. It was the culture of the black folk preacher. [...] To the folk preacher, Miller says, language was not private property but "shared" wealth," which is why King employed what Miller terms "voice merging," wherein King assumed the language and identity of another person» (Barboza 68).

«Après enquête auprès de notre auteur, il s'avère qu'il nous a remis un texte comportant des emprunts à des archives personnelles non identifiées, alimentées par les travaux de certains de ses étudiants, sans remettre en cause la vérification des sources» [...] Beyond the veiled semantics of the formal style, in this version of the story, the author of the French text -- whose name, by the way, is never mentioned in the letter from the publisher -- becomes himself the victim of the sloppy work of some of his students who handed him a complete translation of my article. (Duranti 338-339)

Curieuse façon d'excuser le délit d'un professeur: il ne faisait que copier verbatim le travail de l'un de ses étudiants! Les facultés sont pleines de ces histoires de travaux d'étudiants pillés par les professeurs sans un mot de remerciement, en particulier de la part d'étudiants payés pour faire de la recherche universitaire sous la direction de professeurs qui, s'ils veulent obtenir d'autres subventions, doivent publier le résultat de ces recherches. Ici, cette pratique semble tellement institutionnalisée qu'elle sert d'excuse. Il n'en reste pas moins qu'elle rend beaucoup plus vague la notion d'autorité chez des étudiants qui n'ont que très rarement le sentiment de collaborer à la création d'articles mais plutôt de participer à une vaste entreprise frauduleuse du nom académique. Les promotions universitaires s'obtenant en partie grâce au nombre de fois qu'un professeur est cité dans les publications avec comité de lecture (officiellement reconnue par les associations et unions), ce nom n'est pas une denrée gratuite. Et si le Professeur Duranti s'est d'abord senti flatté que l'on aille jusqu'à plagier son ouvrage, force lui a été faite de reconnaître que si son nom était effacé systématiquement de ces deux chapitres, il ne pouvait en tirer lui-même aucun avantage (à part les 3 000 FF offerts en compensation par Nathan!).

La pratique de plagiat la plus répandue à l'université est celle de l'auto-plagiat.

Peu dénoncée (personne d'autre n'ayant intérêt à revendiquer la paternité du travail) elle est pourtant monnaie courante. Il ne s'agit pas ici de la publication sous forme d'articles (et de traduction de ces articles) de chapitres entiers de livres publiés le plus souvent postérieurement, puisque ces types de publications sont dissemblables, pourquoi ne pas accepter la publication en série des recherches universitaires... Mais certains professeurs se paraphrasent inlassablement, vont jusqu'à reproduire tels quels des paragraphes entiers de leurs écrits précédents. Si ceux qui offrent des promotions universitaires acceptent un tel exercice, pourquoi ne pas l'accepter de la part des étudiants? L'auto-plagiat ne peut constituer une indélicatesse du même type que le plagiat, à moins que l'on ait vendu les résultats de ses recherches, et alors c'est un autre problème, purement financier...

Ironiquement, pourtant, de nombreuses carrières universitaires ont été bâties sur les plagiats: ceux que l'on réussit à découvrir, et sur lesquels l'on peut écrire de nombreux articles, dans la tradition de la recherche des sources et de la génétique littéraire. Nous l'avons vu, cette pratique ne fait pas toujours bonne importance. Thomas De Quincey écrivait éloquemment:

*It is equally undeniable [...] and partly it arises out of this very fact, partly also to show their reading, and partly because it is the cheapest way of writing criticism, without any expense of thought, that thousands of feeble critics (such as Todd on Spenser, Dean Milles on Chatterton, etc. etc.) subsist by detecting plagiarisms or imitations, real or supposed. (181)*

Ceux-là, selon Quincey, sont pires que les plagiaires en vivant sans génie aux dépens des grands, et en essayant d'égratigner des réputations. Il semble que les Anglais et les Américains aient plus en horreur les accusations de plagiat que le plagiat même...

Afin de conclure, nous aimerions citer longuement une hypothèse avancée par Compagnon:

L'Université française serait indifférente au plagiat non pas parce que le plagiat n'existe pas mais parce que l'Université française n'existe pas, parce qu'il n'y a pas d'idée d'université en France, ni l'éthique et la déontologie qui irait avec. Il y a bien sûr un enseignement supérieur en France mais pas l'idée d'Université. [...] le souci du plagiat me paraît dépendre de l'idée d'université, sous la forme d'une communauté définie par la recherche de la vérité. L'évaluation des pairs, «*peer review*», est une application pratique de l'idée d'université. C'est un système peu connu en France, où l'on est passé d'une oligarchie mandarinale à un corporatisme syndical au cours des dernières décennies. (182)

Ce souci d'appartenance à un corps d'enseignement collégial est essentiel dans la vie sociale américaine, où les étudiants sont marqués à jamais par le fer rouge du nom de l'institution qu'ils fréquentent, institution dont le nom s'ajoute aux leurs, symbole d'une nouvelle naissance (manquée ou épurante) et qui se doit d'être affiché sur la voiture...

Enfin, l'idée de recherche de la vérité, si elle peut paraître évidente au niveau du droit, perçu comme le régulateur de la vie sociale, et de l'enseignement, perçu comme l'appareil de reproduction et de protection des normes de cette société, peut-elle s'appliquer à la littérature? Et à cette idée peut s'ajouter celle d'originalité, qui fait également partie intégrante des conceptions juridiques et universitaires du plagiat. C'est ce que nous allons aborder dans le prochain chapitre où nous nous proposons de sonder les pratiques esthétiques de dix plagiaires qui ont fait du plagiat une poésie.

## CHAPITRE IV

### QUELQUES GRANDS PLAGIAIRES ET LEUR MÉTHODE

Plagiaire est celui qui a mal digéré  
la substance des autres: il en rend  
les morceaux reconnaissables.  
L'originalité: affaire d'estomac.  
Il n'y a pas d'écrivains *originaux*, car ceux  
qui mériteraient ce nom sont inconnus,  
et même inconnaisables.  
Mais il y en a qui font figure de l'être.

Paul Valéry, *Tel Quel II*.

**Plagiarism**, *n.* A literary coincidence compounded of a discreditable priority and an honourable subsequence.

**Plagiarize**, *v.* To take the thought or style of another writer whom one has never, never read.

Ambrose Bierce, *The Devil's Dictionary*.

#### IV.1: LE SIEUR OUDARD DE RICHESOURCE (XVIIe siècle).

Le Sieur de Richesource fut le premier à écrire une véritable poétique du plagiat en français. Président, à l'instar de Ménage ou de Scudéry, un cercle mondain dans la nouvelle tendance des littérateurs, l'*Académie des orateurs*, il s'oppose ainsi à d'autres plus soucieux de conserver une part de la tradition «lettrée», tels d'Aubignac. Publié en 1667, *Le Masque des orateurs*, c'est-à-dire la manière de déguiser facilement toute sorte de discours reflète l'intérêt des auteurs de la seconde moitié du siècle pour le sujet. En

effet, maints ouvrages furent publiés à peu près au même moment, en latin cependant<sup>1</sup>. Ces ouvrages flétrissaient en général la pratique du plagiat, qui avait très mauvaise réputation alors: «La haine des plagiaires suscitait [...] la mobilisation massive des autorités culturelles les plus reconnues» (Viala *Naissance* 93). Le court traité de Richesource est le seul qui va à l'encontre de ce nouveau mouvement en faveur de l'originalité.

On sait assez peu sur Richesource, et ce que l'on en sait provient en général de sources qui, tout en dénonçant la malhonnêteté de son ouvrage, se contentaient elles-mêmes de se plagier l'une l'autre<sup>2</sup>. En ce sens, même un historien de la littérature aussi méticuleux que l'est Alain Viala confirme cette triste règle: non seulement ne donne-t-il pas le titre exact de l'ouvrage<sup>3</sup> mais il fausse quelque peu les citations qu'il tire de

---

<sup>1</sup> Il est à noter que les bibliographes se contredisent sur des détails, et tous se plagient les uns les autres (voir Nodier, Quérard, Viala, Zoberman). Les ouvrages latins sont les suivants: *Dissertatio philologica de Plagio literario* (Leipzig, 1673) de Jacques Thomasius, *De Scriptis adespotis pseudepigraphis et suppositis conjecturae* (s.l.: 1681) de Decker, *Plagiariorum Syllabus* (Amsterdam, 1686) de Thomas Jansson Almeloveen, *Fur academicus, sive Academia spoliata à (sic) furibus* (Halae, 1689 et 1701) de Dav. Abercrombi, *Decada Decadum, sive plagiariorum et pseudonymorum Centuria* (Halae, 1689) de J. Alb. Fabricius et *Cacocephalus, sive de plagiis opusculum* (Matic.: 1694) du Révérend Père J.L. Scellier.

<sup>2</sup> Je cite une note de Pierre Zoberman qui donne une petite historique de cette chaîne de plagiats, d'Antoine Gachet d'Artigny (1752) à G. Izambard (1897) en passant par Disraëli (1793) et Ludovic Lalanne (1845): «G. Izambard [...] shows how all the commentators plagiarized one another; even d'Artigny was accused of having copied his article from a manuscript kept in the seminary of Lyon! However, Izambard falsifies the book by presenting it as a method based on questions and answers» (108). Ainsi, même les détectives peuvent commettre des fraudes...

<sup>3</sup> Selon lui il serait *Le Masque des orateurs, ou manière de déguiser toute sorte de compositions*; en fait: *Le Masque des orateurs, c'est-à-dire la manière de déguiser facilement toute sorte de discours* (page de garde) et *Le Masque des orateurs ou L'Art de*

l'ouvrage... ce qui ne serait certes pas innocent, selon Richesource.

Pour en revenir à l'ouvrage qui nous intéresse, Richesource, en 64 pages, offre au lecteur une méthode systématique qui pourrait lui permettre de renouveler son inspiration mais de pouvoir le faire en tous genres: le plaidoyer, le sermon, le panégyrique, le mystère, l'oraison funèbre, la méditation, la harangue, la lettre, le compliment et le passage (9). Cette méthode, il lui donne le nom de *Plagianisme*, mot inventé qui veut enlever tout caractère de délit à un procédé dont Richesource fait la promotion, un peu dans la tradition des Sophistes. Selon lui, l'orateur aurait tout d'abord deux «fonctions»: l'éloquence naturelle et «celle qui vient de l'artiste», pour lesquelles il existe des règles<sup>4</sup> déjà tant étudiées par la seconde démarche de l'Art du Discours qu'est la critique, que l'orateur doit désormais affronter un champ rendu infertile par excès de culture:

Il semble que ces deux actions de l'Art Oratoire comprennent tous les usages de cette divine Faculté, & qu'après qu'on a fait jouër tous les ressorts de l'une et de l'autre, elle soit épuisée, & qu'il n'y ait plus rien à desirer dans la glorieuse profession de l'Orateur. Mais l'usage & la nécessité nous ont fait connoître qu'il manquoit quelque chose à cette merveilleuse puissance, qu'il y avoit trop de distance entre la composition & la resolution (ou decomposition) oratoire; que les plus heureuses naissances, ou pour bien écrire ou pour bien parler, ne pouvoient joindre ces deux extremités, ou nous y rendre tres-parfaits, que de nécessité il y falloit joindre une troisieme fonction de la mesme habitude, pour aider,

---

*déguiser un discours* (3).

<sup>4</sup> «... on a scéu se donner des regles pour se conduire judicieusement dans la meditation de quelque sujet, & pour le traiter si scavanment, qu'aucune des plus belles pensées qui le regardent ne nous puissent échaper; ou pour l'expliquer, ou pour l'appuyer, ou enfin pour l'enrichir & pour lui donner ses plus beaux ornements» (4).

tout au moins, ceux qui n'ayant pas une heureuse naissance, ne peuvent pas si bien réüssir dans ce louable exercice. (5)

Voici donc le projet très «démocratique» de Richesource: permettre à tous<sup>5</sup> de s'arroger les avantages de l'éloquence, de savoir briller dans le monde, bref, «de contribuer quelque chose aux études & aux divertissements des gens de Lettres». Une troisième fonction de l'éloquence, le plagianisme, sous-tend ce projet:

Le Plagianisme des Orateurs est l'Art ou le maniement ingénieux & facile, dont les orateurs Plagianistes se servent adroitement & heureusement, pour changer ou déguiser toutes sortes de Discours, ou de leur composition ou de celle de quelques Auteurs; ou pour leur plaisir ou pour leur utilité [...] de telle sorte qu'il soit tout à fait impossible à l'Auteur mesme de se reconnoitre dans son propre ouvrage, ni son air, ni son genie ni son style, ni son caractere, & par consequent qui que se puisse estre, tant il sera bien deguisé. (8-9)<sup>6</sup>

Cette méthode de l'appropriation et de la réécriture repose sur trois fonctions générales qui se doivent d'être diamétralement opposées à celles de l'auteur plagié, soit celles de la disposition, de l'amplification et de la diminution. C'est par la disposition que le plagianiste en arrive le plus efficacement à déguiser l'économie du discours, et c'est en

---

<sup>5</sup> *Tous*, c'est-à-dire même les nobles n'ayant reçu aucune éducation collégiale ou venant d'un Maître de Rhétorique. L'on se doute bien qu'il ne s'agit en aucun cas d'un projet d'éducation *populaire*...

<sup>6</sup> Il écrit également: «Le nom de Plagianisme est celui qui me semble le plus propre pour signifier cette troisième fonction de l'Orateur, quelques raisons qui sont connues aux Juristconsultes, m'ayant empêché de la nommer autrement, comme l'Art plagiaire, joint que les deux actions, celle de l'Orateur & celle qui fit faire la loy Plagiaire sont tout à fait différentes, quoy qu'elles conviennent en quelque chose: & je me sers du nom de Plagianiste pour signifier celui qui s'en sert & qui en fait profession ou publique ou particuliere» (6-7).

fait sur cette mutation de ses différentes parties que dépendent les autres fonctions qui seraient bien négligeables si le lecteur n'était d'abord «desorienté», comme le dit si bien Richesource. Ainsi, il faut «déplacer si bien les principales branches des parties du Plaidoyé ou du Sermon, que celle qui est la première devienne la dernière, la dernière la seconde, la troisième la première, & la seconde la troisième...» (11) en portant une attention particulière à la cohérence de l'ensemble puisqu'elle pourrait trahir le déguisement. Ce procédé transforme la distribution primitive propre aux différents genres et ce par synonymie<sup>7</sup>, paronymie<sup>8</sup>, périphrase et circonlocution<sup>9</sup>. De plus, Richesource recommande de transformer ce qu'il appelle la disposition spéciale: camoufler, par exemple, la chronologie («en transposant le temps» (19)) et la géographie («en substituant la Topographie à la Chorographie»). Tous ces détails sont essentiels au bon succès du plagianisme.

C'est par amplification que se fera ensuite la métamorphose du texte copié. Il s'agit d'une extension, d'un accroissement de la matière originale à laquelle le plagianiste

---

<sup>7</sup> «en substituant d'autres noms abstraits, simples, ou primitifs, comme si au lieu de ceux de *Courage*, de *Capacité*, & de *Probité*, nous employons ceux de *Force*, de *Confiance*, de *Vigueur*» (16)...

<sup>8</sup> «en mettant en la place des noms simples, primitifs ou abstraits, les noms doubles, concrets, adjectifs, ou bien, composez, comme ceux de *Courageux*, de *Confiant*, de *Ferme* ou d'*Intrépide*, pour celui de, *Courage* de l'Autheur; celui de *Vertueux*, d'*Homme de bien*, de *Religieux*, ou de *Sincere*, pour celui de *Probité*, de l'Autheur, celui de *Docte*, de *Sçavant*, de *Capable*, ou d'*Habile*, pour celui de *Capacité*, de l'Autheur» (16-17).

<sup>9</sup> «en substituant, au lieu des simples paroles, plusieurs autres noms qui portent le mesme sens, par l'alliance affirmative qui s'en fait & qui deviennent autant de propositions par le secours des ornements oratoires de la périphrase, les négations doublées, la figure des sentences...» (17)

doit être fort sensible. Selon Richesource, il s'agit en fait d'un travail utile qui complète en quelque sorte un ouvrage inachevé:

Quoy que l'Amplification de l'Eloquence en quelque fonction oratoire qu'elle se rencontre, soit toujours une mesme chose: je puis dire neanmoins que celle du Plagianisme est differente de celle de l'Eloquence primitive ou originale, en ce que l'amplification oratoire est celle dont l'Auther se sert pour estendre ses pensées, & pour les exagerer, selon leur propre fecondité & selon les rencontres, & qu'au contraire, l'Amplification du Plagianiste est celle que le Plagianiste emploie pour estendre la pensée que l'Auther n'a pas estenduë autant qu'elle le devoit, ou du moins autant qu'elle en estoit capable, ou par negligence, ou par mépris, ou par mégarde, ou par incapacité. (21)

Cette amplification s'accomplit en suivant les règles de l'éloquence primitive, que Richesource se fait fort d'expliquer brièvement pour ceux qui «n'ont point, ce qu'on appelle, les Etudes de College» (23), c'est-à-dire les nobles. La méthode est assez remarquable et il nous paraît profitable d'en observer le fonctionnement. Le sujet à amplifier est l'*éloquence*; Richesource lui fait parcourir quinze transfigurations. Nous reproduisons en français moderne les exemples de Richesource:

1. Le Genre: *L'éloquence est une profession* (profession étant le genre de l'éloquence qui en est le sujet).

2. L'Attribué: *La profession de l'éloquence est louable* (adjectif ou épithète attribué au sujet).

3. L'Élevation (de l'Attribué): *Le profession d'éloquence est très louable* (superlatif).

4. La Synonymie (de l'Attribué): *La profession d'éloquence est très honnête et très louable.*

5. La Multiplication (de l'Attribué): *La profession d'éloquence est très honnête, elle est très charmante et très utile* (adjectifs et attributs différents)

au niveau du sens).

6. La Circonstance: *Quelle que soit la condition dans laquelle nous soyons, la profession d'éloquence est toujours très honnête, elle est très charmante et très utile* (le lieu, le temps, la condition des personnes...).

7. L'Exclusion: *Quelle que soit la condition dans laquelle nous puissions nous trouver et quel que soit le lieu que nous puissions rencontrer, il est certain qu'il n'y a pas de profession qui nous soit plus honnête, plus belle et plus utile que celle de l'éloquence* (-la préférence de notre sujet au regard des Attribuez, à l'exclusion de tous les autres sujets, laquelle préférence suppose le parallèle que nous en avons fait avec toutes les autres choses qui peuvent recevoir les mesmes Attribuez- (25)).

8. La Raison: *Il n'est point de profession dans la société civile qui soit plus glorieuse et plus utile que celle de l'éloquence. Elle préside dans les assemblées, elle y règne sur les coeurs, mais elle y règne si puissamment qu'elle les porte où elle veut, etc.* (-les motifs, la cause ou les preuves de la mesme préférence & de l'alliance que nous avons fait des attribuez avec le genre de notre sujet- (26)).

9. L'Opposition: *Et nous pouvons dire au contraire, qu'il n'est point de profession plus infâme & plus pernicieuse qu'une éloquence débauchée & corrompue, qui étouffe les bons mouvements dès leur naissance, etc.* (afin de mettre du piquant au sujet, lui donner de l'éclat en lui opposant son contraire).

10. L'Épiphonème: *Il est donc vrai qu'il n'est point de profession...* (reprise oratoire des premières propositions).

11. La Similitude: *En effet l'éloquence, dans la pensée de \*\* est le soleil de la société, car comme le soleil dans le monde fait naître des plantes et en sèche d'autres par sa divine [?], aussi l'éloquence par sa merveilleuse puissance excite certaines passions et en étouffe d'autres...* (métaphore ou allusion qui doit suivre une opposition).

12. La Comparaison: *Je sais que la valeur est nécessaire pour repousser les ennemis, je sais que la probité y doit triompher: mais enfin je sais aussi que l'éloquence l'emporte sur toutes les autres, et que c'est à elle à qui les politiques sont le plus redevables...* (rapports faits entre ce qui est concurrent, différent, semblable et dissemblable, égal et inégal, etc.)

13. La Sentence: *Et ce n'est pas sans raison que les plus grands politiques l'ont appelée la Reine des coeurs, la gouvernante des États, l'arbitre des*

*différents...* (ce que l'on a écrit de plus fameux, de plus grans sur le sujet).

14. L'Emblème: *Et il me semble que l'ingénieuse Antiquité ne pouvait mieux représenter le mérite et la dignité de l'éloquence, que par la personne de Mercure ou de l'Hercule français, de la bouche duquel elle fait sortir un nombre infini de filets d'or...* (-une des peintures qui ont été faites de notre sujet, qui estant ingénieuse est d'un merveilleux usage dans l'Amplification...» (30).

15. Les Exemples et les Histoires: *En effet, ne savez-vous pas que la force de l'éloquence du fameux Cicéro triompha de la grandeur de Jules César...* (enrichissent le discours, lui donnent sa force, séduisent le lecteur).

Enfin, l'on peut effectuer la transformation du texte en le diminuant, en tranchant les passages trop étendus, tout en faisant attention de ne pas défigurer les propos. Idéalement, la diminution doit être parfaitement proportionnée à l'amplification afin de garder un certain équilibre du texte.

Ces trois fonctions peuvent avoir pour complément, pour ceux qui manquent d'inspiration, trois autres; l'auteur souligne toutefois le fait qu'elles demandent de toucher directement aux idées du texte copié: par la rejection l'on élimine carrément quelques-unes des pensées de l'auteur, par l'addition on les augmente pour compenser ses déficiences et enfin par la permutation on les substitue à d'autres. Mais ici Richesource est clair: ces trois fonctions requièrent de l'expérience et des capacités; il vaut mieux ne s'y attaquer qu'après avoir maîtrisé les autres.

Enfin, après avoir ainsi traité de la disposition et de l'invention, Richesource en arrive à la partie la plus simple de son exposé, touchant à l'élocution: le déguisement des termes simples (les termes modificatifs: *tout, nul, la plupart...*), et des termes principaux

et catégoriques. Transformer ces derniers se fait de quatre façons:

- La première se fait par un changement de l'ordre ou de la syntaxe.<sup>10</sup>
- La deuxième, par le changement des diction de la phrase.<sup>11</sup>
- La troisième, par le changement des termes et paroles empruntées.<sup>12</sup>
- La quatrième, par le changement des Figures.<sup>13</sup> (39)

En bon pédagogue, Richesource offre des exemples de déguisement de textes, dont une lettre de Guez de Balzac, mais non sans souligner encore une fois l'importance de créer un ensemble harmonieux: «il ne faut pas juger de la beauté du déguisement d'une pièce d'Eloquence par chaque déguisement particulier, mais par l'union de tous les déguisemens» (52) avertit-il, non sans raison puisque comme nous le verrons, c'est bien sûr la coupure dans le style qui révèle le voleur.

Les quelques commentaires que suscita ce traité de composition au cours des siècles sont condamatoires: quel cynisme, quelle facilité d'ainsi prôner le plagiat.

---

<sup>10</sup> Titius est fort riche. *Titius a de grandes richesses.*

<sup>11</sup> Passage de l'abstrait au concret, transformations des cas -- Dieu est l'auteur du monde (nominatif). *Le monde est l'ouvrage de Dieu* (génitif) -- passage du comparatif au superlatif, transformation des verbes actifs en verbes passifs, du nom en verbe (*Je ne trouve point de doute dans cette affaire. Je ne doute point en cette affaire*), du verbe en nom, du nom et du verbe par le participe (*Vous devriez protéger ceux qui vous protègent. Vous devriez aimer vos protecteurs*), etc.

<sup>12</sup> Déguisement métaphorique (*La bonne chère excite la concupiscence. Vénus n'est jamais plus enjouée que dans la compagnie de Cérès et de Bacchus*), synecdotique (*Tous les bourgeois le savent. Toute la ville le sait*), métonymique.

<sup>13</sup> Déguisement d'un discours simple en discours orné (figuré) et vice-versa (*Les Français aiment plus la gloire que les autres peuples. Les Français sont plus sensibles à la gloire que les autres peuples*). «Le plus beau déguisement Oratoire & le plus utile aux Plagiaristes est celui qui se fait par les figures» (49) affirme Richesource, qui réfère le lecteur à ses autres ouvrages de rhétorique.

s'insurge-t-on, tout en se félicitant du peu d'intérêt qu'il provoqua véritablement. En fait, la méthode richesourcienne est très peu plagiaire: ne recommande-t-il pas au plagianiste de substituer aux idées de l'auteur les siennes? Ce qui reste du texte original devrait être si bien remanié qu'il serait très difficile d'y reconnaître autre chose qu'un hommage, peut-être, une révérence à la théorie de l'imitation. Selon Zoberman il s'agit plus que d'une méthode d'écriture: une véritable théorie de la lecture:

In a broad sense, this statement suggests that in Richesource's theory plagiarism produces a meta-text that functions as an *explication de texte*. More accurately, plagiarism represents a theory of reading *a text*, a *single* text, as opposed to a theory of reading *texts*. Rather than a unique theory of writing a text, *le plagianisme* involves the creative act of actualizing parts of a virtual or «*ideal*» speech by means of a particular type of reading. Where the reading implied by rhetorical procedures is compilatory in nature and aims at the constitution of a repertory of possible developments on any given topic, adaptable to any circumstance and situation of enunciation, *le plagianisme* presupposes an analytical reading performed on a single text which is appropriated through a process of assimilation and which may ultimately lead to the elimination of that text. (103-104)

S'il en est ainsi, il ne serait donc pas inconséquent de soutenir l'idée que la théorie de Richesource est en fait une contribution avantageuse au concept d'originalité qui se dessine et prend de plus en plus d'ampleur à l'époque: être original, n'est-ce pas effacer les sources? Elle est en tout cas un excellent exemple des tensions qu'éprouvèrent les auteurs et théoriciens au cours du siècle en tentant «d'établir le partage entre imitation, plagiat et réécriture» (Viala *Naissance* 90) et dont nous avons longuement discuté dans notre premier chapitre.

Mais si le XVIIe siècle se clôt sur une affirmation de plus en plus ferme de cette

volonté d'originalité, un auteur dramatique continue de proclamer qu'il prend son bien où il le veut: Molière. D'innombrables études examinent cette pratique «intertextuelle» du théâtre chez cet auteur qui ne faisait bien sûr que s'inscrire (avec génie) dans une fort longue tradition d'imitation et d'échange au théâtre, tradition de jeu et d'improvisation à partir de personnages et de thèmes qui n'a son équivalent en littérature que dans les genres mineurs. Pourtant, même si les emprunts de Molière semblent si évidents que l'on n'a certes pas à y revenir, ils ont su provoquer chez Pierre Louys une sorte de délire de la dénonciation que nous croyons utile de mentionner ici. Il s'agit donc plus d'un plagiat que d'une obsession du plagiat bien peu typique.

Dans un ouvrage très rare intitulé *Brouilles*, Frédéric Lachèvre, historien de la littérature et ami de Pierre Louys, publie de façon posthume les documents, notes, et lettres qui composent un dossier assez important où l'écrivain tente de prouver -- par la biographie mais surtout par des analyses de style -- que Corneille est le véritable auteur de ce qu'il y a de remarquable dans l'oeuvre de Molière: *Amphitryon*, bien sûr, mais aussi *Don Juan*, *Tartuffe*, *Le Misanthrope*... Ce qui est remarquable c'est l'acharnement de Pierre Louys, son «envoûtement», comme le nomme Frédéric Lachèvre: il va jusqu'à se sentir persécuté par les critiques qui rejettent ses théories, et s'il n'aborde bientôt plus le sujet dans les journaux, il n'en cesse néanmoins pas ses recherches obsessives pour la réhabilitation de Corneille, qui vont jusqu'à lui attribuer le *Francion* de Charles Sorel:

Parmi tous les bruits qu'on a voulu grossir autour de mon premier article, on n'a contesté pourtant ni une date, ni un fait, que j'eusse établi jusqu'ici.

On m'a répondu partout (car partout je m'attends à trouver quelqu'un mal disposé à faire l'aveu qu'il n'a jamais lu Corneille et qu'il n'a pas contrôlé

l'histoire de Molière) on m'a répondu ceci: «Cela ne prouve rien.» Ces gens-là sont fous d'imaginer que je jouerais mon oeuvre et mon nom sur une pareille thèse si je ne connaissais pas leur homme et sans doute mieux qu'ils ne connaissent le mien.

Celui qu'ils me forcent d'appeler le mien et dont ils verront grandir l'ombre sur le leur, c'est le colosse Corneille.<sup>14</sup>

Exemple du délire de plagiat que le XVIIe siècle, siècle de transitions profondes a su inspirer à un très grand poète et érudit raffiné. Parions qu'il recèle encore bien des surprises...

---

<sup>14</sup> Lettre à Paul Valéry, in *Brouilles / Le Problème Corneille-Molière* 79.

#### IV.2: DENIS DIDEROT (XVIIIe siècle).

«Les lexicographes, au moins ceux qui traitent des arts et des sciences, paroissent devoir être exemts des loix communes du tien & du mien» (Diderot et d'Alembert 680) trouve-t-on à l'article «Plagiaire» de *L'Encyclopédie*. Nous avons pu connaître les dispositions de Diderot par rapport aux droits d'auteur, mais qu'en était-il de ses pratiques de composition? Il est certain qu'il se permit d'emprunter largement à d'autres auteurs lors de la rédaction de *L'Encyclopédie*, et s'il reconnut dans le tardif article «Encyclopédie» (1775) que ses collaborateurs n'auraient jamais accepté de contribuer à la rédaction de l'ouvrage s'ils n'avaient pu s'inspirer très largement de leurs sources<sup>15</sup>, il ne fait que répondre à de très directes attaques mettant en doute le procédé utilisé par les encyclopédistes:

It is well known that, apart from the many angry squabbles over questions of ideology, a major part of the criticism directed by contemporaries against the *Encyclopédie* centred on accusations of plagiarism. The enemies of the *philosophes* were only too happy to point out, as Fréron did, for example, that many of Diderot's philosophical articles were lifted, usually without acknowledgement, from Bruckner's Latin history of philosophy, published only a few years before. (Bongie 36)

Tout repose dans l'interprétation que l'on donne au terme de *compilation*. Le Diderot de l'*Encyclopédie* est aussi un compilateur, à n'en pas douter, ce qui lui donne une certaine

---

<sup>15</sup> «Diderot even concedes that as much as one-third of the work would not form part of a truly authentic *Encyclopedia*. Not all of his colleagues, he complains, had had the courage to deal properly with their sources. In some instances, a lot of time and money had been wasted to obtain little more than a series of uninterrupted plagiarisms!» (Bongie 37).

liberté quant au travail d'autrui. Or le compilateur est celui «qui ne compose rien de génie» (Diderot cité in Bongie 35); il peut faire son travail avec subtilité (effacer presque entièrement toute trace de coupure permettant d'identifier les sources) ou de façon relâchée.

Il serait naïf d'accuser les concepteurs de dictionnaires ou d'encyclopédies (les lexicographes) de plagiaires: le principe même du dictionnaire implique que l'on se réfère constamment aux autorités en la matière<sup>16</sup>. Là où Diderot nous intéresse particulièrement est lorsqu'il a transposé cette méthode dans d'autres genres: la critique d'art et le récit de voyage. Il semble en effet qu'il aurait copié la traduction de l'ouvrage de C.L. von Hagedorn: *Betrachtungen über die Malerei* (Leipzig, 1775) pour écrire ses célèbres *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie* (écrit en 1775 et 1776):

Here again it must be a matter of much puzzlement and regret to those defending Diderot's reputation for originality and creativity to discover that the man who practically invented art criticism as a literary genre in France, the author of the *Salons*, copied out substantial sections of Hagedorn's work, imitating sequences and structure as well as adopting Hagedorn's words and ideas – all without any acknowledgement except for a misleadingly casual reference to Hagedorn as the source of one unimportant anecdote. (Bongie 37)

Nous avons vu que ces très rapides allusions à l'ouvrage qu'il copie de façon extensive est une des particularités du plagiaire, l'écran le sauvant du flagrant délit. Accident de parcours? Certes non puisque Gustave Charlier découvrit un autre plagiat de taille: le

---

<sup>16</sup> À ce sujet, voir l'article de Robert Burnchfield, «Dictionaries, New and Old: Who Plagiarizes Whom, Why and When?», *Encounter* (Sept.-Oct. 1984): 10-19.

*Voyage en Hollande* (écrit en 1773-1774) n'était qu'une transposition de deux ouvrages publiés en français au cours des années 1750<sup>17</sup>... Le plagiat est non seulement clair, mais Diderot se fait prendre à toutes sortes d'erreurs de transcriptions qui faussent les données, rendant son propre ouvrage erroné, mais soulignant surtout ainsi la rapidité de sa transposition et probablement sa lassitude devant ce travail de copie. De plus, ces plagiats ne peuvent certes pas être expliqués par la tradition de l'imitation, depuis longtemps remplacée, comme nous l'avons vu, par les impératifs de l'originalité, concept auquel Diderot a d'ailleurs personnellement contribué.

Nous connaissons tous la puissance du génie de Diderot. Pourquoi se livrer ainsi à la facilité apparente du plagiat? Son aversion pour le genre du récit de voyage, qu'il considérait comme superficiel et frauduleux, explique certes sa volonté de vouloir soutenir ses observations personnelles de données factuelles sérieuses, mais éclaire-t-elle son refus de livrer ses sources? Cède-t-il tout simplement aux pressions de l'édition et d'une situation financière toujours précaire? Considère-t-il que certains genres sont ceux où les compilateurs les plus habiles règnent? Évidemment, tout comme les spécialistes de Diderot, nous pouvons toujours nous réjouir de ces plagiats: sans eux, comment aurait-il pu trouver le temps et l'énergie de se consacrer à ses chefs-d'oeuvre, dont personne ne peut contester l'originalité? Mais ces réjouissances n'expliquent pas la méthode. Nous connaissons d'autre part la prédilection de Diderot pour la mystification, de nombreux textes, publiés de son vivant ou tirés du Fonds Vandeul, attestant ce goût prononcé pour

---

<sup>17</sup> Jean-Michel Janicon: *État présent de la République des Provinces Hollandoises et Aubert de La Chesnaye des Bois: Lettres Hollandoises*. À ce sujet, voir l'article de L.L. Bongie, 38-39.

un genre très apprécié à son époque. Le poussa-t-il plus loin que la conception de textes donnés pour «vrais» (reproduisant un événement ayant réellement eu lieu mais qui ne sert qu'à critiquer les moeurs, croyances, idéologies de son temps)? Si dans un récit comme *Mystification*<sup>18</sup> il tente de tromper son lecteur, il n'est pas ardu de croire qu'il pourrait le tromper en plagiant... De plus, il est connu que Diderot travailla comme «nègre» au profit d'autres écrivains: ainsi, il contribua largement à l'*Histoire philosophique des Indes* de Raynal, et le succès de l'ouvrage aurait dû lui être accordé (cf Picard 121). D'autre part, cette pratique d'écrire anonymement pour un autre écrivain, ce qui s'appelle éloquentement «ghost writing» en anglais, n'avait rien de scandaleux à l'époque alors qu'elle avait cours de façon aussi répandue qu'aujourd'hui. C'est ainsi que les accusations que Fréron éventa après la représentation du *Fils naturel* ne peuvent guère être prises au sérieux: oui, Diderot s'inspirait de Goldoni, et en quoi cela portait-il atteinte aux traditions théâtrales de l'époque? Diderot se justifiera ainsi dans *De la poésie dramatique* (1758):

Je m'en emparai comme d'un bien qui m'eût appartenu. Goldoni n'avait pas été plus scrupuleux; il s'était emparé de *l'Avare*, sans que personne ne fût avisé de le trouver mauvais; et l'on n'avait point imaginé parmi nous d'accuser Molière ou Corneille de plagiat, pour avoir emprunté tacitement l'idée de quelque pièce, ou d'un auteur italien, ou du théâtre espagnol. (Diderot in Chaudenay 133)

---

<sup>18</sup> «*Mystification* is also characterized by an attempt to mystify or deceive the reader, by convincing him that it is a true and unadulterated transcript of a real event, a sort of literary *objet trouvé*. Diderot pushed this technique further than most by using such texts not merely as a literary convention, a game played between author and reading public, but as weapons against particular individuals in deceptions of the same type as that described in *Mystification*» (Connon 34).

Quand on les accusa de plagiat, ce fut bien parce que les moeurs littéraires se transformaient.

#### IV.3: LE GRAND SIÈCLE DU PLAGIAT (XIXe SIÈCLE).

Si le XVIIIe siècle fut le siècle de la contrefaçon, pour les raisons que nous avons vues plus tôt, il ne fait aucun doute que le XIXe siècle fut celui du plagiat. Les anachronismes sont aisés<sup>19</sup>: nous ne voulons certes pas dire que c'est le siècle qui a vu s'accomplir le plus de plagiats, ni même les plus spectaculaires, le XXe siècle remportant sans doute la palme en ces domaines. Mais pour la première fois le terme signifie réellement un délit, et c'est l'influence des grands courants de pensée de ce siècle qui entraîneront la création de lois qui protégeront désormais les écrivains. La fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle virent s'affirmer avec fougue les nouvelles valeurs esthétiques et morales qui soustendent encore nos idéologies bourgeoises, même lorsqu'elles tentent une réaction contre elles: les concepts d'originalité, de génie furent sanctifiés et révolutionnèrent les arts et lettres. Lorsque les écrivains en arrivent à traiter l'un des leurs de plagiaire, il s'agit d'une véritable insulte, d'une accusation en règle et l'accusé ne peut plus se dissimuler derrière des velléités d'imitation: le créateur se doit désormais d'être original. «I must forge my own system or be enslaved by another man's» écrivait Blake<sup>20</sup>. De plus, c'est au cours de ce siècle que la valeur symbolique de l'écrivain fut définitivement consacrée par les sociétés industrielles. La littérature populaire prit son plein essor, les journaux entreprirent de publier en feuilleton tous les

---

<sup>19</sup> Norman Fruman nous met en garde contre eux dans son «Originality, Plagiarism, Forgery and Romanticism» où il démontre que le Romantisme n'a pas vu naître plus de faux ou de supercheries que les autres périodes historiques, malgré sa réputation.

<sup>20</sup> Cité in Fruman 48.

grands romanciers qui étaient devenus des sources de revenu incomparables; c'étaient les débuts de l'industrie de l'imprimé. Cette remarquable demande de la chose écrite eut des répercussions directes sur la production des écrivains... et des contrefacteurs, qui profitèrent encore longtemps des législations tâtonnantes<sup>21</sup>.

En parcourant le *Dictionnaire des plagiaires* et les ouvrages dont il n'est qu'une paraphrase, il est aisé de vérifier que tous les géants de ce siècle furent en fait des plagiaires. Les colossales pressions que subissaient les écrivains lorsqu'ils devaient engendrer de la copie pour les journaux auxquels ils étaient attachés financièrement ainsi que la nouvelle tendance au *réalisme* (préparation de dossiers aux proportions parfois extraordinaires afin de donner au récit un contexte qui soit aussi proche que possible de la réalité, afin que chaque détail crée cet *effet de réel* que recherchaient des écrivains aussi dissemblables que Dostoïevski, Chateaubriand, Balzac, Zola...) provoquèrent des productions exceptionnellement riches où il est aisé de trouver des centaines de pages copiées de sources aussi diverses qu'il est possible d'imaginer. Il s'agissait d'une façon d'écrire acceptée par les lecteurs qui n'avaient guère le temps de lire les ouvrages spécialisés dont s'inspiraient les écrivains pour créer leurs romans. Zola, par exemple, recopiait des milliers de pages et y puisait largement lorsqu'il lui venait de décrire des milieux, industries, commerces. Il répondait ainsi lorsqu'un imprudent en venait à

---

<sup>21</sup> Des écrivains à fortes productions furent imités et plagiés, comme Dickens, par exemple: *The Leslie C. Staples Collection of plagiarisms and piracies*, que l'on peut consulter en visitant la Maison de Dickens, à Londres, recèle plus de 80 volumes, portant des titres aussi transparents et burlesques que *Nickelas Nickelbery*, *The Workhouse Boy*, *Oliver Twiss*, etc., souvent signés «Bos»... À ce sujet, consulter l'article de Margaret Reynolds.

l'accuser de plagiat:

Il est vrai que j'ai pris dans le *Sublime* quelques renseignements. Mais vous oubliez de dire que le *Sublime* n'est pas un ouvrage d'imagination, un roman: c'est un livre de documents dont l'auteur cite des mots entendus et des faits vrais. Lui emprunter quelque chose, c'est l'emprunter à la réalité. [...] D'ailleurs, Monsieur, pendant que vous m'accusez de plagiat, vous pourriez pousser vos recherches plus loin. Je vous indiquerai d'autres sources où j'ai puisé aussi largement, par exemple, les ouvrages de M. Jules Simon et ceux de M. Leroy-Beaulieu. [...] Tous mes romans sont écrits de la sorte: je m'entoure d'une bibliothèque et d'une montagne de notes avant de prendre la plume. Cherchez mes plagiats dans mes précédents ouvrages, Monsieur, et vous ferez de belles découvertes.<sup>22</sup>

Dostoïevski plagiait les faits divers dont il s'inspirait, Balzac reprit mot à mot l'acte d'accusation du Procureur Chapais-Marivaux pour l'Affaire «Combray-Aquet de Férolles» afin d'écrire *L'Envers de l'histoire contemporaine*, etc.

Certains cas sont trop évidents pour que l'on s'y arrête longuement: Balzac volant à *La Vie de Vidocq* de nombreux passages afin d'étoffer son personnage de Vautrin dans *Splendeurs et Misères des courtisanes*, ou encore les *Portraits contemporains* de Gautier pour élaborer *Béatrix*: Chateaubriand puisant sans vergogne dans les ouvrages de Le Page de Pratz, de Bonnet et d'Imlay, inventant de toutes pièces la moitié de son fameux voyage en Amérique dont il n'a jamais vu les paysages et la faune du sud, et dont les descriptions font pourtant partie des anthologies d'exotisme pré-romantique<sup>23</sup>; Dumas

---

<sup>22</sup> Cité in Chaudenay 299-300.

<sup>23</sup> Richard Switzer, dans son *Chateaubriand, voyage en Amérique* révèle qu'il n'a jamais rencontré Washington, qu'il n'a jamais vu ni Pittsburgh, ni le Mississippi, ni la Louisiane, ni la Floride. «Il habille tous ces larcins d'une manière inimitable, donnant à la langue parfois sèche ou verbeuse de ces géographes, naturalistes, missionnaires ou militaires, une couleur, un mouvement et une élévation qu'elle n'a généralement pas. Il

père dont les ouvrages sont émaillés de plagiats et qui employait tant de «nègres» qu'il sera à jamais impossible de déterminer ce qui lui revient légitimement... D'autres sont plus étonnants.

Selon Roland de Chaudenay, c'est le plagiat de Lamartine qui est le plus surprenant:

...un des vers sans doute les plus connus de la langue française. «Un seul être vous manque et tout est dépeuplé», vient en fait de Léonard, poète mineur qui fait la charnière entre la poésie du XVIIIe siècle et la poésie romantique, lequel avait écrit: «Un seul être me manque et tout est dépeuplé.» La création de Lamartine, qui n'est peut-être pas négligeable, a consisté à substituer le *vous* au *me*, puis à replacer ensuite ce bel alexandrin dans un ensemble où il resplendit en effet. (Bydlowski 84)

Le plus paradoxal est sans doute le cas de Musset, qui écrivit dédaigneusement les vers que les anti-plagiaires citent le plus fréquemment:

Je hais comme la mort l'état de plagiaire:  
Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.  
C'est bien peu, je le sais, que d'être homme de bien  
Mais toujours est-il vrai que je n'exhume rien.  
(*La Coupe et les Lèvres*, 1833)

Néanmoins il se servit généreusement chez les autres. *On ne saurait penser à tout* est une transposition malhabile du *Distrait* de Carmontelle (1768), malhabile parce qu'en fait «un rare exemple de plagiat sans pudeur» (Mortier 348). Et pourtant n'écrivit-il pas dans son

---

est vrai que Chateaubriand ne pille que de la documentation, des renseignements techniques en quelque sorte; mais l'étonnante abondance de ces emprunts, leur caractère clandestin, et le fait qu'ils servent à masquer des voyages imaginaires, permettent qu'on les qualifie de plagiats» (Chaudenay 101)

avant-propos des *Comédies et Proverbes* (1834):

Voler une pensée, un mot, doit être considéré comme un crime en littérature. En dépit de toutes les subtilités du monde et «du bien qu'on prend où on le trouve»<sup>24</sup>, un plagiat n'en est pas moins un plagiat comme un chat est un chat.

Qu'est donc notre écrivain, lui qui découpera à grands coups de ciseaux dans les lettres de George Sand pour y tirer ce pour quoi il deviendra si célèbre. Perdican disant: «J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice, créé par mon orgueil et mon ennui»<sup>25</sup>. On sait qu'il doit aussi à sa célèbre amante son *Lorenzaccio* puisqu'elle lui avait livré cinq scènes composant *une conspiration en 1537*, scènes qui deviendront les cinq actes de sa célèbre pièce. Si tout cela n'est plus du Musset... Chaudenay relève tous les emprunts de l'écrivain, la liste en est impressionnante, et il serait plus aisé de lui pardonner ces larcins s'il n'avait pas tenté de les camoufler sous le masque de tirades si sévères.

Il arrive qu'un plagiaire soit un innovateur, paradoxalement. C'est le cas de López Soler, «plagiaire doué, il est vrai, d'un réel talent littéraire et du mérite incontestable d'être l'un des tous premiers romanciers espagnols du XIXe siècle» (Picoche 82). Cet auteur eut l'audace d'importer en Espagne un nouveau genre littéraire et d'en être le précurseur officiel mais pour ce faire il traduisit<sup>26</sup> sans vergogne les auteurs étrangers

---

<sup>24</sup> On aura reconnu la phrase de Molière.

<sup>25</sup> *On ne badine pas avec l'amour*. Cité in Chaudenay 217.

<sup>26</sup> Dans *Los bandos de Castilla* il appose cette note: «Novela original española». Mais la vérité se trouve cachée, ou à demi-avouée, sous d'autres mots: «Hemos traducido al

dont il s'inspirait:

En réalité, *Los bandos de Castilla* relève de la forme la plus extravagante de plagiat que l'on puisse imaginer, puisque ce n'est pas un seul roman de Scott [...] que López Soler copie sans vergogne, mais bien trois romans distincts et qui n'ont dans l'oeuvre de Scott aucune continuité, aucun point commun. (84)

*Ivanhoe*, *Waverley*, *Quentin Durward*, ainsi que plusieurs poèmes de Byron sont la matière précieuse que l'auteur vole:

On a nettement l'impression que López Soler a choisi, dans ces différentes oeuvres, les épisodes qui lui plaisaient, les a disposés en une incroyable mosaïque et a coulé, entre les morceaux épars, un ciment original, aussi mince que possible, pour les relier. Il en est sorti un monstre... (85)

Comme pour confirmer une fois de plus ce que Peter Shaw avance dans son article qui a tant inspiré les études sur le plagiat aux États-Unis, c'est-à-dire que «As it develops, giving the game away proves to be the rule rather than the exception among plagiarists» (330), notre Espagnol fit de nombreuses erreurs en traduisant les ouvrages écossais: il ne prit pas garde de les adapter à leur nouveau contexte de réception et il en résulta des anachronismes et des maladresses assez remarquables pour l'attentif lecteur<sup>27</sup>. Les autres

---

novelista escocés (W. Scott) en algunos pasajes e imitádole en otros muchos» (Voir Picoche 83).

<sup>27</sup> «Walter Scott fait une description haute en couleurs du manoir de Fergus McIvor, chef de clan et partisan du prétendant écossais Charles Édouard. Il veut montrer la vie rude et primitive des highlanders en 1745. López Soler, loin de se soucier d'aussi minces détails, reprendra exactement la description de Scott mais en la transportant en Catalogne au XVe siècle. [...] Flora McIvor fait à *Waverley* un véritable cours de poésie populaire écossaise et demande à un barde d'en faire une démonstration. López Soler ne laisse pas échapper une aussi bonne idée et s'empresse de transformer ce développement, sans y

ouvrages de López Soler sont de purs plagiats, sauf ceux qu'il prit soin d'identifier comme des traductions; il n'en reste pas moins que les spécialistes de la littérature hispanique continuent à le considérer comme étant «un des premiers romanciers modernes de l'Espagne» (93) et ce qu'il est parvenu à ainsi implanter dans son pays a été si prépondérant qu'il n'en demeure pas moins un précurseur:

...s'il n'a fait qu'en copier d'autres, il a eu du moins le mérite d'exister, donc de servir lui-même de modèle en donnant à d'autres écrivains, plus doués que lui, l'idée d'écrire à leur tour de vrais romans originaux. Il acclimata, il est vrai, ses modèles étrangers et présente cela comme une preuve de patriotisme. Mais après tout, il est bien vrai que toute tradition romanesque avait été perdue en Espagne depuis deux siècles et que le plagiat était, peut-être, en 1830, le seul moyen de renouer avec cette tradition. Le procédé, s'il est ridicule, est efficace car il donne à ses successeurs le goût de l'observation et de la description. (93)

Qui connaît de nos jours l'Abbé Jacques-Paul Migne? Auvergnat, d'abord curé à Puiseaux, puis parti à la conquête de Paris afin d'y fonder un journal, *L'Univers religieux*, cet homme de religion était pourtant célèbre à son époque, et pour cause: entre 1840 et 1870 il signa plus de 800 livres, dont les *Patrologia Latina* et les *Patrologia Graeca* en 435 tomes, des centaines de milliers de pages. En fait, pendant trente ans il publia l'équivalent d'un livre chaque dix jours... De quoi faire rêver même les Hugo et les Balzac. Comment produire ainsi sans plagier? Humainement impossible. Il avait évidemment recours au services de nègres prolifiques, qu'il gardait dans la plus grande misère, et de centaines d'ouvriers, réunis sous l'égide des *Ateliers catholiques*, dont le roulement était célèbre et craint. Malgré sa grande dévotion, il ne se gêna aucunement

---

toucher, en une dissertation sur la poésie provençale. (88 et 90)

pour dévaliser les écrits des hommes de religion qui l'avaient précédé. Il ne s'en cachait guère, d'ailleurs: il se défendit même lors d'un procès qu'on lui intenta pour contrefaçon de n'avoir jamais lu plus d'un dixième de sa production... Il était surveillé de près par la police: les multiples revues et journaux dont il était le directeur -- officiellement ou non, car souvent ils étaient publiés sans avoir de rédacteur en chef, étant la plupart du temps des «sélections» d'autres journaux ayant la cote -- semblèrent souvent dangereuses aux yeux des autorités:

Moreover, if he was watched by the police, it was not only because the work force of the Ateliers catholiques represented an element of potential unrest, but because Migne's other publications made the publicist a significant shaper of public, and especially clerical, opinion during the July Monarchy, the Second Republic, and the Second Empire. (Bloch 23)

En fait, cet abbé fut un des premiers à allier progrès technologiques (ses presses fonctionnaient à la vapeur et grâce aux soins de 140 ouvriers) et marketing. Ses machines, dont une minute de travail représentait l'équivalent de trois ans du labeur d'un moine, déversaient ses publications avec une telle abondance et une telle vitesse que personne ne s'arrêtait à l'éthique véritable d'un procédé aussi efficace et populaire. Tout cela, Migne le fit au nom de la religion. Il amassa une fortune, et vécut pauvrement, travaillant chaque jour de son existence plus de douze heures. Son orgueil ne tenait pas à la richesse, mais bien à l'illusion de pouvoir apposer son nom sur des écrits trafiqués, comme si de publier était l'équivalent de créer...

Stendhal, lui, copia plus subrepticement mais non moins effrontément car il reçut beaucoup de gloire pour ses larcins, entre autres pour sa *Vie de Haydn*, ouvrage qui n'est

qu'une traduction d'un ouvrage de Carpani auquel il avait apposé un de ses pseudonymes, Louis-Alexandre-César Bombet, comme tous les stendhaliens le savent d'ailleurs. Il truffa son texte d'allusions au plagiat, des allusions trop fines pour qu'on les qualifie d'inconscientes, trop voilées pour qu'on les désigne comme étant des désaveux de paternité<sup>28</sup>. Comme le fait remarquer Jean-Jacques Hamm, les critiques ont déployé de puissants efforts pour pardonner à l'écrivain sa pratique du plagiat, et si même la psychanalyse lui a été appliquée<sup>29</sup> c'est qu'il y a définitivement quelque chose du «*death wish*» dans cette écriture fonceuse:

Comme circonstances atténuantes, on remarque que Stendhal n'a rien fait pour voiler son larcin. S'il eût voulu délibérément se faire prendre en flagrant délit, il n'aurait pu agir autrement. Il commence par faire choix d'un auteur fort connu de la société musicale de Vienne, et dont l'ouvrage, tout récemment édité à Milan, dédié aux professeurs et aux élèves du Conservatoire de Milan, ne pouvait être ignoré de beaucoup de mélomanes milanais, que Stendhal fréquentait. De plus, il ne change rien à la coupe de l'oeuvre, il reprend la forme épistolaire, employée par Carpani. Il conserve la date de la première lettre, et copie mot pour mot les pages du début. N'est-il pas évident qu'un plagiaire qui eût voulu cacher ses exploits, eût commencé par démarquer la date des premières pages et par ajuster un préambule postiche? Et quelle maladresse d'aller prendre pour garants de sa véracité des personnages en renom de Vienne, et bien vivants encore, qui étaient amis de Carpani et avec qui, lui, Stendhal, n'avait jamais eu aucune relation! Il eût fallu une extraordinaire légèreté, pour ne pas penser que les réclamations pleuvraient aussitôt. (Cité in Hamm 206-207<sup>30</sup>)

---

<sup>28</sup> «Au reste, il n'y a peut-être pas une seule phrase dans cette brochure qui ne soit traduite de quelque ouvrage étranger» écrit Stendhal... Jean-Jacques Hamm en dénombre quelques autres (note 31 213)

<sup>29</sup> Voir Schneider.

<sup>30</sup> Jean-Jacques Hamm donne pour note à cette citation: «Ed. citée, p. XXVIII-XXIX» (213), mais nous n'avons pas réussi à découvrir de quelle édition, ni même de quel auteur il s'agit.

De plus, comme le démontre si bien Jean-Jacques Hamm, le plagiat se trouve à la surface des mots, pourquoi y avoir recours? Il n'empêche que Stendhal déploya beaucoup d'impudence puisqu'il répondit, signant H.C.G. Bombet, frère du premier, à une lettre de protestation que Carpani adressait à l'auteur de l'ouvrage<sup>31</sup>, et ce en lui demandant effrontément si Carpani osait aussi se dire l'auteur des 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> parties de l'ouvrage (*La Vie de Mozart et Considérations sur Métastase*). Or Stendhal en connaissait bien l'auteur, et ce n'était pas lui!: «*La Vie de Mozart* reproduit une notice de Winckler et un texte de Rochlitz traduit par Cramer. Les *Considérations sur Métastase* sont une paraphrase d'une étude de l'Italien Baretti» (Chaudenay 277).

La liste des larcins et des adaptations de Stendhal est longue<sup>32</sup>; même Goethe reconnaît son génie de l'appropriation. Tout ce qui lui tombe entre les mains semble pouvoir servir de canevas à ses ouvrages en cours ou à venir. Peu d'écrivains ont autant plagié, tout en se cachant sous tant de pseudonymes. Comment pensait-il pouvoir cacher tous ses larcins? On sait qu'il ne souhaitait écrire que pour une élite restreinte: «Je n'écris que pour cent lecteurs, et de ces êtres malheureux, aimables, charmants, point hypocrites.

---

<sup>31</sup> «Vous dites que vous avez eu *ma* fièvre à Vienne en 1799, et que vous avez été guéri par une messe de Haydn; je vous cite le docteur Franck, qui m'assista en cette circonstance, et admira *en moi*, non *en vous*, l'effet salutaire de la musique de Haydn» (Carpani, cité in Chaudenay 277).

<sup>32</sup> Son *Histoire de la peinture en Italie* (1817)? pillé des Italiens Luigi Lanzi (ouvrage du même titre, 1789), Bossi, Pignotti, Amoretti; *Rome, Naples et Florence* (1817)? Pillé d'un article de *Edinburgh Review* (1815) et de Goethe (*Voyage en Italie*); ses articles publiés dans des journaux anglais? Pour la plupart tirés du *Globe*; son *Histoire du Gothique* (1838)? Pillé de *L'Architecture au Moyen Âge* de Mérimée, qui l'aide aussi à composer *Mémoires d'un touriste*...

point *moraux*, auxquels je voudrais plaire, j'en connais à peine un ou deux»<sup>33</sup>. Afin d'y mieux cacher ses sources? Afin que l'on ne perde pas son temps, *hypocritement*, à chercher ses sources? Toute l'oeuvre de Stendhal est faite sous le signe de la dissimulation et surtout de l'assimilation, le plagiat n'en est en fait qu'un symptôme accidentel, le procès de l'écriture étant en fait fort complexe, comme le révèlent ses traductions, par exemple celles qu'il offre sous le nom de *Chroniques italiennes*. Ces récits sont des textes réécrits: manuscrits personnels, mais aussi textes italiens anciens, recopiés puis traduits. Dans son étude de quatre de ces chroniques<sup>34</sup>, Jean Peytard souligne l'enchevêtrement du processus de lecture:

Le travail de Stendhal est celui d'une «mise en écriture» qui distingue plusieurs instances en induisant plusieurs lectures du «texte-source» manuscrit. Stendhal transforme plutôt qu'il ne traduit: il construit un ensemble scriptural de transformations, avec les instances du «scripteur», du «traducteur», du «narrateur», en jouant de l'une sur l'autre, de l'une avec l'autre. (70)

Nous avons déjà observé ce travail dans le *Haydn*: toutes ces traces que Stendhal laisse («ce mot italien [...] que je ne sais comment traduire»<sup>35</sup>), ce sont bien celles d'un traducteur, et non celles d'un auteur qui compose dans sa langue d'origine... En ce sens,

---

<sup>33</sup> 2e essai de préface de *l'Amour*, daté de mai 1834. Cité par Henri Martineau in Baudelaire, *Correspondance générale*, Tome I, Paris, Éditions Louis Conard, 1917, 61.

<sup>34</sup> *Vittoria Accoramboni* (1837), *Les Cenci* (1837), *La Duchesse de Palliano* (1838), *L'Abbesse de Castro* (1839).

<sup>35</sup> Mais cependant pas autant qu'il le fait dans *Les Cenci*, où: «Le traducteur présente le texte, mais ne cesse de l'interroger, en le précisant ponctuellement, en bas-de-page, dans le cours et le corps du récit; le narrateur explique son dessein, prend figure d'acteur enquêtant, engage sa responsabilité, soulignant son travail d'écriture» (Peytard 97).

il est bien vrai que Stendhal est un classique: son écriture se lit comme un palimpseste, et c'est sans doute en l'observant dans son labeur de traducteur que l'on peut le mieux sentir ce que Goethe arrivait à formuler aussi clairement: «[...] il sait très bien mettre en oeuvre ce qu'on lui rapporte, et surtout il sait très bien s'approprier les écrits étrangers. Il traduit les passages de mon *Voyage en Italie*, et affirme avoir entendu raconter l'anecdote par une marchesina»<sup>36</sup>. Assimilation, réécriture, refonte totale:

On le voit nettement dans *Les Cenci*: le tissu d'origine est déchiré, perforé, retaillé, étiré. Cet «étirement» un simple comptage typographique le définit assez bien. Pour un nombre de signes-ligne égal, le manuscrit comprend environ six cents lignes, le texte produit, environ un millier. Il y a donc beaucoup d'ajouts. Mais ce n'est plus autre chose que du quantitatif. Il est le résultat d'une déconstruction/ restructuration, de ce que je dénomme, une «mise-en-écriture», de voix, disons, «interpellantes». Le traducteur présente le texte, mais ne cesse de l'interroger, en le précisant ponctuellement, en bas-de-page, dans le cours et le corps du récit; le narrateur explique son dessein, prend figure d'acteur enquêtant, engage sa responsabilité, souligne son travail d'écriture. (Peytard 97)

Il n'y a pas cet engagement de la responsabilité dans les plagiats que commit Stendhal au cours de sa longue carrière d'écrivain, mais qu'ils côtoient de telles mises en scène du procès de l'écriture les fait apprécier sous une nouvelle lumière: l'auteur y déclare de façon limpide que sous sa plume si violemment indépendante et individualiste, s'organisent les mots des autres.

Cette liberté par rapport à la traduction, elle est à la veille de disparaître à cette époque où commencent à s'organiser les traités de respect des auteurs entre nations. Ce qui n'était pas tout à fait du plagiat au sens où Nodier l'entend encore au début du siècle,

---

<sup>36</sup> Cité in Chaudenay 279-280.

sera très explicitement du vol quelques décennies plus tard. Baudelaire eut à souffrir de ces transformations. On sait qu'il s'était accusé de plagier les ouvrages des autres: «Note sur les plagiats. -- Thomas Gray. Edgar Poe (deux passages). Longfellow (deux passages). Stace. Virgil (tout le morceau d'Andromaque). Eschyle. Victor Hugo»<sup>37</sup> (Baudelaire cité in Chaudenay 69). Il ne s'agit là en fait que d'influences, et même si de nombreux détectives littéraires ont tenté de retrouver les traces intactes de ces auteurs il semble bien que Baudelaire faisait là acte d'auto-flagellation. Peut-être pour se punir de celui qu'il avait vraiment commis? *Le Jeune Enchanteur* qu'il publia dans *L'Esprit public* des 20, 21 et 22 février 1846 est en fait une traduction directe d'un texte de George Croly, un Britannique, qu'il avait trouvé dans *The Forget Me Not* (1836). Ce dernier ouvrage était très répandu en Angleterre à l'époque et il ne fut pas trop difficile de retracer le plagiat. Baudelaire était jeune, il signait encore Baudelaire-Dufays<sup>38</sup>, mais s'il n'était encore passible d'effraction à une loi -- qui virent le jour plus tard au cours du siècle -- il est certain qu'il savait que ce type de traduction sans attribution n'était pas

---

<sup>37</sup> Comment ne pas noter ici que Poe, le premier critique américain à avoir chanter les louanges de Longfellow, l'avait aussi accusé de plagiat à son endroit («*The Beleaguered City*» devrait beaucoup à son «*The Haunted Place*») et à celui de Tennyson. Ces accusations ont été contestées à maintes reprises par la suite, mais il y avait certainement chez Poe une très grande préoccupation du plagiat. À ce sujet, voir l'article de Nelson F. Adkins, «Chapter on American Cribbage': Poe and Plagiarism», *Papers of the Bibliographic Society of America* 42 (1948): 169-210, et celui de Edward J. Piacentino, «The Poe-Longfellow Plagiarism Controversy: A New Critical Notice in the *Southern Chronicle*», *Mississippi Quarterly* 42.2 (Spring 1989): 173-182.

<sup>38</sup> On sait qu'il signe Baudelaire-Dufays (et ses variations orthographiques) entre 1844 et 1848, soit à partir de l'arrêt du Conseil judiciaire le mettant sous tutelle.

gracieuse...<sup>39</sup> On a vu d'ailleurs au chapitre III qu'il avait été victime des nouvelles lois concernant les traductions d'ouvrages américains...

Anatole France (1844-1924), pourtant auteur de *l'Apologie pour le plagiat* que nous avons vu au second chapitre, n'est malheureusement pas un plagiaire. Si, quelques emprunts ici et là, mais pas de ces plagiats dont le XIXe siècle est si prodigue. Ce qu'il entendait par «plagiat» était, d'autre part, très large: «...la recherche du plagiat conduit toujours plus loin qu'on ne croyait aller et [...] on découvre le plus souvent que le prétendu volé était lui-même un voleur. (J'entends voleur innocent et bien souvent voleur sans le savoir.)» (166); son exemple est tiré du XVIIe siècle: «Molière prit à Scarron un bien qui n'appartenait pas à celui-ci. Cela est certain. Mais il reste à savoir si le grand comique fourragea chez Scarron ou chez Barbadillo lui-même» (171); il ne constitue pas, malgré le titre prometteur, un art d'écrire ayant pour base le plagiat, et nulle part dans ses propres écrits rencontre-t-on crime plus grave que des réminiscences précises (*La Rôtisserie de la Reine Pédauque* est fortement imprégné des *Mille et Une Nuits* (trad. 1837), mais il ne s'agit certes pas là d'un véritable plagiat). Dommage, puisque depuis

---

<sup>39</sup> Graham Robb révéla tout dernièrement que la bibliographie de Baudelaire que venait de publier Joanna Richardson (John Murray, 1994) et qui se voulait la plus complète en langue anglaise est en fait une transposition frauduleuse (parce que l'auteur en brouille clairement les pistes) du *Baudelaire* de Jean Ziegler (1987). Malheureusement pour Richardson, Robb était responsable de la traduction en anglais de l'ouvrage de Ziegler, il le connaissait donc... comme s'il était sien!: «"Borrowings" range from the organization of the material to paragraphs whose details might easily have been ordered differently and attributed, and -- most obviously of all, because the biographer suddenly appears to have grown a new mind which sometimes contradicts the old one -- crucial interpretations of the entire life and personality of the subject. These are not just embellishments but cornerstones of the whole study» (10). De plus, de larges emprunts à François Porché, Jean Prévost et 32 lignes de Martin Turnell. Une bien mauvaise plagiaire...

Richesource, personne n'avait osé une apologie du plagiat... hormis Lautréamont, bien sûr.

On aurait attendu rien de moins de Jean Lorrain (1855-1906) que d'être plagiaire.

Après tout, n'était-il pas *tout le reste*:

Non seulement ses vêtements aux tons clairs et aux coupes scandaleuses, ses doigts chargés de bagues exotiques, ses boutonniers fleuries de camélias, d'oeillets et d'orchidées, mais aussi les salades de fruits à l'éther qu'il servait parfois à ses invités ont permis à cet homme d'affirmer sa foi en son époque et cette esthétique basée sur le paradoxe qui systématiquement mettait à jour les plus sombres et les plus délicates tonalités... (McLendon 63)

En effet, il commit quelques larcins dans les journaux, par exemple en volant au Jules Laforgue du *Miracle des roses* la matière de sa chronique intitulée «La plus belle du palais – Souvenirs des villes d'eau» publiée dans *L'Écho de Paris* (10 octobre 1894), où il publiait régulièrement. «Et je vois d'ici le sourire pervers de Jean Lorrain écrivant après son nom cette admirable injonction: *Reproduction interdite*» (360), d'ajouter Alfred Mortier en soulignant le plagiat. Et c'est Verlaine lui-même qui signala, dans le numéro de septembre 1895 du *Mercur de France*, que son ancien amant (ce n'était pas dit ainsi) avait été volé par Lorrain. Celui-ci aurait composé «Paris aux champs» (*Écho de Paris*, encore!, du 10 août 1895) en ayant *Les Illuminations* sur les genoux. Si Mortier accuse Lorrain de flemme, de paresse, de veulerie intellectuelle, nous ne pouvons nous ranger derrière jugement si condamatoire pour un écrivain si étrange, si fondamentalement ambigu, ambivalent, dont l'écriture se fonde sur le *faux*. Charles Grivel montre de façon lumineuse que la création, chez cet écrivain fin-de-siècle par excellence, se fait sous le

signe du masque, du déguisement, bien sûr, de la copie, du faux:

Lorrain, dans ses livres, et c'est sans doute pourquoi il peut lasser, paraît préoccupé d'un seul objet: ce qui n'a d'existence que contre-naturelle; un seul état l'intéresse, même si la forme sous lesquelles le rencontrer sont multiples, l'état de fausseté, l'état de facticité, le truquage et le toc. (67)

Il en résulte bien sûr qu'entre écriture et copie, la frontière n'est plus nette. Si cette ambivalence est fondamentale au niveau de la thématique, de la structure, il est concevable qu'elle le soit au niveau du procès de l'écriture. Peu de véritables plagiats ont été découverts jusqu'ici, mais il ne serait pas étonnant de découvrir que toute cette écriture soit double:

De pure copie. Mais qui imite dès lors qu'il y en a deux? Et qui donc est le faux de quel autre? «les corps et les visages s'exténuent à ressembler aux mots et aux images qui, tout en prétendant les reproduire, les façonnent»: cela est vrai aussi des citations qu'ils accomplissent généalogiquement et littérairement entre eux et Lorrain n'échappe pas à la règle qui veut qu'on ne soit vrai que par référence, absorption du modèle et analogie: il n'y a chez lui non plus d'identité que de reflet... (88)

Double, elle l'est déjà, et par son attitude Lorrain est sans doute le plus plagiaire d'entre les plagiaires, sans l'être toutefois. Le plus décadent d'entre les Décadents, il a poussé à l'extrême les tendances fin-de-siècle de ses contemporains, leur propension à l'irrévérence, à la parodie, au travestissement:

Le détournement que font subir le pastiche et la parodie au texte littéraire apparaît à maints égards comme une pratique étroitement liée à la Décadence. L'importance numérique à la fin du dix-neuvième siècle des réécritures obliques à des fins satiriques ou burlesques pourrait déjà servir de preuve; mais l'essence même de cette pratique, qui tout à la fois assume un héritage et cherche à s'en démarquer paraît constitutif de

l'esprit d'une époque qui porte son siècle sur le dos et se déleste du fardeau par l'irrespect et par l'irrévérence amusée ou critique. (Samoyault «Les P...» 21)

De plagier le plus insolent des poètes devient sans doute un geste d'une rare impertinence: pied de nez à la tradition, pied de nez au rebelle, le respect ne va pas plus à l'un qu'à l'autre.

Si nous avons choisi d'aborder en dernier l'oeuvre ténébreuse de Lautréamont, de son vrai nom Isidore Ducasse, c'est qu'elle s'ouvre naturellement sur le XXe siècle tant elle a marqué les générations suivantes. Les critiques n'ont pas encore terminé le vaste travail qu'est le recensement des sources des *Chants de Maldoror*, une poésie saturée d'allusions et de plagiats plus ou moins évidents, exhortant à la destruction de toutes les littératures et traditions pontifiantes et asséchées. Au nihilisme imprécatoire des *Chants* succéderont les beaucoup plus constructives *Poésies*, positif d'une méthode de la réécriture. Si on a donné le nom de plagiat à cette nouvelle forme d'écriture c'est à tort, ce à quoi on a cru remédier en leur donnant le titre de «plagiat négatif»: formule déjà plus exacte, car en effet:

les *Poésies* proposent des formules nouvelles de réécriture à partir de l'antiphrase et du plagiat négatif, découvrant, chemin faisant, que la négation, contrairement à ce que dit la sagesse commune, n'est pas toujours exactement le contraire de l'affirmation. L'exercice du plagiat négatif, dans les *Poésies*, dynamite l'hypotexte et fait surgir une réalité autre, parfois insolite, poétique ou burlesque, mais toujours différente. (Amiot 16)

En fait, comme le fait remarquer Amr H. Ibrahim, Lautréamont fait subir aux textes de Voltaire et Vauvenargues une transfiguration beaucoup plus complexe (malgré son

ostensible facilité). Prenons une phrase de Vauvenargues: «On dit peu de choses solides, lorsqu'on cherche à en dire d'extraordinaires»; Lautréamont la renouvelle ainsi: «On dit des choses solides, lorsqu'on ne cherche pas à en dire d'extraordinaires». La méthode de Lautréamont ne peut être un «plagiat négatif» puisqu'en fait elle est reformulation:

Lautréamont joue sur l'isotopie des connotations dans un texte. C'est elle qui se trouve en priorité renversée. Il montre qu'on peut fort bien dire la même chose mais avec des isotopies connotatives différentes. On peut ainsi faire croire aux gens -- en jouant sur leurs univers de croyance et leurs «mondes possibles» -- qu'on dit des choses différentes alors qu'en fait on dit strictement la même chose. (Ibrahim 137)

Il serait inutile d'insister ici sur les répercussions qu'aura cette oeuvre révolutionnaire sur le siècle suivant, alors qu'on la redécouvrira après un très long oubli; pour notre propos, soulignons pourtant que la célèbre phrase des *Poésies* sera le point de départ d'une multitude de pratiques plagiaires à venir.

#### IV.4: BLAISE CENDRARS (1887-1961) ET LE DÉBUT DU XXe SIÈCLE.

Lorsque Blaise Cendrars publia son recueil de poèmes intitulé *Kodak* (Stock, 1924) il savait qu'il créait un genre nouveau. En effet, cette poésie toute concrète qui se voulait cliché au sens cinématographique du terme, choqua tout d'abord parce que trop prosaïque, l'objectivité du ton, ce « langage de la dénotation [...] aux antipodes de ce qu'on nomme habituellement poésie » (Béhar « Débris » 109) déconcertant même ceux qui avaient goûté les charmes précurseurs du *Transsibérien*. Quelques années après sa publication, *Kodak* fut à nouveau matière à controverse, et ce pour deux raisons: tout d'abord, la maison Kodak intenta des poursuites contre les éditions Stock pour avoir utilisé son nom (une marque déposée) sans permission comme titre d'un ouvrage. Elle justifiait ainsi sa poursuite: « l'emploi à tort et à travers de ce mot, loin de lui servir de publicité, lui nuisait au contraire en l'écartant des emplois précis des produits vendus par sa firme » (Cendrars *Documentaires* 98). L'emploi d'une marque déposée étant réglementé, il y a risque de poursuite (concurrence déloyale) s'il y a utilisation de cette marque sans permission expresse de la compagnie qui a payé ses droits, et cela même si elle est universellement connue et qu'il ne peut donc réellement s'agir d'un vol (il revient à la compagnie de juger si l'utilisation lui est profitable ou non). Fort heureusement pour Cendrars, la première impression du recueil n'avait pas été énorme et c'est lors de la réimpression qu'il dut changer le titre qui devint tout naturellement *Documentaires*, gardant ainsi les connotations adéquates:

À la réception de cette lettre j'avais bien pensé débaptiser mes poèmes et

intituler Kodak par exemple Pathé-Baby, mais j'ai craint que la puissante Kodak Co Ltd, au capital de je ne sais combien de millions de dollars, m'accuse cette fois-ci de concurrence déloyale. Pauvres poètes, travaillons. Qu'importe un titre. La poésie n'est pas dans un titre mais dans un fait, et comme en fait ces poèmes, que j'ai conçus comme des photographies verbales, forment un documentaire, je les intitulerai dorénavant *Documentaires*. Leur ancien sous-titre. C'est peut-être aujourd'hui un genre nouveau. (98)

Genre nouveau dont Cendrars est si fier, c'est aussi celui du plagiat. Ce n'est qu'en 1945 que Cendrars décida d'offrir une piste au lecteur attentif. Au coeur d'amplifications fictionnelles si déroutantes, il livrait candidement cette piste que seul un mordu de la chasse aux sources pouvait prendre au sérieux:

...j'eus la cruauté d'apporter à Le Rouge un volume de poèmes et de lui faire constater de visu en les lui faisant lire une vingtaine de poèmes originaux que j'avais taillés à coups de ciseaux dans l'un de ses ouvrages en prose et que j'avais publiés sous mon nom! C'était du culot. Mais j'avais dû avoir recours à ce subterfuge qui touchait à l'indélicatesse -- et au risque de perdre son amitié -- pour lui faire admettre, malgré et contre tout ce qu'il pouvait avancer en s'en défendant, que, lui aussi, était poète, sinon cet entêté n'en eût jamais convenu. (*L'Homme* 188)

Cet aveu à la Cendrars, aussi invraisemblable que ses histoires les plus vraies, personne n'y attacha d'importance, d'autant plus qu'il était fait dans le contexte de souvenirs aux contours indéchiffrables, entre le vrai et le faux. Francis Lacassin s'arrêta pourtant à l'avertissement que lançait Cendrars et n'eut pas tort: «Avis aux chercheurs et aux curieux! Pour le moment je n'en dis pas davantage pour ne pas faire école et à cause de l'éditeur qui serait mortifié d'apprendre avoir publié à son insu ma supercherie poétique» (*L'Homme* 188). C'est ainsi qu'il découvrit que *Documentaires* avait été copié

presque en entier du *Mystérieux Docteur Cornélius* de Gustave Le Rouge<sup>40</sup>, auteur de romans-feuilletons très populaires à cette époque et aujourd'hui à peu près oublié. Il recensa 41 poèmes sur 44 tirés de l'ouvrage de Le Rouge! Plus tard l'on découvrit également que certains autres avaient été inspirés d'un récit de Maurice Calmeyn: *Au Congo belge* (1912), ouvrage documentaire propre à ce nouveau genre d'exploration scripturale<sup>41</sup>. L'in vraisemblable était donc vrai, et Cendrars réussissait, peut-être mieux qu'il ne l'avait encore fait, à semer le doute chez le lecteur, à brouiller la frontière entre fiction et réalité, vrai et faux. Mais c'est ainsi que se fait la réputation d'un plagiaire, et cette renommée a distrait le lecteur du texte lui-même, ce que Henri Béhar regrette infiniment:

Le fait que ce recueil se soit composé avec du papier et des ciseaux semble entraver toute réflexion critique, même chez ceux qui, comme Hubert Juin, proclament leur indépendance d'esprit à l'égard du plagiat. En somme, les uns contemplant «le rendu» du tableau, les autres observent «la technique», aucun ne songe à regarder en profondeur ce qui se veut essentiellement discours poétique [...] Il semble qu'on se heurte ici à un problème d'identification. Pour appréhender une chose, il faut pouvoir l'étiqueter, lui affecter un rang et un numéro d'ordre. Comment s'y prendre avec un texte abolissant les frontières du roman et du poème, de

---

<sup>40</sup> Sa découverte fut publiée en préface de la republication du *Mystérieux Docteur Cornélius* (Paris: Éditions Jérôme Martineau, 1966), puis reprise dans ses *Passagers clandestins* (Paris: Union générale d'édition, coll. 10/18, 1979). Nous nous servons ici de la dernière version du document que l'on retrouve en deux parties dans la toute nouvelle publication des oeuvres de Gustave Le Rouge: *Le Mystérieux Docteur Cornélius et autres oeuvres* (Paris: Robert Laffont, coll. Bouquins, 1986). Cette version du texte de Lacassin a été révisée, et est donc plus complète, et la comparaison entre les textes de Cendrars et Le Rouge est systématique.

<sup>41</sup> Voir l'article de Maurice Mourier, «Cendrars: Une écriture travaillée par le cinéma», *Feuille de Routes* 9 (Avril 1983): 52.

la prose et du vers, de l'académisme et de la littérature populaire et qui, péché absolu, ne distingue pas le tien du mien? («Débris» 105)

En effet, l'impossibilité de pouvoir classer ces textes plonge le critique dans l'embarras, le déconcerte: comment leur rendre une certaine légitimité sans transgresser toutes les règles de l'institution littéraire? Béhar préfère au terme de plagiat celui de réécriture, car il s'agit bien d'un travail de recréation de la matière verbale: par allégement (suppression de mots, contraction de groupes de mots, etc.), par enrichissement (insertion de termes nouveaux, accumulations, répétitions de mots, etc.), par remaniement (inversion de termes, de paragraphes, substitutions de termes de sens différents, etc.)<sup>42</sup>. Ces modifications sont en effet fort importantes, mais pas assez pour que disparaisse le texte de *Le Rouge* qui, à coup sûr, put le reconnaître immédiatement. Et comme il ne s'agit pas d'une parodie -- aucune intention de ridiculiser le texte plagié -- mais peut-être au contraire d'un hommage à l'écriture populaire de l'action, cette recréation reste assez proche du texte initial pour qu'il s'agisse bien d'un plagiat, tout révolutionnaire voulait-il être: il y a bel et bien mimétisme de la voix de *Le Rouge*. Un autre écrivain de l'avant-garde, le futuriste Marinetti, s'inspira très largement de la littérature populaire lors de la conception du *Manifeste*, mais aussi de son roman *Mafarka le futuriste*, dont le personnage principal, l'Africain Mafarka, et tout le décor, sont tirés des romans populaires de Salgari, auteur de romans-feuilletons que les Italiens du début du siècle dévorèrent. Rinaldo Rinaldi écrit:

---

<sup>42</sup> Tous ces renseignements sont tirés de l'introduction au *Mystérieux Docteur Cornélius et autres oeuvres*: 1187-1195, où Francis Lacassin procède à un recensement méthodique des techniques de transformation du texte utilisées par Cendrars.

Derrière la rupture avant-gardiste de la première proclamation futuriste se cache donc le visage familier du plus fameux romancier populaire italien de la fin du dix-neuvième siècle. Il faut évidemment ajouter que Marinetti utilise son modèle pour proposer, au sens littéral, une aventure réelle, l'aventure comme choix de vie et comme négation de toute littérature possible. Mais cet entremêlement cynique de roman-feuilleton et d'élan vitaliste, de plagiat littéraire et de négation de la littérature, constitue justement le noyau de toute stratégie de Marinetti. (118-119)

On a souvent tracé des liens entre Marinetti et l'entreprise futuriste, et Cendrars et son «vitalisme». L'importance d'un primitivisme rénovateur parcourt leur oeuvre et le plagiat fait sans doute partie du même souci de rupture avec la tradition littéraire bourgeoise: chez Marinetti, ce souci est doublé «d'un désir de succès facile auprès du grand public» (119) selon Rinaldi. Cette motivation est tout de même peu cendrarsienne!

Dans son recueil *Les Dix-neuf poèmes élastiques*, publié en 1919, Cendrars avait déjà eu recours au plagiat afin de pousser «à son extrême limite son expérience de la poésie» (Goldenstein). Cette expérience, il l'avait forgée en créant un des poèmes les plus importants de ce début du siècle: *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), que tant ont qualifié de poème cubiste, mais aussi *Les Pâques à New York* (1912), où l'influence symboliste de Remy de Gourmont se fait encore sentir, et *Le Panama ou les Aventures de mes sept oncles* (1918), véritable exploration du globe<sup>43</sup>. Si Cendrars identifie ses poèmes élastiques comme relevant du genre tout conventionnel

---

<sup>43</sup> Shuhsi Kao décrit ainsi l'écriture cendrarsienne: «On peut y suivre la trajectoire multi-directionnelle d'un parcours déroutant qui se dérobe à toute tentative de systématisation ou de stabilisation, et qui au contraire fuit toujours de l'avant, propulsé par le désir soutenu du dehors, de l'ailleurs, d'une rencontre avec ce qui est autre, d'une rencontre avec l'Autre» (255).

qu'est celui des poèmes de circonstance<sup>44</sup>, il parvient cependant dans ce recueil à se libérer du carcan de l'académisme, des écoles, des modes littéraires -- de l'Avant-garde elle-même -- des lois séculaires régissant poésie, prose, rythme, souffle, son, sens... L'affranchissement de Cendrars est ludique: sans cesse, le jeu fait chatoyer de nouveaux reflets sur la trame sonore de ses vers syncopés, glissants, échevelés, sauvages. Comment y arriver? En plagiant.

Au sens strict, comme nous l'avons vu plus tôt, est plagiaire celui qui vole et ne proclame pas son délit. Cendrars l'a donc été lorsqu'il a écrit son très primitiviste *Mee too Buggi*, 17e poème du recueil. Ce n'est qu'en 1973 que Jean-Pierre Goldenstein découvre que ce poème avait été calqué en entier, à part les premiers vers qui semblent être encore de Cendrars, d'un récit de voyage traduit de l'anglais et intitulé *Histoire des Naturels des Iles Tonga ou des Amis, situées dans l'Océan Pacifique, depuis leur découverte par le Capitaine Cook*<sup>45</sup>. Ce récit, d'après les propos de William Mariner, date de 1817 -- cent ans très exactement avant la publication prévue du recueil, qui s'intitulait tout d'abord *Dix-sept poèmes élastiques* -- aurait été rédigé par un certain John Martin et était oublié depuis fort longtemps lorsque Cendrars entreprit la rédaction de son

---

<sup>44</sup> Les poèmes s'inspirent directement de la vie quotidienne de Cendrars dans un Paris où il fréquente les Delaunay, Chagall, Apollinaire, Canudo, Roger de la Fresnay, et ses lieux: le café des cinq coins, les ateliers d'artiste, les bals populaires, la Tour Eiffel, etc.

<sup>45</sup> «Ce livre, traduit en plusieurs langues, rapporte les souvenirs de Mariner lors de son séjour forcé dans les îles des Amis, découvertes par Cook, et constitue un document ethnologique d'un grand intérêt. Les coutumes polynésiennes y sont décrites avec précision et sympathie par le voyageur qui a même composé une grammaire de la langue Tonga et un lexique Tonga-Anglais, Anglais-Tonga» (Goldenstein «Blaise Cendrars sur les traces du Capitaine Cook» 114).

poème.

Le plagiat de Cendrars s'articule ici à plusieurs niveaux: tout d'abord, puisqu'il n'est ni avoué ni annoncé, il est en quelque sorte un défi au lecteur: qui sera assez habile pour non seulement soupçonner le vol, mais aussi, une fois le doute formulé en retracer le véritable auteur, la source originale? Ce qui rend le délit plus complexe ici, c'est que le texte plagié est une traduction que A.-J.-B. Defaucomprêt<sup>46</sup> fit d'un récit de John Martin, qui a tiré ses propos de William Mariner, retranscripteur d'un rapport du capitaine Cook qui, à n'en pas douter, n'avait fait lui-même que recopier les histoires immémoriales des indigènes des îles Tonga... Où est donc le plagiat? Le texte de Cendrars se sédimente alors, plongeant toujours plus profondément vers l'origine du texte, au-delà de l'écriture, à la rencontre du Verbe, vers cette lointaine époque où la parole était un acte magique, créateur, pouvant conjurer toutes les forces de la nature.

Défi au lecteur, donc, mais aussi provocation s'adressant directement à l'autorité: que fait-on d'un poète plagiaire? Car, après tout, il y a refonte, remodelage, bref les mots conservent l'empreinte, le souffle, du voleur. À la première lecture, le poème de Cendrars semble très énigmatique, composé de vers aussi étranges que ceux-ci:

---

<sup>46</sup> Il est à noter que ce Defaucomprêt fut d'ailleurs impliqué dans une autre histoire de plagiat qui, peut-être, a inspiré celui de Cendrars. C'est Quérard qui le dévoila: «En 1825, M. A.-J.-B. Defaucompret (sic) a traduit en français un roman anglais de Walter Scott qui était une traduction d'un roman publié en allemand (mais présenté comme étant une traduction de l'original anglais), *Walladmor* que Scott a qualifié lui-même de la plus habile mystification de notre siècle. Publié en 1823, le roman avait été écrit par un écrivain dont le pseudonyme, Willibald Alexis, donne plus de confiance que son nom véritable: Haerig (Hareng) qui nous rend l'écho d'un autre type de mystification: le *red herring*» (11-12)

Donne-moi le fango-fango  
 Que je l'applique à mon nez  
 [...]

Une relation des contrées lointaines  
 Bolotoo  
 Papalangi  
 [...]

L'homme qui se coupa lui-même la jambe réussissait dans le genre simple et gai  
 Mee low folla  
 Marwagi bat le tambour à l'entrée de sa maison

Si la source du poème n'est pas nécessaire afin d'en apprécier les qualités primitivistes mais également excessivement modernes puisque leur rythme fragmente la vision, la télescope, elle en est toutefois la clé<sup>47</sup>: le fango-fango est une flûte nasale, Bolotoo est une île imaginaire, selon la mythologie des indigènes, Papalangi le nom qu'ils donnent à l'Europe, Mee low folla est une danse, etc. De connaître ces détails n'enlève en rien l'exotisme du poème, tout au contraire: il l'inscrit dans un mouvement de récit de voyage et lui confère une couleur nouvelle: nous ne sommes plus confrontés à l'obscurantisme de mots incompréhensibles (bien que mélodieux) mais aux images nouvelles, décapées, d'un exotisme à l'abord livresque, colonialiste, mais à présent livrées sous la forme d'une esthétique cubiste<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Goldenstein compare avec beaucoup d'exactitude les deux textes dans son article «Blaise Cendrars sur les traces du Capitaine Cook».

<sup>48</sup> C'est Jay Bochner qui revient à cette qualification: «A glance at "Mee too Buggi" will easily discern at least one aspect of cubism, the rupture of continuity from one line to the next, a rupture enhanced by both the irregular length of the lines and the absence of punctuation (Cendrars was an innovator in both respects). Also in connection with cubism we might note the "primitive" nature of the material, not precisely identified but certainly obvious» (21). Toutefois Bochner souligne bien que Cendrars nommait cette technique «simultanéité», de connivence avec les explorations picturales de ses deux amis, Sonia et Robert Delaunay – Sonia ayant d'ailleurs participé à la création du *Transsibérien*

Cendrars aura recours à une autre technique très proche du plagiat, celle du collage. D'après Bernard Dupriez, il s'agit là d'un «procédé inventé par les peintres surréalistes, qui collèrent sur la toile des bouts de papier, de tissu, etc., et que certains poètes ont imité en créant des *rencontres saugrenues et disparates* (R. Caillois)». En fait, il n'en est rien: les premiers collages furent exécutés par les peintres cubistes (Picasso et Braque, en particulier) quelques dix années avant les Surréalistes; et c'est en s'inspirant de leur pratique artistique que Cendrars exécutera ses premiers collages poétiques. Si ceux-ci, comme l'écrit Henri Béhar, «récuse[nt] le droit moral des auteurs, ainsi que les droits patrimoniaux» et «suppose[nt] que tout énoncé, fixé par l'écriture, devient bien public, utilisable au gré de tous» («Pagure» 46), ils sont différents du plagiat en ce qu'ils s'annoncent comme des fragments hétérogènes, des greffes d'une réalité dans laquelle on découpe à grands coups de ciseaux. Au coeur de ces collages se trouve l'*alea* de Caillois, ce hasard nécessaire au jeu, ce fortuit, ce gratuit.

Henri Béhar a établi deux types de collage: le *collage pur* (ou *Duchamp ready-made*) et le *collage réécrit* ou *collage transformé* (ce que Duchamp appelait le «ready-made aided»). Cendrars aura fréquemment recours à la première catégorie, plus particulièrement au *collage-écriteau*, «par lequel un discours clos, tel qu'une maxime, un proverbe, un panneau, un article complet de gazette, une notice de dictionnaire, se trouve intégré à un nouveau discours» («Pagure» 52-53). Jay Bochner dénombre à son tour deux types de collage: le collage en tant que tel —reproduction d'un passage ou d'un extrait, mais «the material used is not "literary" and thus literary allusion, but quite definitely a

---

en l'illustrant de ses célèbres pochoirs.

reference to a part of popular culture» (22)-- et le poème trouvé («found poem»): «you cut the whole poem out in one piece and you have a found poem» (*Ibid.*). Cette poésie «trouvée» se rapproche des «Ready-made» de Duchamp en ce que très souvent l'intention du créateur est ironique, satirique. La poésie de Cendrars relèverait alors plutôt de la première catégorie car le collage est un moyen d'explorer la nouvelle réalité, d'entendre la texture, et non de la dénigrer ou l'observer de façon critique. Les collages de Cendrars sont multiples. Par exemple, dans «Hamac»: «Onoto-visage» (Onoto: marque de stylo), «Oxo-Liebig fait frise dans ta chambre» (*Dix-neuf*) (Oxo-Liebig: bouillon de viande concentré, nouvelle invention à l'époque).

Le journal, cette forme d'écriture révolutionnaire parce qu'essentiellement dynamique et éphémère, renouvelle sans cesse les signes conventionnels et plonge le lecteur dans une sorte de vertige créé par la simultanéité des images, des nouvelles, présentées sur la même page. Si dans la poésie de Cendrars les noms des journaux reviennent sans cesse -- *L'Intransigeant*, *Paris-Sports*, *Paris-Midi* -- c'est un journal qui sera la source totale (le collant) d'un poème-collage, *Dernière heure*, inspiré en totalité d'une dépêche sensationnaliste. Cette fois Cendrars annonce sa source au dernier vers: «Télégramme-poème copié dans *Paris-Midi*». Il ne restait plus qu'à entreprendre une petite recherche sur microfiches; c'est ce que J.-P. Goldenstein fit, identifiant l'article, puis analysant les transformations encourues par ce texte, passant de l'état initial de «pré-Texte A» à celui de «Texte B»: addition, suppression, expansion/réduction, permutation, substitution de mots (*Dix-neuf* 142-143). Il n'en reste pas moins que l'on croirait ce poème tout droit sorti d'un fait divers, si ce n'était de la découpe des vers. En effet:

Le poème n'est qu'une contraction, habile d'ailleurs, de la nouvelle. Les expressions utilisées par les journalistes sont scrupuleusement conservées. Seuls quelques détails changent [...] L'essentiel dans l'oeuvre de création a été le changement systématique des temps verbaux, avec un traditionnel glissement du passé simple au présent de l'indicatif et le non moins traditionnel d'un texte en prose, miraculeusement devenu, au terme de l'opération, poème. («De l'élasticité» 76-77)

Marc Angenot nous propose toutefois de ne pas oublier le travail que le poète a fait sur le discours social:

S'il est vrai que, ainsi mis en épingle et décontextualisé, le bref «flash» d'agence prend une dimension herméneutique et quasiment métaphysique (on y lira la banalisation moderne du tragique, dit Jonathan Culler), il est faux cependant que l'avatar «poétique» du fait-divers prive le texte de toute référence et enferme le «ready-made» poétique sur sa propre immanence formelle. Au contraire, toute interprétation du ready-made le fera apparaître comme un travail sur le discours social par une distanciation déconstructive qui défamiliarise un sociolecte journalistique pour faire dire l'absurde, l'anonymat, pour accroître donc la richesse de la signification et intensifier le pathétique et non pour couper le texte du flux sociodiscursif. («Frontière» 11-12)

Cendrars avait souvent recours à une riche documentation dont il s'inspirait pour écrire ses ouvrages «historiques». *L'Or* est truffé des reliefs de ses lectures portant sur le Général Sutter, entre autres un livre de Martin Birmann écrit en allemand<sup>99</sup>. Paradoxalement, un réalisateur de Hollywood s'inspira lui-même de l'ouvrage de Birmann afin de porter à l'écran la vie légendaire de ce «pionnier», et Cendrars essaiera d'intenter des poursuites contre la maison de production, sans succès on s'en doute, affirmant que c'était son propre livre qui avait été plagié...

---

<sup>99</sup> *Basellands chafliche Zeitung Verein für Verbreitung guter Schrifler*, <1868>, 1907.

On peut constater une abondante utilisation de la citation dans l'oeuvre cendrarsienne, en particulier dans le passage du *Lotissement du ciel* intitulé «Le Nouveau Patron de l'aviation» consacré au phénomène de la lévitation -- il cite très longuement l'ouvrage d'Olivier Leroy, *La Lévitacion* --, et dans *L'Homme foudroyé* où il cite à nouveau abondamment un ouvrage consacré à Sainte Marie-Madeleine, la Carissima, personnage pour lequel il conçut une obsession qui dura toute sa vie. Il n'écrivit jamais la vie de cette sainte qu'il voulut très longtemps publier, mais il confia ce projet dans de nombreux écrits: un autre livre qui rejoint les ouvrages à paraître de Cendrars! Quoiqu'il en soit il cita de longs passages de l'ouvrage de l'abbé Étienne-Michel Faillon intitulé *Monuments inédits sur l'apostolat de Sainte Marie-Madeleine* qu'il avait consulté à Aix-en-Provence pendant la guerre. Le livre semble avoir été conçu par Cendrars:

*Ces Monuments inédits* sont constitués de deux volumes dans lesquels le texte se présente sous forme de colonnes (1558 pour le premier, 1668 pour le second), foisonnantes de notes, de notes sur les notes, de citations, de références et de commentaires qui remplissent souvent la moitié de la page. Les mêmes épisodes de la vie de Marie-Madeleine sont reproduits plusieurs fois dans des versions différentes, suivant les traditions qui s'affrontent: un même texte peut être repris deux, trois fois sous des formes diverses: dans sa totalité, en abrégé, en note, en renvoi, en latin, en français... (Vian 7)

Mais Cendrars ne cite pas pour conférer une certaine autorité à ses propos, on s'en aurait douté: il absorbe les *Monuments*, les digère en en laissant des reliefs à travers tout son livre, comme le montre si bien Jean-Claude Vian, puis cite en tronquant, en transformant sa matière première (qui en est si peu une puisque elle-même un tissu de citations d'autorités religieuses et de témoignages...) afin qu'elle réponde à ses préoccupations, à

sa fiction. Jean-Claude Vian remarque, après avoir recensé les très nombreux passages tirés de l'ouvrage de Faillon, que:

Toutes ces références [...] révèlent que les *Monuments inédits* ont poussé leurs ramifications loin au travers de *L'Homme foudroyé* qui pourtant leur échappe et les subvertit. Le livre se construit sur des références qu'il vide en partie de leur substance. (15)

Il est impossible de dire, à ce jour, combien de pages écrites par Cendrars sont bien de lui, et il est certain que ses plagiatés ne sont pas des «péchés de jeunesse»<sup>50</sup>. Nous possédons cependant assez de pistes et de preuves pour avoir la certitude que ses plagiatés n'ont pas tous été recensés et qu'un détective des lettres pourra un jour faire une belle découverte. Flair? Hasard? Cette découverte pourra jeter un nouvel éclairage sur sa pratique fictionnelle. En attendant, méfions-nous et pratiquons ce que Cendrars voulait sans doute faire naître en nous: le doute. Mais il nous faut reconnaître que Shuhsi Kao aborde un aspect important de la production de l'écriture cendrarsienne lorsqu'elle affirme:

Le repérage des «sources» étant un stade d'érudition nécessaire mais non suffisant dans le procès de la lecture, il semble bien en effet qu'il faille désormais rendre compte du cas Cendrars dans le cadre de la réflexion qui tente précisément de lire ce phénomène de la redite, non plus comme simple effet d'écho ou d'interférence, mais comme des conditions de la production textuelle. Dans cette perspective, la question se posera de savoir si ce dernier n'est pas le produit d'une refonte ou si, de par son mode de constitution, il ne mine pas les fondements mêmes du texte perçu comme un véhicule transmetteur d'un sens monolithique, unitaire et

---

<sup>50</sup> Déjà son *Moganni Nameh* (1911-1912, 1922) était du pur Remy de Gourmont (*Sixtine*, 1890), un mentor dont il ne reniera jamais l'effet sur son écriture.

originaires. (258)

Il faut en effet reconnaître que toute l'écriture cendrarsienne se fait sous le signe de la transgression, du vol: «Le poète-voleur se réclame d'une autre économie, un autre système, où l'impossibilité d'une création sans transgression est constatée» (Schoolcraft 3); ce qui ne dément pas pour autant la présence d'influences (de pères spirituels) dans ses écrits. Cendrars distord ainsi la notion même d'originaire, tout en renforçant celle d'*originalité*. En ce sens, peut-être rejoignons-nous de la façon la plus directe qui soit le concept d'intertextualité, qui, plus que l'idée d'originalité (de nouveauté, d'innovation), conteste l'existence d'un sens originaire. Au poète la faculté de décaper les mots et de les renouveler, au poète le rôle de souligner l'instabilité du langage, et sa fécondité que rien ne peut juguler.

Toutefois il faut souligner, à la suite de J.-P. Goldenstein qui monta à cet effet un excellent dossier, que les recueils de poésie de Cendrars n'étaient que peu goûtés par le public, qui ne savait par quel bout les prendre, à l'époque de leur parution; nous pouvons affirmer que ses plagiats, s'ils avaient été alors découverts, auraient tout simplement rebuté encore plus le lecteur. Au début du siècle le plagiat était en quelque sorte un sujet de plaisanterie littéraire, journalistique, il servait à attaquer, féroce ou non, ses adversaires. Prétexte à l'érudition facétieuse et aux épigrammes, le plagiat était l'attaque personnelle parfaite. Un exemple typique en est *Le Parfait Plagiaire* de Georges-Armand Masson, pasticheur ou plutôt parodieur plein de verve, dont l'ouvrage, s'il est plutôt un recueil construit sur le modèle des *À la manière de...* qu'un livre plagié, s'ouvre sur une introduction amusante où les livres du narrateur l'interpellent ainsi:

Sans le plagiat, la moitié d'entre nous n'auraient jamais vu le jour... Si tu veux acquérir un nom dans la littérature, pille, copie, prends ton bien où tu le trouves, compose ton miel avec les fleurs du voisin, pare-toi des dépouilles d'autrui, adopte les enfants des autres, et si ton verre n'est pas grand, bois dans le verre des camarades... Vive le plagiat, la plus efficace méthode de lancement littéraire, et la meilleure police d'assurance contre les risques de la critique. (18)

On reconnaît ici plusieurs emprunts: Molière, Musset, mais aussi une allusion à une affaire de plagiat qui avait alors fait beaucoup de bruit dans le petit monde littéraire et sur lequel nous nous arrêterons. Le meilleur témoignage existant sur cette affaire demeure le numéro 22 de *La Revue de l'Époque*, datant de 1921. Cette revue conduisit alors une enquête littéraire intitulée «Du plagiat considéré comme un des beaux-arts» et à laquelle répondirent 50 écrivains. La véritable question de l'enquête était ainsi formulée: «Quel stratagème emploieriez-vous pour lancer votre futur ouvrage? Feindrez-vous le plagiat ou plagierez-vous réellement? Ou si vous répugnez à ces artifices, dites-nous ce que vous en pensez...» (287). Elle faisait allusion au procédé auquel aurait eu recours un certain Pierre Benoit, écrivain qui avait publié un récit inspiré directement d'une légende folklorique africaine qu'il aurait glanée lors de son passage en garnison sur le continent. À la parution du livre, le bruit avait couru que l'ouvrage n'était qu'un plagiat et avait, paradoxalement, fait mousser les ventes. Était-ce une stratégie de lancement? Une rumeur dont l'auteur n'était pas responsable? Les littérateurs, qui répugnaient encore aux tactiques commerciales puisque se mariant mal à la noblesse de leur art, s'emparèrent de l'histoire. L'anecdote est intéressante puisqu'elle touche non seulement notre sujet mais aussi les débuts du marketing littéraire, préhistoire de nos batailles publicitaires et de la consommation de masse.

Pour en revenir à l'enquête, on peut donc saisir le parti pris satirique derrière la question, qui condamne le plagiat puisqu'il l'assimile à une manoeuvre habile mais purement mercantile. Et c'est certainement sur ce ton que la plupart des écrivains l'abordent: «Mieux vaut mille fois ne pas vendre un seul de mes livres que de débiter ma conscience par un truc qui n'est qu'un troc avantageux» (José Germain) (291). «Le plagiat, feint ou réel, est un bien petit «moyen» pour «lancer» une oeuvre. L'employer, c'est avouer son impuissance. Je plains ceux qui ont recours à de tels stratagèmes» (Gérard De Lacaze-Duthiers) (294). «Vous me demandez ce que je pense du plagiat. C'est un vol tout simplement. Musset, il y a longtemps avait écrit: «Je hais comme la mort, l'état de plagiaire!». Tenons-nous-en là. On n'a pas trouvé de meilleure formule»<sup>31</sup> (Georges Clarette) (298), etc. D'autres, par contre, apportent des réponses plus nuancées qu'ils appuient sur l'Histoire littéraire, comme par exemple celles d'Alfred Mortier, écrivain ayant longuement écrit sur le sujet:

On peut écrire un très beau livre, une très belle pièce sans plagier personne, au moins volontairement. On peut aussi écrire un *chef-d'oeuvre d'originalité* en plagiant. Actuellement, le plagiat est mal vu. C'est une question de mode; cette mode pudique ne date que d'une cinquantaine d'années. Mais les plus grands génies de l'humanité n'ont cessé de plagier. Pour ma part je me suis toujours cru le droit de plagier et ne m'en suis pas fait faute, comme ont fait ces hommes illustres, honneur des Lettres. [...] N'importe qui a le droit de plagier n'importe quoi. Tout dépend de l'usage qu'on fait de son larcin. Il s'agit de faire mieux que ses prédécesseurs, tout est là. (296-297)

---

<sup>31</sup> Il est piquant de se rappeler qu'en fait Musset fut le grand plagiaire que l'on sait et, comme nous l'avons déjà souligné, qu'il ne se gêna jamais pour piller où bon lui semblait!

Voilà un véritable programme d'écriture. Octave Béliard va jusqu'à dire que les plagiaires n'existent pas, qu'il ne s'agit plus que d'une insulte que les écrivains se plaisent à se lancer à la moindre rivalité, mais qu'elle n'a aucun fondement sérieux:

Mais qu'est-ce qu'un écrivain peut voler à un écrivain? Rien autre chose évidemment que ce qui est la propriété de cet écrivain: non pas les idées - les idées sont un fonds commun -- mais seulement un mode personnel d'expression. En d'autres termes on ne saurait voler le sujet d'une oeuvre, mais l'oeuvre elle-même, parce que l'oeuvre est à celui qui l'a faite, tandis que le sujet est à tout le monde. (302)

Si plagier veut dire publier «sous sa signature tel morceau qu'un autre écrivit, avec l'espoir que le vol ne sera pas découvert» (302) c'est une entreprise par trop pleine de risques: «Les bénéfices d'un plagiat sont trop précaires pour qu'on fasse carrière de plagier» (302) conclut-il malheureusement, reprenant ainsi les arguments des bien-pensant et quittant le terrain fertile dont il s'était approché.

Enfin, certains décident de ne pas aborder le sujet avec trop de lourdeur intellectuelle:

Pour ma part, lorsqu'il m'est arrivé -- dans différentes manifestations d'art -- d'être plagiée, j'en ai été plutôt satisfaite, car le plagiat me parut la plus indiscutable -- sinon la plus loyale -- preuve d'admiration qu'on put donner à mes idées ou à mes gestes et un moyen de vulgariser ceux-ci, émis non pour ma gloire, mais pour servir. (Valentine de Saint-Point 306)

Mais Philippe Soupault est le seul à se prononcer de façon aussi provocatrice que Cendrars l'a fait au cours de la première moitié du siècle: «Le plagiat n'existe pas. Si je signe un poème de Lamartine ou une fable de La Fontaine, immédiatement le poème et la fable ne sont plus de Lamartine et de La Fontaine, mais de Philippe Soupault» (320).

Personne n'ira aussi loin excepté peut-être Borges, comme le souligne Jean-François

Jeandillou:

Copier et recopier le texte d'autrui pour le publier sous son propre nom, ce n'est pas exactement le subtiliser; la meilleure preuve en est le *Pierre Ménard* de Borges. On se rappelle en effet que dans celle des *Fictions* qui porte son nom pour titre, Ménard reproduit intégralement un chapitre de *Don Quichotte* mais, ce faisant, il le réécrit nécessairement. Toute réécriture (et donc tout emprunt) entraîne une refabrication matérielle du texte, sa réinsertion dans un contexte (ou dans un ouvrage) nouveau: il implique ainsi une réénonciation, un «redire». Au sens le plus étroit, le plagiat se réduit à un exercice très simple, qui consiste à gommer un nom d'auteur pour inscrire le sien à sa place; or, cette substitution élémentaire suffit à fonder une autre autorité, à donner au plagiaire une véritable responsabilité, voire une dignité «auctoriale». (Sydlowski 88)

*Pierre Ménard* est en effet un texte incontournable pour celui qui s'intéresse au plagiat. Incontournable parce que c'est celui que l'on préfère citer, il en est devenu un lieu commun des études plagiaires -- que ce soit aux États-Unis, en Europe, au Canada, ou en Australie --, une de ces références que chacun se plaît à voler à l'autre. Borges a en effet produit là un texte étrange où se trouvent concentrés tous les paradoxes de l'imitation, de la copie: Pierre Ménard, qui veut (r)écrire le *Don Quichotte* de Cervantes, ne veut pas le copier, il a plutôt l'intention d'écrire un texte qui coïnciderait avec l'autre. Son intention n'est ni de s'identifier à Cervantes, de devenir *autre* lui-même<sup>32</sup>, ni encore d'écrire une transposition de cette histoire dans son espace-temps particulier (comme l'«un

---

<sup>32</sup> C'est toutefois la méthode initiale qu'il imagine: «Bien connaître l'espagnol, retrouver a foi catholique, guerroyer contre les maures ou contre le turc, oublier l'histoire de l'Europe entre les années 1602 et 1918, être Miguel de Cervantès. Pierre Ménard étudia ce procédé (je sais qu'il réussit à manier assez fidèlement l'espagnol du XVIIe siècle) mais il l'écarta parce que trop facile» (Borges 64).

de ces livres parasites qui situent le Christ sur un boulevard, Hamlet sur la Cannebière ou Don Quichotte à Wall Street» (Borges 62)), mais bien de recréer le texte une seconde fois:

Il ne voulait pas composer un autre Quichotte -- ce qui est facile -- mais *le Quichotte*. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient -- mot à mot et ligne à ligne -- avec celles de Miguel de Cervantès. (Borges 63)

Il n'ira pas au bout de sa tâche, mais ce qu'il saura récrire lui permettra de constater la richesse de son propre texte, accrue par les anachronismes de style et de culture<sup>53</sup>. Cette démarche reproduit celle de Don Quichotte dont l'esprit a été altéré par la lecture des romans de chevalerie et qui vit dans un univers tissé d'archaïsmes (de style et de culture). Sa réécriture renouvelle le texte par ce qu'il décide d'omettre («Dans son ouvrage il n'y a ni «gitaneries», ni conquistadors, ni mystiques, ni Philippe II, ni autos da fe. Il néglige ou proscrit la couleur locale. Ce dédain indique un sentiment nouveau du roman historique» (Borges 67)). Les strates de lecture s'accumulent:

...l'auteur Borges, dans sa «lecture» du *Don Quichotte*, suit à la lettre le projet de l'auteur Cervantes dans sa «lecture» des livres de chevalerie, en procédant par personne interposée: Pierre Ménard devient ainsi le Don Quichotte de notre temps dans son «homosémantisme» transhistorique, comme Borges devient ce deuxième Ménard qu'il réclame lui-même comme condition nécessaire à la reconstitution de la démarche du premier Ménard. Ainsi le rapport Borges-Ménard n'est pas loin du rapport de

---

<sup>53</sup> «Le contraste entre les deux styles est également violent. Le style archaïsant de Ménard -- tout compte fait étranger -- n'est pas exempt d'une certaine affectation. Il n'en est pas de même pour son précurseur qui manie avec aisance l'espagnol courant de son époque» (Borges 69).

Cervantes à l'auteur (supposé) de *Don Quichotte*: Cidi Amete Benengeli.  
(Gómez-Moriana 115)

Véritable annulation de la notion d'origine, il n'est pas étonnant que le texte de Borges ait ainsi inspiré la critique littéraire (et d'art) post-moderne. Il demeure une interpellation essentielle des procès d'écriture et de lecture.

#### IV.5: L'OULIPO (1960- ).

Pourquoi vouloir mentionner ici ce groupe si proche du Collège de 'Pataphysique?

Car, comme le dit un de ses membres les plus actifs (de nos jours):

*A priori*, le plagiat ne devrait jouer qu'un rôle fort ténu, voire pas de rôle du tout, dans la pratique oulipienne. Il suffit, pour s'en convaincre, de rappeler que le groupe s'était donné pour mission, au moment de sa fondation, la recherche de formes, de structures nouvelles, «qui pourront être utilisées par les écrivains de la façon qui leur plaira.»(R. Queneau) L'essentiel de son effort semblait donc tourné vers l'innovation. (Bénabou 18)

L'innovation ne consiste donc pas en la réutilisation d'anciennes structures, peut-on sous-entendre. En fait, il n'en est rien. Il est peut-être utile de rappeler le projet expérimental que se sont donné les membres de l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) depuis leur première réunion (le 24 novembre 1960): la recherche de la contrainte qui structure l'invention<sup>34</sup>. «Il n'y a de littérature que volontaire» avait affirmé Queneau, co-fondateur, avec François Le Lionnais, de ce groupe de travail. La recherche des formes que prend cette volonté se divise en deux tendances, l'une *analytique* (l'anoulipisme) et l'autre *synthétique* (le synthoulipisme). La première fouille le passé afin d'en extraire «des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné» (21), ce qui a d'ailleurs donné naissance à l'Histoire des littératures expérimentales à laquelle l'Oulipo

---

<sup>34</sup> Mais gare!: «1. Ce n'est pas un mouvement littéraire. 2. Ce n'est pas un séminaire scientifique. 3. Ce n'est pas de la littérature aléatoire» (11).

se consacra quelque temps pour enfin se destiner plus entièrement à la potentialité, le domaine de la seconde tendance, qui a pour but d'inventer de nouveaux procédés et contraintes en s'inspirant des mathématiques (une bonne part des membres de l'Oulipo sont des mathématiciens de métier<sup>55</sup>). «d'ouvrir de nouvelles possibilités inconnues des anciens auteurs» (38). Voici quelques exemples d'anoulipismes: le lipogramme (*La Disparition* de Perec en étant encore le plus célèbre exemple), le palindrome, les vers rhopaliques, la traduction homophonique, le tautogramme, etc. Mais l'anoulipisme qui nous intéresse le plus demeure *la littérature définitionnelle* (et sa variation, la *littérature semi-définitionnelle*):

Étant donné un texte, on substitue à chaque mot signifiant (verbe, substantif, adjectif, adverbe en -ment), sa définition dans «le» dictionnaire, puis on itère l'opération. Une phrase de six mots ainsi traitée donne un texte de 180 mots au troisième traitement. [...] *Le chat* A BU le lait [donne] *Le mammifère carnivore digitigrade domestique* A AVALÉ un liquide blanc, d'une saveur douce fournie par les femelles des mammifères. (119)

Si cette «contrainte» nous séduit, c'est qu'elle nous rappelle étrangement la méthode de réécriture de Richesource qui la préconisait pour l'amplification des textes à plagier. La littérature semi-définitionnelle se rapproche du pastiche (mais qui sait, peut-être est-il possible de la transformer en plagiat?):

---

<sup>55</sup> «Cette volonté de renouer l'antique alliance des mathématiques et de la poésie se concrétisera dans la composition de l'Oulipo, à savoir parité des scientifiques et des littéraires qui demeure la règle, l'idéal étant de trouver dans un même homme la double formation, chance qui fut accordée à trois ou quatre types» (Arnaud in Oulipo *Bibliothèque II*).

On choisit deux énoncés aussi différents que possible. Dans chacun de ces énoncés, on remplace les mots signifiants par leur définition pour obtenir une citation «à la manière de...». Au terme d'une série de transformations, les deux énoncés de départ aboutissent à un texte unique. (123)

Ce tour de force renouvelle ces procédés si proches du plagiat, mais pour l'Oulipo il ne saurait être question de celui-ci que sous la forme de *plagiat par anticipation*. Comme l'explique Le Lionnais:

Il nous arrive parfois de découvrir qu'une structure que nous avons crue parfaitement inédite, avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois même dans un passé lointain. Nous nous faisons un devoir de reconnaître un tel état de choses en qualifiant les textes en cause de «plagiats par anticipation». Ainsi justice est rendue et chacun reçoit-il selon ses mérites. (27)

C'est ainsi que Jacques Roubaud les décrit joliment: «Certaines des contraintes proposées par l'Oulipo sont nouvelles. D'autres l'ont été jadis (et naguère): ce sont les *plagiats par anticipation*» (*Oulipo Bibliothèque IX*). Il s'agit, par exemple, des aphorismes de Marcel Bénabou dans *Un aphorisme peut en cacher un autre* (*Ibid.* XIII 251-263). Ces plagiats se trouveraient -- potentiellement -- donc au coeur des expérimentations de l'Oulipo<sup>36</sup>, c'est-à-dire des synthoulipismes.

Comme le précise toutefois Marcel Bénabou, Le Lionnais aborde le plagiat dans

---

<sup>36</sup> En voici un très court aperçu: «S + 7» (chaque substantif est remplacé par le septième substantif le suivant dans le dictionnaire) et toutes ses variations; la poésie antonymique, «plagiat à l'envers, tel que l'a pratiqué par exemple Lautréamont dans les *Poésies*» (chaque mot est remplacé par son antonyme); les poèmes empruntés (collage de vers trouvés ailleurs); les poèmes Algol (basés sur le langage informatique); les vers à rimes hétérosexuelles internes; les poèmes booléens (basés sur la Théorie des Ensembles et Algèbre de Boole), etc.

le contexte de l'Institut de Prothèse littéraire, «institut qui est chargé d'améliorer la littérature mondiale par quelques retouches pertinentes» (19) et qui rejoindrait le projet de Lautréamont de plagier pour rectifier. Mais alors que Lautréamont «redresse» ces textes (dans le sens moral), l'Oulipo n'a aucune intention éthique: «la prothèse oulipienne n'a d'autre souci que de créativité» (20): la parenté est cependant tangible<sup>57</sup>. Et c'est après avoir observé la pratique du plagiat chez Perec (détournement parodique, emprunt transformé pour obéir à une contrainte, autocitation, emprunt pur et simple) et chez Roubaud («autobiocopie», «mots de seconde bouche») que Bénabou en vient à cette conclusion:

À travers ces deux exemples, on perçoit ce qui me semble être la spécificité du plagiat oulipien: il est certes, comme tout plagiat, générateur de textes, antidote contre l'angoisse de la page blanche; mais, dans la mesure où, comme tout texte oulipien, il offre des moyens pour donner accès aux mécanismes qui ont contribué à son élaboration, il produit sur le lecteur un effet supplémentaire. Il modifie l'attitude du lecteur à l'égard du texte lu, l'incite au soupçon, le conduit à la relecture attentive, voire à une nouvelle réécriture. Ainsi, loin de se limiter à la simple reproduction, en circuit fermé, d'un déjà écrit, ce que le plagiat oulipien met en place, c'est un mécanisme ouvert, et éminemment chargé de potentialité. (30)

Tant que le mystère, cette potentialité de la lecture, demeure, on peut en effet voir ici un excellent exemple de pratique plagiare.

Les expériences individuelles des membres du groupe s'éloignent du plagiat,

---

<sup>57</sup> Il est intéressant de constater que la conception lautréamontienne du plagiat n'est, en fait, qu'un plagiat par anticipation de la notion oulipienne de prothèse littéraire. C'est donc, significativement, à propos du plagiat que naît la notion de plagiat par anticipation. (21)

même ainsi conçu. Toutefois, Perec est sans doute celui qui s'en approcha le plus: par exemple, dans *La Vie mode d'emploi*, ouvrage qui «consiste en une pratique intertextuelle qui peut être appelée collection, inventaire, rassemblement, pillage... c'est selon» («Question» 13) comme l'écrit Tiphaine Samoyault dans une étude sur la nature encyclopédique de ce roman (l'encyclopédie, comme nous l'avons vu, étant un genre fondamentalement *plagiaire*), il offre au lecteur un «Tableau général des listes» où il énumère, en le classant, ce qui se trouve dans son roman. Nous apprenons ainsi que s'y trouvent cachées deux catégories de citations<sup>38</sup>, mais si on en connaît les auteurs il n'y a rien dans le texte pour clairement indiquer où elles se situent, ni même leur provenance. Mais il ne s'agit en fait que de la pointe de l'iceberg qu'est la pratique intertextuelle dans ce roman qui se veut être un «tour de vie».

---

<sup>38</sup> catégorie 1: Flaubert, Sterne, Proust, Kafka, Roussel, Queneau, Verne, Borges, Mathews; Catégorie 2: Mann, Nabokov, Roubaud, Butor, Rabelais, Freud, Stendhal, Joyce, Lowry, Calvino. Inutile d'insister sur le fait que la plupart de ces auteurs ont également donné dans le plagiat et dans la citation clandestine...

#### IV.6: LE PLAGIAT DANS LES ARTS PLASTIQUES.

Bien que relevant plutôt de l'univers des arts plastiques, Richard Purdy met en oeuvre depuis 1975 un projet qui s'apparente au plagiat: il modèle des artefacts «vraisemblables» qu'il contrefait en s'inspirant de l'histoire (archéologie et anthropologie) et qu'il contextualise grâce à un véritable appareil de discours «scientifiques». Dans la rétrospective de son travail qu'était «L'empoisonnement de la réalité»<sup>59</sup>, le spectateur pouvait découvrir des objets -- sous forme de maquettes, de plans, d'artefacts -- si proches de ceux entrevus au musée ou dans des ouvrages spécialisés, que seuls les détails en arrivaient à corrompre cette impression de véracité. Purdy, en effet, copie la réalité tout en la subvertissant afin d'en transformer le sens, déconcertant ainsi le spectateur chez qui il veut provoquer, selon ses mots, «une crise métaphysique»<sup>60</sup>. Les oeuvres (ou artefacts) sont présentées de façon narrative -- il s'agit souvent de parchemins déroulés qu'il faut parcourir, de cartes qu'il faut déchiffrer, d'installations aux cheminements rappelant un tracé narratif -- et sont accompagnés de textes de présentation, comme ils l'auraient été lors d'une exposition à caractère «scientifique» au musée; ces textes sont des plagiats assez convaincants du genre, où l'érudition crée illusion. Par exemple, pour le plan d'une ville, à l'aspect antique, épousant les formes d'un corps:

En 1504 Fra Lucio Palaccio, architecte du Pape Léon X, se réveilla d'un rêve dans un état d'extase mystique. Il eut comme vision une ville ayant

---

<sup>59</sup> Galerie d'art du Centre Saidye Bronfman, Montréal, du 28 août au 3 octobre 1990.

<sup>60</sup> Cité in Lupien 24.

la forme d'un corps humain. Fra Lucio consacra six années de sa vie à la conception de cette ville. Elle prit la forme du Christ sur sa croix. Les dessins furent oubliés après sa mort et mis dans les bibliothèques du Vatican.

Corpus Cristi est une métaphore qui compare les fonctions du corps humain avec celle de la ville [...] Les plans de cette ville résument les préoccupations des architectes de la Renaissance: donner aux villes des proportions humaines; la ville idéale; et le homo universalis. (no 6)

Ce texte étant si crédible, si bien calqué sur la réalité (telle que nous la confèrent nos connaissances de l'histoire et de la culture), l'objet devient une évidence: comment se fait-il qu'il soit faux alors qu'il est si vrai? Comment se fait-il qu'un architecte n'ait jamais pensé à sa conception? Le plagiat se fait donc sur la réalité virtuelle, sur ce qui si aisément *aurait pu être*; il devient ainsi une espèce de science-fiction tournée vers le passé plutôt que vers l'avenir. Le doute ne réside plus dans la contemplation de l'objet lui-même (est-il un original? est-il une copie? comme on le fait désormais devant tout Vermeer ou Rembrandt) mais s'étend plutôt à toute l'expérience de la réalité: Pourrait-il exister? Cette science qui l'explique et veut nous rassurer, peut-on réellement lui faire confiance? Comment résister à l'attrait d'une telle présentation dont l'autorité s'apparente au *National Geographic*:

Les NÃ sont caractérisés par leur manque total d'hygiène et la création de maison à la chaîne. Tous les six mois, ils doivent abandonner leur maison tellement elle devient sale et infecte. Plutôt que d'aller ailleurs, ils construisent une annexe et par la suite condamnent leur ancienne demeure. Les annexes s'étalent dans la forêt, formant de longues chaînes. Lorsqu'un fils quitte la maison paternelle, il construit sa propre annexe. À partir des structures créées par les annexes, on peut retracer la généalogie des familles NÃ. (no 4)

Quelques objets observés avec curiosité, et le spectateur est prêt à croire à cette fiction

si bien calquée sur nos fantasmes et nos attentes qu'elle est bien proche de pouvoir s'appeler plagiat... Comme le suggère Jocelyne Lupien, les oeuvres de Purdy mettent en rapport direct notre mémoire, nos connaissances et nos perceptions:

Tout se passe comme si Purdy voulait nous faire comprendre que nos sens nous trompent et que, même si ce qu'ils perçoivent visuellement devant ses oeuvres «ressemble» aux images mentales (gestalts) que nous avons engrammées dans notre mémoire [...], il n'est pas évident que nous ayons bien évalué le degré de vérédiction de l'objet perçu. (24)

Évidemment, le contexte d'une exposition dont le titre annonce le dessein produit un effet de distanciation critique qui transforme le *plagiat* virtuel en mystification. Il n'en reste pas moins que Purdy s'est servi de cette technique pour en arriver à son effet de réel, et si au niveau esthétique l'objectif peut ne pas être parfaitement convaincant puisqu'il est relégué au second plan -- au profit d'une réflexion portant plutôt sur la connaissance -- il demeure un bel exemple de «plagiat de la réalité».

C'est un peu le même pari qu'ont pris les organisateurs de l'exposition «Mi-vrai, mi-faux» présentée au Musée de la Civilisation de Québec<sup>61</sup>, mais ici le projet est franchement didactique:

Dans son parcours de l'exposition Mi-vrai, mi-faux, le visiteur constatera que les notions de vrai et de faux relèvent des domaines de la perception et de la connaissance et non point du domaine de l'absolu; elles sont issues de cette *rencontre* fondamentale qui caractérise toute vie humaine, celle de l'intelligence et du réel. Cette rencontre est ici examinée, mieux encore elle s'y exprime, car l'exposition rend le visiteur conscient de son rapport au réel. D'une manière très synthétique, l'exposition identifie des contextes et évoque la complexité du phénomène de l'interprétation qui est

---

<sup>61</sup> Présentée du 11 mars 1992 au 31 janvier 1993.

au cœur de la pensée humaine, de l'évolution de la personne comme celle de la société à laquelle elle appartient. (De Koninck)

Le résultat est qu'il ne peut plus y avoir de doute: nous savons que nous nous trouvons devant du faux, du trompe-l'oeil, et une telle exposition se transforme bientôt en cabinet des curiosités qui, s'il informe et amuse, ne frôle jamais le plagiat puisque la mystification en est son dessein explicite.

Le plagiat en art serait probablement plus du ressort des artistes en faux, ces habiles imitateurs qui savent restituer la main de l'artiste plagié, son style et son matériel. Car il faut bien sûr que les experts n'y voient que du feu: à quoi bon copier la *Joconde* si chacun sait qu'elle se trouve au Louvre? On peut très bien copier en inventant un nouveau tableau. C'est ce que font certains maîtres en la matière, tel Réal Lessard, cet artiste qui affirme avoir peint tous les tableaux vendus par Fernand Legros, ce vendeur de tableaux corrompu ayant réussi à bernier des centaines d'acheteurs. Il prétend avoir produit en deux ans de 2 000 à 3 000 toiles imités si fidèlement de Degas, Matisse, Dufy, Van Dongen, etc. qu'il excède la production des artistes qu'il contrefait: «I produced more fauves myself in those two years than all the fauvists did while they were painting»<sup>62</sup>. Van Dongen lui-même aurait été berné par son talent et aurait accepté de signer, en le post-datant, un tableau qu'il aurait pris pour le sien (voir Drobot 35)... Cependant, il se pourrait bien que cet imitateur ne soit qu'un mystificateur car sa confession a suivi la mort des deux principaux criminels de cette affaire: Legros, le vendeur de tableau, et le Baron de Hory, qui aurait déjà avoué avoir peint les dizaines

---

<sup>62</sup> Cité in Drobot 35.

de faux vendus par son complice<sup>63</sup>. Mais quel que soit l'auteur de ces faux, il est certain que l'orgueil et l'appât du gain en soient les motivations principales. Ces artistes du faux misent également sur l'ignorance des acquéreurs et surtout leur désir d'étouffer tout bruit impliquant qu'ils se seraient fait avoir:

When the storm broke, Lessard's exercises were hanging in museums and private homes, but not one of the canvases had been -- or was ever -- scientifically analyzed. Their owners relied on art critics and curators to label fakes in court, providing only learned opinion as proof. An accurate technical evaluation would have shown that some of the canvases' patina of age was due to nothing more alchemical than a coat of shoe polish. But the analysis cost from \$15 000 to \$25 000 for a single painting and, though the collectors may happily have paid Legros five times the amount to own the work, they were not willing to pay again to have their credulity exposed. (Drobot 37)

Voici sans doute où réside le succès des faussaires. Et ceux-ci peuvent devenir de tels maîtres en la matière que leurs propres copies deviennent des objets convoités... Mais ces motivations mercantiles ou basement égoïstes n'ont pas toujours été celles qui ont poussé les artistes à produire des faux; en effet, au cours des siècles derniers la motivation était plutôt patriotique, nationaliste, religieuse:

Fakes are [...] only secondarily a source of evidence for the outlook of those who made and uncovered them. They are, before all else, a response to demand, an ever changing portrait of human desires. Each society, each generation, fakes the thing it covets the most. For the priests of Ancient Memphis this was [...] the promotion of their cult and of their city. For

---

<sup>63</sup> «Some of the high priests of art refuse to grant him absolution. When Lessard appeared on "Apostrophes," the fantastically popular French literary talk show, the other guests, all important figures in the art world, twitched nervously in his presence as though they were afraid of contamination» (39).

a 19th-Century nationalist, like Václav Hanka<sup>64</sup>, it was a medieval tradition of epic poetry that would fire the heart of the Czech nation and lead it to statehood. For medieval monks it was the relics of saints and martyrs that would perform miracles, attract the faithful and ensure the endowment of their foundation... (Jones 13)

En art, le mot «faux» peut être perçu de façon large et ne comprend pas seulement les «objets totalement faux» mais aussi:

des oeuvres d'art ayant été falsifiées de différentes manières: fausses modifications, adjonction frauduleuse de la signature d'artistes célèbres -- ou, inversement, élimination de la signature d'un artiste mineur de façon à faire passer son tableau pour l'oeuvre d'un artiste fameux... (Kurz 5)

Il faut donc départager ce travail de celui du plagiaire qui, en art, est tout de même plus rare et a plutôt fréquenté la gravure:

Les collectionneurs craignent par-dessus tout d'être trompés par des copies de gravures anciennes «exactement semblables aux originaux». Ces copies trompeuses n'entrent pas dans la catégorie des faux. Leur véritable place se trouve dans l'histoire du plagiat. On a souvent soutenu qu'aucun de ces habiles copistes n'avait conçu ses larcins comme un acte de piraterie au sens moderne du terme. Il serait plus exact de dire qu'il n'existait pas

---

<sup>64</sup> Ce Tchèque (1791-1861) représente un cas très intéressant pour nous car il chevauche les domaines de l'art et de l'écriture en fabriquant de faux codex de poésie tchèque afin de pourvoir son peuple d'une histoire culturelle supérieure, en inventant des peintres médiévaux, en retouchant des manuscrits enluminés. Bibliothécaire au Musée national de Prague, il avait la voie libre pour retoucher tout ce qui lui tombait sous la main. Son enthousiasme fut sa perte: «La Bible de Jaromir, l'un des manuscrits qu'il a enrichis à sa manière, renfermait des initiales ornées avec des prophètes, chacun d'eux tenant un phylactère sans texte. Ces phylactères firent l'affaire de Hanka qui les adorna de signatures comme, par exemple: «Bahussus Lutomericensi pinxi». Il a même ajouté une date à cette signature «anno MCCLVIII». Cette date fut fatale à l'«école bohémienne» car la Bible de Jaromir est un manuscrit du XVIe siècle. De plus, à aucun moment les artistes n'ont utilisé la première personne pour les signatures» (Kurz 76). Généreuse et maladroite appropriation!

alors de loi protégeant les artistes. Les privilèges octroyés parfois contre les éditions pirates n'avaient guère d'efficacité. (Kurz 103)

Le terme de plagiat en histoire de l'art est donc plutôt utilisé lorsqu'il y a reproduction -- en série -- d'une oeuvre et appropriation de la «publication» de ces oeuvres, exactement comme en littérature!

Les pratiques plagiaires que nous avons observées au cours de ce chapitre sont loin d'être exhaustives: notre but n'est pas, nous l'avons déjà dit, la nomenclature ou le florilège. Et pourtant, malgré leur diversité, elles sont représentatives de certains mouvements esthétiques et du positionnement moral de l'auteur par rapport à eux. Elles ont permis de renouveler la matière verbale mais également de contester les mouvements d'appropriation de cette matière, défiant ainsi les institutions, littéraires ou autres. Et ce qu'elles ont en commun éclaire singulièrement notre époque post-moderne, post-industrielle. C'est sous cet aspect que nous aimerions à présent aborder le plagiat, ouvrant ainsi la problématique vers un avenir qui nous semble annoncer bien des risques et des promesses.

## CHAPITRE V

### LE PLAGIAT AU CARREFOUR DES ENJEUX LITTÉRAIRES.

#### V.0: INTRODUCTION.

Le plagiat, concept que l'on a si fréquemment repoussé parce que trop unidimensionnel, est en fait un complexe assemblage d'enjeux et de luttes que l'histoire n'a rendu que plus alambiqué. Sans revenir aux catégories dont nous avons déjà relevé l'existence, nous pourrions suggérer qu'il subsiste trois grandes classes de plagiats: le plagiat comme concept juridique, institué par l'appareil politique afin de protéger la propriété du créateur, dont les mots sont bien, dès le départ, des agents économiques; le plagiat comme poétique, comme pratique littéraire menant à un renouvellement de la matière et du mot; enfin, comment ne pas y revenir tout naturellement, le plagiat comme vol moral, qui porte atteinte au désir de singularisation de l'auteur, et ce depuis des millénaires, mais surtout depuis l'avènement du nouvel ordre esthétique qu'est celui de l'originalité. Il est clair que ces domaines se chevauchent: la morale naît de l'organisation sociale spécifique à un peuple, se transmue au gré de sa perméabilité aux influences extérieures, aux nouvelles idées. Rien de plus relatif que ce vol; et pour le punir on ira du froncement de sourcils aux peines d'emprisonnement et aux amendes... la littérature, l'esthétique, «reflète»<sup>1</sup> toutes ces attitudes sociales, économiques, politiques, morales.

---

<sup>1</sup> et par ici nous ne voulons pas intimer que la littérature, l'art, sont des reflets de la vie...

Nous proposons d'en faire le survol afin de parvenir à un dépassement de ces  
dissemblables positions.

## V.1: LA POLITIQUE DU PLAGIAT.

Nous avons démontré, au cours du troisième chapitre, que si l'auteur croit être protégé par les «droits d'auteur», les enjeux investis en eux sont plus complexes: en effet, s'il est vrai qu'en une certaine mesure les auteurs peuvent ainsi jouir d'une part du fruit de leur travail et toucher des gains plus ou moins importants, suivant le contrat qu'ils réussissent à signer avec leur éditeur (tout ceci, bien sûr, dépendant du pays, des protections y ayant cours, du marché, etc.), et d'autre part être protégés par les lois, nationales et internationales, portant sur la diffusion, reproduction, traduction des oeuvres, ce serait curieusement naïf de détacher ces mêmes droits des contextes socio-économiques qui leur donnent vie et leur permettent de se reproduire. Malgré les critères esthétiques, métaphysiques (comme l'originalité, la nouveauté, la créativité, la beauté...), que nous appliquons aux livres dits d'auteur<sup>2</sup>, ils possèdent néanmoins une autre face.

---

<sup>2</sup> Nous utilisons ce terme en gardant en mémoire ce qu'écrit Michel Foucault sur la fonction-auteur qui ne s'est pas exercée «d'une façon universelle et constante sur tous les discours. Dans notre civilisation, ce ne sont pas toujours les mêmes textes qui ont demandé à recevoir une attribution. Il y eut un temps où ces textes qu'aujourd'hui nous appellerions «littéraires» (récits, contes, épopées, tragédies, comédies) étaient reçus, mis en circulation, valorisés sans que soit posée la question de l'auteur; leur anonymat ne faisait pas difficulté, leur ancienneté, vraie ou supposée, leur était une garantie suffisante. En revanche les textes que nous dirions maintenant scientifiques, concernant la cosmologie et le ciel, la médecine et les maladies, les sciences naturelles ou la géographie, n'étaient reçus au Moyen Age, et ne portaient une valeur de vérité qu'à la condition d'être marqués du nom de leur auteur. [...] Un chiasme s'est produit au XVIIe, ou XVIIIe siècle; on a commencé à recevoir les discours scientifiques pour eux-mêmes, dans l'anonymat d'une vérité établie ou toujours à nouveau démontrable; c'est leur appartenance à un ensemble systématique qui leur donne garantie, et non point la référence à l'individu qui les a produits. [...] Mais les discours «littéraires» ne peuvent plus être reçus que dotés de la fonction-auteur: à tout texte de poésie ou de fiction on demandera d'où il vient, qui l'a écrit, à quelle date, en quelles circonstances ou à partir

celle d'un bien marchandable que l'on peut produire, acheter et consommer comme tout autre bien matériel. De ce point de vue, la pratique de la production et reproduction littéraire se voit être démythifiée puisque les catégories «artistiques» sont subordonnées aux règles et enjeux du marché; nous rejoignons ainsi les arguments de Marc Angenot et de Pierre Bourdieu touchant au parallèle à établir entre circulation des biens et des idées, mais surtout ceux de Robert Escarpit, qui élabore le champ d'étude portant sur la littérature comme bien et l'écrivain comme producteur, sorte d'ouvrier du mot<sup>3</sup>:

L'écrivain considéré comme un simple «producteur de mots» est sans signification littéraire. Il n'acquiert cette signification, il ne se définit comme écrivain qu'après coup, lorsqu'un observateur placé au niveau du public est capable de le percevoir comme tel. On n'est écrivain que par rapport à quelqu'un, aux yeux de quelqu'un. (Escarpit 30)

Cette définition rejoint celle de Bernard Pingaud que nous avons eu l'occasion d'aborder au cours du premier chapitre, pour qui il y a toutefois un rôle très important de gérance et de contrôle. Ceci nous permet d'aborder deux aspects importants de notre sujet: la chronologie de la consommation du livre (premier temps: sélection, transformation des ressources premières, production, marketing, vente, distribution, publicité dans les médias, etc.; second temps: appréciation, évaluation, assimilation ou rejet dans le cadre des institutions culturelles; troisième temps: évaluation finale quant à son «authenticité»

---

de quel projet» (84-85).

<sup>3</sup> Le terme n'est pas pris dans son sens strictement marxiste puisque l'écrivain n'est pas aliéné de sa production — enfin il le fut à une certaine époque — et il en possède le plus souvent les moyens de production, même, encore une fois, si longtemps il ne pouvait écrire que grâce à l'apport financier d'un mécène ou d'un maître.

par rapport aux oeuvres précédentes) le plagiat étant à ce dernier stade omniprésent, virtuel, potentiel (mais relatif, suivant la catégorie du livre et son époque). Le passage est donc clairement du bien matériel aux catégories métaphysiques, mouvement enclenché par le «lancement» du livre, bien décrit par Robert Escarpit:

Mais publier l'oeuvre, c'est aussi la parachever par son abandon à autrui. Pour qu'une oeuvre existe vraiment en tant que phénomène autonome et libre, en tant que créature, il faut qu'elle se détache de son créateur et suive seule son destin parmi les hommes. Tel est le symbolisme des «grandes premières» ou encore du «vernissage» des expositions de peinture: par le vernissage, le peintre s'interdit toute nouvelle retouche, abdique sa tutelle sur sa créature et la déclare née en la mettant à l'encan de la cimaise. (58)

Mais s'il y a succès, il y aura épuisement des stocks, des commandes à remplir, de nouvelles livraisons, un nouveau tirage; et puisqu'il y a reproduction, ventes et profits, le livre reviendra au cours de son existence à son statut de bien matériel, dans un va et vient potentiellement continu. Son statut de bien matériel ne le vide pas de toute signification, tout au contraire puisque c'est sous son aspect physique que l'auteur et l'éditeur réussissent à lui donner une structure porteuse de sens. C'est cet aspect des textes imprimés qui intéresse la *bibliography* ou «sociologie des textes» selon D.F. McKenzie, pour qui:

l'attention est centrée sur la manière dont les formes physiques à travers lesquelles les textes sont transmis à leurs lecteurs (ou à leurs auditeurs) affectent le processus de construction du sens. Comprendre les raisons et les effets de ces matérialités (par exemple, pour le livre imprimé, le format, les dispositions de la mise en page, le mode de découpage du texte, les conventions qui règlent sa présentation typographique, etc.) renvoie nécessairement au contrôle que les auteurs ou les éditeurs exercent sur ces formes chargées d'exprimer une intention, de gouverner la

réception, de contraindre l'interprétation. (Chartier *L'Ordre* 38)

Cette double face du livre -- à laquelle, comme nous venons de le constater, l'auteur participe, même si minimalement pour l'une d'elle -- ne reflète pas un état naturel, ou une quelconque nécessité, mais plutôt un état de faits socio-historiques arbitraires en ce qui concerne sa matière, étroitement compromis dans les intérêts de la société<sup>4</sup> qui le génère. Symptôme de notre époque, nous rencontrons très peu d'allusions à cet arbitraire du système, en sorte qu'il nous est très difficile d'imaginer un système alternatif. Mikhaïl Bakhtine, dont nous reparlerons plus loin, considérait ses manuscrits comme des productions en cours, des *work-in-progress* pour lesquels il n'y aurait pas, justement, de lancement, de vernissage: il écrivait ses textes pour dialoguer avec les discours ambiants, abandonnant souvent ses manuscrits pour les reprendre plus tard, mais les oubliant souvent dans quelque tiroir obscur. Pour lui, le manuscrit n'était ni un objet-fétiche, ou même influent, mais plutôt la trace de sa pensée, saisie à un moment et dans un lieu précis: cette attitude, nous le verrons, reflète parfaitement sa théorie des voix, telle que décrite dans son *La Poétique de Dostoïevski*, mais aussi une vision utopiste de l'auteur, où celui-ci participe à l'élaboration des idées dans un esprit communautaire et non personnel, où chacun a accès à cette circulation des idées et où l'acte de publier -- pourtant réellement problématique à son époque en U.R.S.S., et pour lui particulièrement -- ne fige plus les mots mais les plonge directement dans la mouvance des discours, les

---

<sup>4</sup> Nous parlons bien sûr de notre société dont l'économie est basée sur les principes du capitalisme. Il va sans dire que la dynamique d'échange serait différente dans un type de société différente.

y fait participer.

L'idée *vit*, non pas dans une conscience individuelle *isolée* (où elle dégénère et meurt), mais naît, se développe, trouve et renouvelle son expression verbale, engendre d'autres idées, seulement dans des rapports dialogiques avec les idées d'*autrui*. La pensée humaine devient authentique, se transforme en idée, seulement par un contact vivant avec une autre idée, incarnée par la voix d'*autrui*, c'est-à-dire dans sa conscience exprimée par le discours. C'est au point de contact de ces voix-consciences que naît et vit l'idée. (*La Poétique* 129)

Bakhtine représente l'axe «utopique» d'un système véritablement divergent du nôtre car, jusqu'à tout récemment, les pays du Bloc de l'Est récompensaient leurs écrivains différemment et préconisaient d'autres valeurs: pour la gloire du pays l'on pouvait publier à des milliers d'exemplaires des volumes de poésie qui n'avaient pour tout profit que la bonification des ouvriers et des citoyens, les traductions de n'importe quel ouvrage se faisaient gratuitement, aucun droit n'était payé à l'auteur, et ce au profit de la masse à éduquer. Dans le cadre du premier exemple, où les idées semblent pouvoir circuler librement, la théorie bakhtinienne, ou encore celles qu'elle a inspirées -- la sociocritique (Duchet, Robin), le discours social (Angenot) -- pourraient s'appliquer puisqu'elles mettent l'accent sur le libre échange des discours d'un domaine à l'autre. Ce qu'accentue cette théorie, c'est la possibilité d'une interaction entre différents discours provenant de champs divergents souvent inaccessibles parce que «protégés» ou trop spécialisés. Ainsi l'affirme Bakhtine:

Dostoïevski plaçait l'idée à l'intersection dialogique des consciences. Il juxtaposait des idées et des conceptions du monde qui, dans la réalité, étaient totalement séparées et sourdes les unes aux autres, et les obligeait à entrer dans une discussion. (133)

Chez Marc Angenot, cette notion est adoptée, mais conçue dans un sens élargi afin que l'interaction ne se produise pas uniquement dans un contexte romanesque mais bien de façon plus générale dans la pratique des discours sociaux. Ceci fait du roman un simple lieu, parmi bien d'autres, de rencontres de discours incompatibles, rejoignant ainsi la notion duchetienne du sociogramme<sup>5</sup>, qui serait:

la cumulation de tous les vecteurs discursifs thématissant un objet socialement identifié en un moment donné, surtout lorsque ces thématisations produisent un véritable noeud gordien de représentations intriquées et incompatibles dont l'enchevêtrement implique l'ensemble des discours d'une société à un moment donné. (Angenot cité in Malcuzyński *Entre-Dialogues* 56-57).

Évidemment, le problème principal auquel de telles théories sont confrontées, c'est lorsqu'elles sont appliquées à des univers non romanesques (le Droit, la médecine, le discours gouvernemental -- tous ces lieux où les discours ne se confondent pas pour des raisons de stabilité et de justification internes): pour cette raison, Robin et Angenot ont recours aux théories de Foucault, Bourdieu, Lukàcs afin de contextualiser le dialogisme dans le système idéologique dominant. Est-il en ce sens légitime de prendre pour fondations une théorie utopiste (Bakhtine) afin de bâtir une méthode qui s'applique à notre chronotope, où le «libre-échange» des idées est peut-être subtilement, mais clairement, encombré d'interférences (propagande, éducation, conformisme sociétaire, pouvoir du statu quo, etc.) de toutes sortes?

En effet, dans la logique du système capitaliste basé sur l'aliénation des produits

---

<sup>5</sup> À ce sujet, voir Régine Robin, ed., *Le Sociogramme en question, Discours social / Social Discourse*, 5.1-2 (1993).

du travail de l'ouvrier par une classe qui possède les outils et jouit du gain du travail dont elle s'empare, ainsi que la mise en place d'un gouvernement dont les institutions (juridiques, entre autres) ont pour but de maintenir cet ordre de choses, les livres sont des biens de consommation et les droits d'auteur furent constitués pour garantir les engagements financiers des investisseurs. Le droit naturel de propriété, si cher aux philosophes des lumières anglais puis français, s'il s'opposait aux systèmes politiques et économiques féodal et royal en affranchissant enfin le sujet désormais fort de son pouvoir d'*appropriation*, n'en constituait pas moins une affirmation du droit à l'aliénation de cette propriété, son inévitable pendant qui fera des imprimeurs les principaux bénéficiaires de tous les droits des auteurs.

La propriété qui est sacralisée à l'aube du système juridique moderne est une notion philosophique, plus large que la propriété du Code civil. Droit naturel, la propriété est tout d'abord considérée comme une garantie de la liberté, elle représente la sphère externe de la liberté. [...] d'une part, c'est par l'activité libre du travail que l'homme s'approprie les biens matériels, de l'autre, c'est la propriété acquise qui garantit l'indépendance du citoyen à l'égard de l'autorité publique. (Strowel 7)

Liberté du propriétaire, liberté de l'acheteur qui, en s'appropriant du bien à son tour, fait perdre au premier ses droits sur lui. Qu'a-t-on donc protégé, le droit à la créativité ou le droit de propriété? Comme le résume Ronald Bettig:

The philosophy of intellectual property reifies economic rationalism as a natural human trait and assumes that, without mechanisms such as copyrights and patents, human beings would cease to be intellectually and artistically creative. (131)

Or, ce sont ces affirmations qu'il faut décoder comme étant idéologiques, participant

d'enjeux économique-politiques cohérents. Les concepts d'auteur, d'autorité, et même de créativité individuelle, sont trop souvent confondus avec celui de propriété: si ce n'est qu'au XVIIe siècle que l'on puisse retracer un débat sur les droits à la propriété intellectuelle (et, comme nous l'avons vu, il ne se fait que très rarement au profit de celui qui a créé l'oeuvre sur laquelle on veut avoir des droits), déjà au VIe siècle avant Jésus-Christ les Grecs reconnaissaient l'autorité de certains penseurs<sup>6</sup>. Et que dire de toute la tradition talmudique du commentaire, où s'entrecroisent depuis des millénaires les voix des grandes autorités religieuses et civiles... En fait, selon Michel Foucault:

Les textes, les livres, les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs (autres que des personnages mythiques, autres que de grandes figures sacralisées et sacralisantes) dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, c'est-à-dire dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs. Le discours, dans notre culture (et dans bien d'autres sans doute), n'était pas, à l'origine, un produit, une chose, un bien; c'était essentiellement un acte -- un acte qui était placé dans le champ bipolaire du sacré et du profane, du licite et de l'illicite, du religieux et du blasphématoire. Il a été historiquement un geste chargé de risques avant d'être un bien pris dans un circuit de propriétés. (84)

Dans le même article, Foucault établit ce qu'il appelle la «fonction-auteur» et qu'il nous paraît utile de citer:

---

<sup>6</sup> R. Bettig s'appuie sur les recherches de A. Hauser: «...intellectual property appears and takes root in six-century B.C. Athens, when a new sense of the individual self emerges in all fields of cultural life. This is indicated by the first recorded personal claims to literary and artistic creativity and is attributed by Hauser to the development of commerce and urban society. Cultural historians of communications would add literacy and the highly evolved Greek alphabet to this equation, which permitted authors to discover and explore intersubjectivity» (134). Ceci n'implique aucun effort pour faire valoir des droits d'auteur, cependant.

...la fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l'univers des discours; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisations; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que de classes différentes d'individus peuvent venir occuper. (88)

L'auteur est donc le «principe d'une certaine unité d'écriture», un «certain foyer d'expression», un «moment historique défini et point de rencontre d'un certain nombre d'événements», une «unité stylistique», un «champ de cohérence conceptuelle et théorique» avant d'être propriétaire. En fait, l'idée de vouloir posséder ses mots afin d'en tirer profit, de refuser à tout autre le droit de les copier sans avoir à déboursier un certain capital, financier ou symbolique, est un phénomène occidental daté. Pour que ce phénomène se produise, il a fallu qu'une certaine nouvelle classe, la bourgeoisie marchande, nouvellement affranchie, conçoive les richesses intellectuelles (d'abord les manuscrits du passé, puis les oeuvres récentes d'auteurs voulant vendre leur ouvrage) comme profitables (grâce à l'imprimerie). L'écrit prit alors le chemin du marché des biens: et qui fut payé des sommes dérisoires pour ses longues heures de travail?

The hierarchical class structure of capitalism means that the actual creators of a good produce more than they get in return, while the class on top gets more than it actually creates. Such class relationships and control of the labour process and surplus are «usually expressed legally in a set of *property rights*». Together, the relationships and their legally expressed property rights «may be thought of as a set of rules governing economic life». (Bettig 150)

À qui appartient désormais la créativité, il est inutile de se le demander.

C'est évidemment au XVIIIe siècle qu'eurent lieu les débats les plus fondamentaux sur la question, le XIXe siècle n'ayant été que le théâtre d'une affirmation souveraine d'une disposition déjà mise en place par la Révolution bourgeoise. Certains s'interrogèrent sur la pertinence de la protection des écrits, et ce non pas pour le profit des auteurs ou de leur imprimeur, mais bien pour celui du public: les hommes n'ont-ils pas tous droit à la chose écrite? Condorcet écrivait en 1776 dans ses *Fragments sur la liberté de la presse*:

Le bonheur des hommes dépend en partie de leurs lumières, et le progrès des lumières dépend en partie de la législation de l'imprimerie. Cette législation n'eût-elle aucune influence sur la découverte des vérités utiles, elle en a une prodigieuse sur la manière dont les vérités se répandent. Elle est une des véritables causes de la différence qui existe entre les opinions des hommes éclairés, celles du public et les opinions des gens qui remplissent des places. (321)

D'autres se joindront à lui pour souligner l'absurdité de s'approprier des mots dont la circulation ne devrait pas souffrir de frein, et ce encore au XIXe siècle:

La pensée qui crée un livre, cette pensée une fois émise, n'est plus au pouvoir de celui qui l'a produite. Elle circule dans le monde, elle se mêle avec d'autres pensées, elle fait partie de l'opinion, elle devient même la pensée de ceux qui se l'approprient en se l'assimilant. C'est l'eau du ruisseau qui vient se confondre au sein d'un grand fleuve. (Ballanche 10)

Mais cette pensée, depuis plus d'un siècle, est formulée par des auteurs pour qui l'expression *originale* constitue la clef de voûte du génie. La conception de l'auteur comme origine a pour principale métaphore la nature et son inextinguible force de vie:

S'il est au monde une propriété sacrée, s'il est quelque chose qui puisse

appartenir à l'homme, n'est-ce pas ce que l'homme crée entre le ciel et la terre, ce qui n'a de racine que dans l'intelligence, et qui fleurit dans tous les coeurs? (Balzac in Strowel 5)

Cette image répond à celle du fleuve de Ballanche, qui voudrait plutôt souligner ce que tout écrivain doit aux autres, et surtout que «l'impression et la publication poursuivent et prolongent le travail de désacralisation commencé par l'écriture, car elles enlèvent la présence de l'auteur» (Paulson 8). Mais cette voix qui affirme que si l'auteur «peut s'approprier la parole, c'est nier qu'elle vient d'au-delà de lui-même, c'est lui accorder le droit de barrer la parole dans sa chute créatrice» (Paulson 8) est bien dissidente en cette époque d'individualisme forcené, de poètes-phares et d'écrivains professionnels. Peut-elle s'expliquer par le fait que Ballanche soit aussi libraire et qu'il voulait ainsi conserver pleinement ses droits d'investisseur? Sans doute, mais pas entièrement, et nous ne pourrions affirmer que tous les arguments apportés à la vision traditionnelle du rôle de l'auteur viennent d'intérêts économiques de classe, ce serait trop rapidement passer sur les résistances philosophiques et esthétiques de l'époque. Cette idée reviendra, sous une autre forme, dans les écrits de Bakhtine, Barthes et les théories de l'intertextualité, mais ces derniers n'iront jamais jusqu'à nier à l'écrivain ses droits de propriété, comme l'avait fait Ballanche. Et nous n'avons trouvé nulle part, dans nos recherches sur les artistes dits de la post-modernité, de projet récent prônant une abolition des droits d'auteur, ou même une permission accordée implicitement au plagiat de leur propre oeuvre. Il semble y avoir une marge infranchissable entre l'idée du texte vu comme mosaïque et celle du communisme assumé des mots, des phrases, des pages. Les livres de Kathy Acker sont aussi protégés par la loi du copyright: on ne peut pas en citer plus qu'une fraction donnée

sans se faire poursuivre: ne la lit-on pas parce qu'elle s'est approprié les textes des autres, ne vit-elle pas de cette gloire et de ce revenu? Si elle-même ne porte aucune attention à ce type de vol, il est certain que sa maison d'édition poursuivra quiconque copiera ses textes pour en soutirer à son tour un revenu. Les lois du copyright vont beaucoup plus loin que les intentions d'un auteur. Les droits d'auteur, en fait, vont beaucoup plus loin que l'auteur lui-même: c'est le producteur d'un film, par exemple, qui détient ces droits, bien qu'il s'agisse là clairement d'un ouvrage collectif, où ont travaillé non seulement des techniciens de toutes sortes, mais aussi un scénariste: ce film, la plupart du temps, a pour trame un roman dont l'auteur a cédé son droit de regard sur le scénario qu'on en tirera, ou encore un texte écrit par un scénariste et acheté par la compagnie de production. Comme le souligne Ronald Betteg, ce transfert des droits est un des exemples les plus probants de la nature capitaliste de l'appareil juridique appelé à gérer de telles déviations:

In effect, copyright law denies the collective creativity that goes into making a motion picture, for it needs a «creative subject» upon which to confer the rights of ownership. Edelman shows how in France, through a process of evolving judicial decisions, the film's producer is transformed into the creative subject and becomes the «author» that copyright law requires. Even this idea of an individual producer as author is a mystification, for it masks the complex financial arrangements that are required to produce and distribute films today. The producer, upon whom authorship is conferred, is ultimately the filmed-entertainment corporation that organizes, directs and allocates the capital invested in a film's production and thereby comes to own the copyright to it. (150)

Cette conception d'un droit d'auteur continue à se réclamer du droit à la liberté; on croit pouvoir ainsi protéger la créativité artistique et intellectuelle. Mais cette logique de l'aliénation au nom de la liberté devient encore plus absurde lorsque l'on considère que

très bientôt des multinationales, sans cesse à la recherche de nouveaux marchés et de moyens plus sûrs pour les dominer, pourraient être les heureuses propriétaires des droits de reproduction électronique de milliers d'oeuvres d'art se trouvant dans de grandes collections. Ces oeuvres, qui sont pour la plupart déjà dans le domaine public, appartiendront donc d'une certaine façon à ces multinationales qui recevront les recettes de leur reproduction et de leur diffusion dans un public qui devrait en être le collectif et véritable propriétaire... Celui qui copie électroniquement la Mona Lisa devra donc payer son dû, sous peine de poursuites judiciaires, à Microsoft ou à Sony, qui s'enrichiront non seulement aux dépens du génie qui la peignit à une époque où l'auteur ne se concevait pas encore comme un propriétaire, mais qui éradiqueront ainsi les droits d'accès du public. Qui voudra encore prôner la pratique du plagiat? Sera-t-il dans l'intérêt de ces multinationales de reconnaître le droit de l'auteur à l'expression, même si elle signifie l'utilisation d'oeuvres «protégées» au nom du *renouvellement*, de l'*appropriation critique*, de la *subversion*? Le véritable libre-échange des biens, fussent-ils symboliques, n'est qu'un leurre dont il faut comprendre les enjeux pour entrevoir que le plagiat continuera d'être un problème de taille tant que les artefacts culturels et artistiques d'un peuple ne lui appartiendront pas collectivement mais seront appropriés par des institutions qui les réifient et les aliènent.

La nature du système tel que décrit limite l'application d'une théorie basée sur un véritable libre échange des idées (tel que conçu par Bakhtine et non par les corporations nationales ayant intérêt à s'appropriier «librement» le marché du voisin). C'est ainsi que le plagiat, même si l'on croit pouvoir l'éviter en le réduisant à un problème de nature

juridique, est intrinsèque au système. Comment peut-on alors le concevoir dans le contexte où il s'applique, celui de l'esthétique?

## V.2: ESTHÉTIQUE DU PLAGIAT.

Marilyn Randall s'est penchée sur le problème du plagiat avec beaucoup de perspicacité dans les contextes de la décolonisation et de l'écriture féministe. Elle s'intéresse principalement aux rapports qu'entretiennent les «pratiques textuelles», leur réception, ainsi que le contexte<sup>7</sup> de cette réception<sup>8</sup>. Cette approche précise s'inscrit donc dans le très vaste domaine de ce que l'on nomme couramment la pragmatique<sup>9</sup>, domaine s'étendant à des spécialités concomitantes, telles l'anthropologie, la linguistique, l'ethnologie, la philosophie du langage, etc.:

...pragmatics as a field is the study of the way indexical features of forms as used presuppose and create the very parameters of the event of communication, which is itself intersubjectively validated as purposive interlocutor activity through a socially shared system of meanings. (Silverstein in Pressman 483).

Elle recoupe également quelque peu la démarche de l'«esthétique de la réception» telle

---

<sup>7</sup> «[c]ompris 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» («Le Présupposé» 199).

<sup>8</sup> «Reposer la question de la littérarité d'un point de vue pragmatique revient à la situer non pas tant 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» («Le Présupposé» 197).

<sup>9</sup> À ce sujet, voir l'article de Jon F. Pressman, «Pragmatics in the Late Twentieth Century: Countering Recent Historiographic Neglect», *Pragmatics* 4.4 (December 1994): 461-489.

que conçue, entre autres, par Hans Robert Jauss et que résume ainsi Roger Chartier:

En prenant ses distances vis-à-vis des perspectives qui portaient une attention exclusive au fonctionnement interne du système de signes constituant les textes, la critique littéraire a voulu réinscrire les oeuvres dans leur histoire. La démarche a des formes diverses. Avec l'«esthétique de la réception», elle a visé à caractériser la relation dialogique instituée entre une oeuvre singulière et l'«horizon d'attente» de ses lecteurs, c'est-à-dire l'ensemble des conventions et des références partagées par son ou ses publics. Loin d'être tenue pour stable, univoque et universelle, la signification du texte est ainsi comprise comme historiquement construite, comme produite dans l'écart qui sépare les propositions de l'oeuvre -- pour une part contrôlées par les intentions de l'auteur -- et les réponses des lecteurs. (*L'Ordre* 37)

C'est donc plutôt sur ce moment où la communication se produit que Randall se concentre. Ses études ont porté, notamment, sur *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem, et *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin, dont elle a tiré une phrase qui résume, en quelque sorte, sa visée théorique: «L'originalité d'un écrit est directement proportionnelle à l'ignorance de ses lecteurs»: le plagiat est un effet de réception. Après avoir souligné ce qui rapproche ces deux textes au niveau de la réception (parution en 1968, prix littéraires, contextes de colonisation, l'un en Afrique, l'autre au Québec), Randall s'emploie à démontrer qu'ils sont des textes plagiaires bien différents:

... il paraît abusif de parler de plagiat dans le cas de l'oeuvre 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. La correspondance entre un niveau explicitement thématique 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. («Le Présupposé» 202)

Les passages qu'Aquin tire des *Anamorphoses ou perspectives curieuses* de Jurgis Baltrusaitis éclairent le texte, l'illusion anamorphotique devenant une image de la lecture car «le roman est «une projection hors de [lui-même] et [sa] dislocation»» (Malcuzyński *Entre-Dialogues* 151)<sup>10</sup>. De plus, le contexte -- entendu, nous le répétons, comme le moment socio-historique de la parution de l'ouvrage, mais aussi ce contexte qu'il génère lui-même -- de la réception du texte, cette crise de l'identité québécoise où il y a perte de mémoire de la culture de souche, remplacée par l'Histoire du colonisateur, permet de transformer ces «plagiats» en métaphore de la condition de l'homme colonisé:

L'attachement d'Aquin pour ce discours «décolonisateur» est évident dans ses essais politiques et littéraires, 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... («Le Présupposé» 199)

Selon Randall, le contexte du *Devoir de violence* d'Ouologuem est différent car les plagiats qu'il contient n'ont été découverts que par pur hasard, certains critiques mettant d'ailleurs une certaine férocité -- et ténacité -- à dénoncer les vols de l'auteur africain: *It's a Battlefield* de Graham Greene et *Le Dernier des justes* d'André Schwartz-

---

<sup>10</sup> M.-Pierrette Malcuzyński, dans son *Entre-Dialogues avec Bakhtine ou Sociocritique de la [dé]raison polyphonique*, fait une excellente analyse de l'utilisation de l'anamorphose dans *Trou de mémoire* qui complète avec bonheur celle de Randall (150-159).

Bart. Cet ouvrage, célébré comme l'un des plus originaux de l'Afrique contemporaine, comme la voix originale de l'Afrique authentique par un Occident empressé de lui accorder prix et distinctions, fut vilipendé aussitôt que l'on découvrit ces plagiats. Les critiques africains eurent tôt fait de qualifier de raciste ce retournement bien colonisateur de leurs collègues européens, frustrés dans leurs attentes de ce qui est l'«Afrique authentique», de ridiculiser les jugements moraux hypocrites:

Mais tout à coup deux critiques sensibles découvrent des textes anglais et français qui ressemblent aux efforts du romancier africain. Puisque ces textes précèdent la parution du roman africain, *Le Devoir de violence* est son auteur sont frappés d'ignominie: un pseudo-écrivain, un pseudo-roman africain. Ouologuem n'est plus un auteur africain authentique. Il emploie des sources extra-africaines et, qui pis est, il ne signale point aux critiques ses emprunts au bas de la page. (Depuis quand les romanciers et les dramaturges européens proclament-ils leurs sources?) Quoi, un romancier africain qui exploite un genre *extra-africain*, une langue *extra-africaine*, doit-il être privé du droit de tirer parti des modèles européens, de procédés et de mobiles littéraires imités de sources *extra-africaines*? Que le romancier soit malien, que le contenu, les thèmes, les personnages, les problèmes soient africains, cela ne compte pas. L'auteur a dupé les critiques, il a renié son honneur, il a osé employer des sources étrangères sans les identifier, il a menti en soulignant que son oeuvre est purement africaine, bref *lèse-critici*! Ouologuem est plagiaire, son ouvrage compromis et la littérature néo-africaine en danger! (Wolitz 131)

Les susceptibilités sont atteintes et l'ironie ne masque pas l'impatience des Africains devant l'outrecuidance européenne. Mais si Randall expose avec grand succès l'atmosphère particulière de la réception de cet ouvrage, les uns dénonçant les plagiats volontairement dissimulés, les autres y voyant au contraire l'expression de ce «devoir de violence», où le plagiat est une véritable subversion de la culture du colonisateur, Aliko Songolo désarticule quelque peu ces arguments en affirmant que, au contraire, ce texte

devait être lu comme plagiat dès le départ, et que pour tout Africain conscient de son histoire (orale) il s'agit d'un texte qui déconstruit clairement ce que même les Africains ont élaboré comme étant leur Histoire. Toutes les clefs sont là, exactement comme chez Aquin, et les deux textes sont frères, même si les allusions se font sur un autre mode. Chez Ouologuem, c'est la tradition orale qui se décompose sous les yeux du lecteur, semant ainsi le doute sur chaque aspect d'une culture l'ayant pour assise. Comme nous l'avons déjà vu, le «texte» oral répond à des règles basées sur la mémoire (la répétition grâce à des structures et des indices internes immuables) et la mouvance (rhapsodie, altérations, variations, etc.). Il est évidemment distinct du texte écrit:

L'oeuvre orale [...] n'a pas la même fixité: elle n'est figée que dans la mesure où elle est virtuelle, c'est-à-dire comme simple potentialité dans la conscience collective ou individuelle; elle devient dynamique, changeante, avec chaque nouvelle *performance* qui, au lieu d'être une simple répétition des gestes et des mots -- une simple relecture -- constitue une nouvelle actualisation matérielle de l'oeuvre, jamais pareille à la précédente, la contestant même parfois, et faisant violence à la fixité du contenu, et à la longue, à celle de la forme. (Songolo 21)

Or, c'est cette matière qui est la source ambiguë de l'ouvrage d'Ouologuem, côtoyant des sources anthropologiques et sociologiques, et donc «scientifiques»<sup>11</sup>, et c'est elle-même qui indique, dès le départ, qu'il faut se méfier de tout ce qui est donné comme authentique dans le texte, et qu'en fait l'authenticité, l'originalité n'existent pas, tout n'est

---

<sup>11</sup> Aliko Songolo reconnaît de très nombreuses sources au texte: «...des passages du Coran et de la Bible, des bribes de récits oraux de griots, des extraits du *Tarikh el-Fetach*, du *Tarikh es-Sudan*, des travaux d'historiens et ethnologues européens et africains, des oeuvres d'écrivains français du XVIe au XXe siècles: Villon, Hugo, Flaubert, Saint-Exupéry. Et j'en passe» (24).

que déformation anamorphotique, comme chez Aquin:

Les trente et une pages comprenant la première partie du roman, intitulée «La légende des Saïfs»<sup>12</sup>, prétendent nous donner sept siècles d'histoire de l'Empire du Nakem-Ziuko dès ses origines en 1202 jusqu'à sa conquête par les Européens vers 1900. Cette histoire est rapportée par un narrateur qui se base sur des sources qu'il semble établir d'abord comme les plus sûres en matière d'histoire, en l'occurrence la tradition orale. Mais au moment où l'on s'y attend peut-être le moins, il interrompt son récit pour semer le doute quant à la sûreté de cette tradition pour rapporter l'événement historique avec précision. (Songolo 26)

Il semble donc clair qu'ici un public africain averti fera une lecture plus subtile du texte: pour lui, le plagiat n'est pas caché puisque l'auteur signifie clairement que les sources ne sont pas ce qu'elles paraissent être. La réception et le contexte du texte en sont donc modifiés, ils suivent de plus près ce que l'on pourrait entrevoir comme étant les intentions de l'auteur, maître des doutes qu'il sème au fil des mots, reprenant paradoxalement contact avec la tradition de l'imitation:

...if European writers have stopped stealing, perhaps it is a sign of genuine African authenticity to continue the tradition of disregarding legal ownership of the products of the imagination and rifling the traditional and the modern for the materials for giving expression to one's vision. (Nwoga 165-166)

Il serait intéressant de revenir au livre comme bien matériel afin d'examiner ce que la sociologie de la littérature et la sociocritique peuvent apporter à l'argument de Randall. Un texte comme celui de Ouologuem, écrit, produit et exporté dans un autre pays demande la formation d'un nouvel hors-texte qui serait approprié à la matière. Aux

---

<sup>12</sup> Comment ne pas lire ici «Naïfs»?

processus du lancement, de la réception, de la consommation, que nous avons vus plus tôt, s'ajoute une nouvelle étape qui permettrait au lecteur de comprendre les indices du texte, essentiels à une lecture proche de l'original. La nature de cette étape dépend de l'approche prise par la critique; elle nécessite une compréhension globale de la société, permettant non seulement de situer le texte dans le discours social ambiant du moment, mais aussi les faits composant le récit dans un contexte socio-historique approprié.

Cependant, cette contextualisation est elle-même influencée par les enjeux institutionnels du moment<sup>13</sup> et la production du hors-texte est intimement lié aux courants politico-idéologiques du moment. Dans notre quête de la réhabilitation de l'Autre nous pourrions être enclins à souligner ce qui nous appartient, dans un méprisable mouvement de repli sur soi ou de chauvinisme; les notions de subversion, de renversement, de métissage sont alors utiles pour ne pas tomber dans le piège du plagiat, accusation devenue soudainement auto-promotionnelle... Autant les notions d'autorité, de droits d'auteur, d'originalité, de stabilité des textes, présupposent celle du plagiat, autant l'existence des institutions universitaires et littéraires et des carrières qui en sont dépendantes présupposent la production d'hors-texte saturées d'intérêts. Et si Bakhtine nous a été utile pour concevoir une autre vision de l'auteur et du texte, il nous l'est encore davantage pour la conception de la production de ces hors-textes dans un système alternatif, où même la répétition exacte d'un texte devient neuve, *originale*, si un tel terme pouvait être employé dans l'univers bakhtinien. Il nous semble utile d'élaborer sur

---

<sup>13</sup> Ceci, Randall le souligne dans ses articles portant sur l'institution littéraire et les notions d'originalité, authenticité et plagiat: «Critiques et plagiaires» et «Appropriate(d) discourse: Plagiarism and Decolonization».

la question.

La période où les textes de Bakhtine servaient à l'élaboration des théories structuralistes de Todorov et Kristeva afin de leur conférer une amplitude sociale est à présent bien terminée: il trône désormais dans les études littéraires, aux côtés des grands théoriciens de la seconde moitié du XXe siècle et sa cote au *Citation Index* ne fait qu'amplifier au cours des années puisque ses écrits soutiennent les recherches dans des domaines aussi divers que l'anthropologie, la philosophie du langage, la sociologie, la phénoménologie, la psychologie, l'Histoire, etc. Premier paradoxe de cet écrivain qui vécut dans la quasi-obscureté d'un certain groupe intellectuel soviétique et choisit de célébrer le retournement des valeurs littéraires. On lui doit des concepts fondamentaux, sans lesquels on ne peut plus composer: le carnivalesque, le dialogisme, la polyphonie, le chronotope, etc. Cependant, s'il nous semble essentiel, dans le cadre de cette étude, de retourner à quelques-unes de ces idées qui vont permettre d'aborder le plagiat sous un éclairage singulièrement rayonnant, nous voulons nous arrêter à l'auteur que fut Bakhtine. En effet sa biographie même est l'illustration de sa conception de la valeur des idées, considérées comme étant bien au-dessus des intérêts mercantiles du produit publié et clos. Cependant, l'institution qu'est devenu Bakhtine est l'illustration du processus d'appropriation universitaire, académique, menant à la publication d'ouvrages, faisant progresser des carrières et renversant sensiblement les valeurs mêmes que ces textes proclament. Plus d'un demi-siècle après avoir été écrits, ils sont soumis au mécanisme auquel leur auteur les avait soustrait (par choix ou par obligation politique), et semblent démentir les intentions d'un Bakhtine qui les voulait anonymes, ou plutôt, revenant à

tous.

Tout d'abord, qu'écrivit réellement celui qui porta ce nom? Ce n'est pas un mince paradoxe que celui des textes que les critiques littéraires et autres érudits ont choisi de lui attribuer. À celui qui révolutionna les études littéraires et culturelles grâce aux idées de polyphonie, d'hétéroglossie, de dialogisme, en soulignant ce que tout discours doit aux autres et ce dans un échange sans fin, on attribua des textes publiés sous le nom d'autres théoriciens proches de lui, probablement ayant été inquiétés par les autorités soviétiques pour ces mêmes idées: V.N. Volochinov (*Le Marxisme et la philosophie du langage et Le Freudisme*), P. Medvedev (*The Formal Method in Literary scholarship*) et I. Kanaev, biologiste et historien des sciences (*Contemporary Vitalism*). Dans un contexte universitaire traditionnel, cet imbroglio de noms pourrait faire croire au plagiat, car qui doit quoi à qui dans ce cercle d'intellectuels dont on ne connaît plus la dynamique exacte? Volochinov a-t-il plagié Bakhtine pour écrire son ouvrage sur le marxisme ou a-t-il apposé son nom sur un texte subversif de son ami afin de le protéger de toute atteinte? Plagiat? Auteur supposé? Simple émulation? Pastiche bakhtinien rendu à son véritable auteur? Pourtant, il est à noter que Bakhtine ne se prononça jamais sur le sujet et refusa de signer un *affidavit* que lui présenta l'agence de publication soviétique (VAAP) afin d'éclaircir des problèmes de droits d'auteur. Des querelles portant sur l'attribution de ces textes durent encore à ce jour, et sur elles se sont bâties des carrières universitaires. De nombreuses factions se sont formées, luttant âprement pour que prévale leur lecture de Bakhtine: Todorov, qui en fait un sémioticien, Michael Holquist un socialiste utopiste, Carol Emerson et Saul Morson un tenant de la Nouvelle Droite russe; alors que les

théoriciens de l'ex-URSS le récupèrent et en font un des leurs, certains voient en lui un mystique illuminé issu de l'orthodoxie russe... et nous avons déjà discuté du rôle que Kristeva lui fait jouer dans sa méthode critique... Bakhtine est déroutant parce que multiple:

...different works by him speak different ideological languages: some are in the Neo-Kantian tradition, others use Marxist vocabulary, and still others employ impeccable Stalinese. At a more fundamental level, different Bakhtins emerge in the texts themselves. For instance, some of the principles announced in his theoretical works are flouted in his more particularized studies. (Clark and Holquist 1)

Sans doute Bakhtine aurait eu des raisons spécifiques de se cacher derrière le nom de ses amis: l'atmosphère politique de l'U.R.S.S. à cette époque était extrêmement tendue, et l'on sait qu'il eut à souffrir exil et persécutions. Dans un tel contexte politique, le plagiat revêt une nouvelle signification et ne peut être abordée à la légère car la volonté d'étouffer la notion d'autorité prend alors un tout autre poids. Sa prudence, et celle de ses amis à son égard, ne font aucun doute, mais aussi sa totale absence de sens de l'appropriation en ce qui concernait son travail. On sait par exemple qu'il «fuma» ses manuscrits lors d'une pénurie de papier qui le privait de papier à cigarettes, et lorsqu'il ne les détruisait pas il lui arrivait de les oublier dans ses tiroirs ou de les égarer. Les spécialistes sont convaincus qu'ils découvriront encore quelques manuscrits perdus. Ainsi, Bakhtine l'auteur est si difficile à cerner que seuls demeurent des textes qui semblent être le fruit de cet esprit protéiforme, pour qui seul la *production* du texte importait, et non son appartenance. Il aurait considéré comme absurdes toutes les dissensions entourant ses textes, et aurait préféré que l'on s'affaire plutôt à la production de nouveaux discours...

Toutes ces considérations peuvent paraître à l'abord un peu éloignées de notre sujet principal, mais elles permettent au contraire de situer Bakhtine par rapport à toute la problématique, déjà abordée, de l'auteur et du «nom d'auteur», pour citer Foucault. De plus, son refus de l'autorité comme geste d'appropriation des idées, comme fétichisation du mot signé jette une lumière intéressante sur le concept de plagiat, qui soudain s'estompe puisque dans un monde où l'on n'énonce que pour régénérer, le plagiat n'existe pas. Il n'est pas étonnant, en ce cas, que pour Bakhtine la dichotomie que nous opérons entre manuscrit et texte publié lui paraissait arbitraire en ce sens que selon lui les idées n'étaient pas affectées par l'un ou l'autre état: un texte publié est tout simplement livré à un certain processus de contrôle institutionnel.

Comme nous l'avons vu, la première difficulté à laquelle le lecteur est confronté en parcourant l'oeuvre de Bakhtine, c'est celle de la variation sur un même concept, intrinsèque pourtant à la méthode bakhtinienne. Le théoricien, qui ne fit pas que des études littéraires mais de l'esthétique et de la philosophie, se plut à reprendre certaines définitions et à les transformer jusqu'à la contradiction. L'aborder sans être fidèle à la méthode dialogique est stérile: ces remaniements, transformations, contradictions et refontes sont l'application directe des propos du théoricien: jamais la langue ne se fige pour conserver ses sens. L'arrêt de l'interaction entre les différents sens / dialectes / points de vue, signifie la mort du mot, de la langue.

Départager dialogisme, hétéroglossie et polyphonie, concepts centraux pour l'étude du plagiat, n'est pas une mince tâche car Bakhtine semble parfois les faire chevaucher. Ce qui les lie nous semble être la vitalité essentielle du langage, et son potentiel interactif.

Cette vitalité est la négation même du plagiat, car elle nie toute clôture au discours, toute fermeture sur lui-même, ainsi que toute *origine*, toute *originalité*, toute *vérité*. Dans *La Poétique de Dostoïevski* l'on retrouve des définitions claires de ces notions:

La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski. Ce qui apparaît dans ses oeuvres ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, mais la pluralité des consciences «équipollentes» et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné. Les héros principaux de Dostoïevski sont, en effet, dans la conception même de l'artiste, non seulement objets de discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours immédiatement signifiant. (33)

Bakhtine s'intéresse à la communication jamais finalisée -- parce que réactivée chaque fois qu'il y a une interaction locutoire, que quelqu'un se penche pour lire et parcourt de façon consciente un texte --, celle qui s'opère, dans le roman par exemple, non pas seulement entre personnages, mais entre le «créateur» et ses personnages. C'est le dialogisme qui désintègre le processus de réification des consciences et qui rend le roman «potentiel»:

Dans le roman de Dostoïevski il s'agit non pas de la forme dialogique habituelle dans l'exposition de matériaux conçus monologiquement, à la lumière d'un monde chosifié et unique, mais l'ultime dialogue, c'est-à-dire du dialogisme de l'unité. En ce sens l'unité théâtrale est [...] monologique; le roman de Dostoïevski ne l'est pas. Il est construit non pas comme l'unité d'une seule conscience qui aurait absorbé, tels des objets, d'autres consciences, mais comme l'unité d'interactions de consciences multiples dont aucune n'est devenue complètement objet pour l'autre. (*La Poétique* 48)

Nous n'avons jamais, en lisant Bakhtine, cette impression que l'individu, l'*identité*

se dissout pour ne plus devenir qu'un entrelacs de sens désincarnés. au contraire, car Bakhtine tente de souligner la face «consciente» du langage, du discours:

Étudier le discours en lui-même, en ne sachant pas vers quoi il tend en dehors de lui-même, c'est aussi absurde que d'étudier une souffrance morale hors de la réalité sur laquelle elle est fixée et qui la détermine. (*Esthétique et Théorie* 113-114)

On peut comprendre pourquoi Bakhtine exprime de la réticence envers le formalisme, ainsi que la notion d'inconscient, fondamental en psychanalyse. De plus, Bakhtine donne au lecteur un rôle générateur: ce n'est pas le texte qui se crée lui-même, mais bien le lecteur qui épanouit sa conscience au contact d'autres consciences «en devenir»:

Tout véritable lecteur de Dostoïevski, celui qui perçoit ses romans d'une manière non monologique et sait se hisser jusqu'à la nouvelle position de l'écrivain, ressent un *élargissement* actif de sa propre conscience, non pas tant du fait qu'il se penche sur des objets nouveaux (caractères, types humains, phénomènes naturels et sociaux), mais avant tout parce qu'il établit un contact dialogique particulier, jamais éprouvé auparavant, avec des consciences d'autrui autonomes et s'introduit dialogiquement dans les profondeurs infinies de l'homme. (*La Poétique* 106)

Le dialogisme, ce n'est pas seulement un texte sans fin, c'est une existence sans fin. Cette existence, c'est celle de la communauté, fondamentale chez Bakhtine, et non celle de l'individu, pour lequel il n'avait que très peu d'intérêt. La vie, la mort de l'homme en tant que personne n'a aucune conséquence particulière si ce n'est que de le

submerger dans le cycle sans fin de reproduction de l'humanité.<sup>14</sup> Bakhtine écrira plus tard que tout ce qui est en vie, tout ce qui a un sens, une valeur, est sans cesse en lutte, en opposition, en réaction, en union. C'est ce qu'il appelle:

the urgency of dialogism, open-endedness, continued interaction. There is neither a first nor a last word and there are no limits to the dialogic contexts (it extends into the boundless past and the boundless future). Even *past* meanings, that is, meaning born in the dialogue of past ages, can never be stable (finalised, ended once and for all) -- they will always change (be renewed) in the process of subsequent, future developments of the dialogue. («Towards» 170)

Voilà précisément le rôle du carnaval: rapprocher les extrêmes, rire de la mort, renverser les valeurs morales / sociales, rendre fécond ce qui meurt, bref installer une ambivalence créatrice et générale, s'ouvrant sur cette nouvelle logique si chère à Kristeva: la transgression:

Des phénomènes tels que les grossièretés, les jurons, les obscénités sont les éléments non officiels du langage. Ils sont, et étaient considérés, comme une violation flagrante des règles normales du langage, comme un refus délibéré de se plier aux conventions verbales: étiquette, courtoisie, pitié, considération, respect du rang, etc. Si les éléments de ce genre existent en quantité suffisante et sous une forme délibérée, ils exercent une puissante influence sur tout le contexte, sur tout le langage: ils le transposent sur un plan différent, le font échapper à toutes les conventions verbales. Et ce langage libéré des entraves des règles, de la hiérarchie et des interdits de la langue commune, se transforme en une langue particulière, en une sorte d'argot. Par contre coup, ce langage amène la formation d'un groupe spécial de personnages initiés à ce commerce familier, un groupe franc et libre de son parler. C'était en fait *la foule de la place publique*, en particulier les jours de fête, de foire, de carnaval.

---

<sup>14</sup> C'est dans la notion de carnavalesque que se trouve exprimée de façon remarquable l'existence humaine selon Bakhtine. Voir son *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*.

(L'Oeuvre 190)

C'est surtout cette notion qui sera retenue dans son oeuvre: révolutionnaire, elle a réussi à retourner sur elle-même une certaine critique littéraire, comme Marx travaillant sur Hegel. Le concept de plagiat, s'il devait s'inscrire dans la vision bakhtinienne telle que nous l'avons observée, ferait face à des obstacles qui nous semblent insurmontables: les notions de communication jamais finalisée, de lecteur générateur du texte, de texte jamais clos, d'existence sans fin, de renversement des valeurs, de transgression...

Cette «vision» va bien sûr plus loin que la subversion, la réception et le plagiat des textes. Elle rejoint le phénomène des discours, quels qu'ils soient:

Comme résultat de toutes ces formes stratificatrices, le langage ne conserve plus de formes et de mots neutres, «n'appartenant à personne»: il est éparpillé, sous-tendu d'intentions, accentué de bout en bout. Pour la conscience qui vit en lui, le langage n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion multilingue sur le monde. Tous les mots évoquent une profession, un genre, une tendance, un parti, une oeuvre précise, un homme précis, une génération, un âge, un jour, une heure. Chaque mot renvoie à un contexte ou à plusieurs, dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-tendue. Tous les mots, toutes les formes, sont peuplés d'intentions. Le mot a, inévitablement, les harmoniques du contexte (harmoniques des genres, des orientations, des individus). (*Esthétique et Théorie* 114)

Cet immense champ où circulent tous les discours, dans une grande hétérogénéité, mais dans un contexte historique donné, régi par les lois de la production économique, sociale, culturelle, politique, c'est celui que visent certains théoriciens (Angenot, J. et U. Link, Robin, Cros, etc.); ils refusent de parler d'intertextualité, terme trop restrictif, et préfèrent le terme d'interdiscursivité. C'est dans cet univers, où tous les discours circulent

sans qu'on y apporte de distinction de valeur ou d'importance, que le plagiat ne peut plus exister, excepté comme symptôme d'un certain type de discours littéraire glorifiant encore la valeur suprême de l'auteur.

Quelles solutions pouvons-nous tirer des approches que nous avons observées jusqu'ici: tout d'abord l'étude du texte en tant qu'objet matériel marchandable, ensuite celle du texte comme bien symbolique, consommé et analysé en regards de certaines normes sociétares et enfin celle du texte comme énoncé ouvert et vital, répondant au contexte qui l'a produit, prêt à être absorbé par le contexte qui le suit? Nous avons dans un premier temps examiné le passage de l'un à l'autre, tel que décrit par Escarpit, en l'identifiant comme étant un mouvement fondamental. Roger Chartier affirme que:

Les auteurs n'écrivent pas des livres: non, ils écrivent des textes qui deviennent des objets écrits, manuscrits, gravés, imprimés (et aujourd'hui informatisés). Cet écart, qui est justement l'espace dans lequel se construit le sens, a été trop souvent oublié, non seulement par l'histoire littéraire classique qui pense l'oeuvre comme un texte abstrait dont les formes typographiques n'importent pas, mais même par l'«esthétique de la réception» qui postule, malgré son désir d'historiciser l'expérience que les lecteurs font des oeuvres, une relation pure et immédiate entre les «signaux» émis par le texte – qui jouent avec les conventions littéraires acceptées – et «l'horizon d'attente» du public auquel ils sont adressés. Dans une telle perspective, «l'effet produit» ne dépend aucunement des formes matérielles qui portent le texte. Pourtant, elles aussi contribuent pleinement à façonner les anticipations du lecteur et à appeler des publics nouveaux ou des usages inédits. (*L'Ordre* 21)

Mais cette translation n'amoindrit pas la caractéristique purement matérielle du livre, son rôle d'objet de consommation. Cet objet doit remplir certains critères de production, marketing, distribution, etc., établis par le contexte socio-économique du moment, nous l'avons vu; cependant, en tant que texte littéraire il doit répondre à certains critères ayant

cours au moment de sa production (de nos jours, la notion d'originalité se doit d'être contestée, comme le souligne Marilyn Randall dans ses articles, mais le texte doit tout de même posséder une certaine «authenticité» car une copie pure est encore inacceptable). Toutefois cet objet se déplace dans une réalité où ces qualités sont des leurres: les villes, les sociétés, sont loin d'être des lieux de vie où règnent cohésion, pureté, homogénéité, authenticité -- surtout depuis le XXe siècle, qui a été le témoin de migrations mondiales, de mouvements sociaux horizontaux et verticaux, de bouleversements ethnographiques. Le XXe siècle n'est pas le champion du métissage interculturel ou des échanges interethniques, mais la technologie, les guerres, l'exploitation systématique des colonies ont précipité les mouvements d'échanges en déplaçant des masses de gens d'un bout à l'autre de la planète. Le plagiat se situe au carrefour de ces réalités incompatibles: celle où existent des valeurs basées sur la propriété des mots et de l'expression des idées par leur auteur, qui en est l'origine, valeurs protégées par un appareil juridique conservateur, et l'autre qui dénonce ces valeurs périmées au profit de notre nouveau monde fait de métissage, de libre-échange, de communications instantanées à travers la planète grâce à l'«autoroute de l'information», d'urbanisation cosmopolite... C'est donc ici que le moment est venu de revenir à ces valeurs, justement, qui font partie d'une certaine morale qu'affirme et transgresse le plagiat.

### V.3: ÉTHIQUE DU PLAGIAT.

Le fait de reconnaître l'hétérogénéité, le métissage culturel, le vaste travail intertextuel qu'est la conception de tout texte, ne nous affranchit pas de nos fantasmes d'originalité -- n'est-elle pas d'ailleurs le premier critère à respecter lors de l'élaboration de toute thèse de Doctorat? Nous déconstruisons ces valeurs alors qu'elles sont soutenues par tant d'institutions sociales (éducation, Droit...), alors qu'elles calquent leur équivalent en science, la découverte, véritable origine d'un progrès des connaissances. Il n'y a que dans un monde utopique, comme par exemple celui de Bakhtine, que cette notion d'origine, et donc de plagiat, pourrait disparaître, car il affirme que le contexte, le lieu, le moment, affectent la copie ou la répétition, qui elles-mêmes en font partie, rendant obsolète la notion de «copie conforme» et de plagiat. Nous ne voulons pas suggérer ici que seul Bakhtine aurait créé un tel univers; d'autres paradigmes, tout aussi extrémistes, ont été formulés par des artistes et des théoriciens. Par exemple, ce que Derrida énonce dans deux textes en particulier, «Signature événement contexte» et «*Limited Inc.* a b c»<sup>15</sup> remet aussi en question les notions d'authenticité et d'univocité de tout signifiant, et est de toute évidence saisissant pour l'étude du plagiat puisqu'ici chaque énoncé est d'une instabilité telle qu'il peut se déconstruire à chaque lecture. Mais Derrida déresponsabilise l'émetteur de l'énoncé, souligne le peu de contrôle qu'il a véritablement sur la matière verbale, ce qui annihile certes le plagiat au sens moral du terme, mais le relègue à la relativité de tout énoncé. Cette théorie éclaire donc autrement notre propos, et rejoint les

---

<sup>15</sup> Réunis, après une première publication, dans *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990.

positions des telqueliens par rapport à l'intertextualité, que nous avons assez longuement examinées au cours du deuxième chapitre. En effet, la théorie de Derrida alimente directement la pratique citationnelle de ce groupe, en particulier celle de Philippe Sollers dont les romans sont truffés de plagiats (qui n'en sont pas au sens très strict du terme puisque annoncés et avoués dans le cadre de son esthétique) et de citations plus ou moins attribuées. Elle est également compatible avec les propos de Barthes (celui de *S/Z*) qui n'hésite pas à déresponsabiliser l'émetteur par le biais du «code» et du «texte», deux entités formelles dont sont évacués l'auteur et ses intentions. Ces positions ne peuvent s'ouvrir sur un engagement car trop soucieuses, justement, d'en démontrer l'impossibilité. Elles sont donc ainsi totalement «amorales» (mais certainement pas immorales), tout en demeurant, bien sûr, idéologiquement marquées.

Par contre, alors que Derrida force le langage à l'auto-référence et l'isole de toute vie hors texte, Bakhtine le replonge dans l'univers social qui l'a créé. Cette intégration à la vie sociale confère à l'énonciateur, comme nous l'avons vu, un engagement peu commun et une force de création remarquable, même si implicitement la notion d'originalité est abandonnée parce qu'appartenant à un autre paradigme sociétaire.

C'est au nom de la création artistique que l'on a, au cours des siècles, excusé le plagiaire de ses fautes morales. Nous avons eu l'occasion, au cours de la thèse, d'explorer l'aspect éthique du plagiat, puisque de longue date il n'a en fait été condamné qu'au plan moral et que c'est dans cette catégorie qu'il est volontiers encore classé. En nous inspirant des recherches d'Alexander Lindey<sup>16</sup>, nous proposons à présent un petit

---

<sup>16</sup> *Plagiarism and Originality*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1952.

résumé des justifications à l'acte de plagiat qu'écrivains, artistes et critiques ont énoncé au cours des siècles afin de soustraire cette pratique à une condamnation morale injustifiable sur le plan esthétique:

1. Tout a été dit. Nous ne faisons plus que répéter ce qui a déjà été énoncé sous toutes ses formes possibles. Le plagiat est donc un impératif, un geste nécessaire.
2. Celui qui sauve un texte de l'oubli collectif est admirable et a le droit de s'approprier sa découverte.
3. Les textes font partie du vaste réservoir culturel de l'humanité et quiconque peut y puiser sa matière puisqu'il appartient à tous.
4. Un écrivain ne peut être tenu responsable du travail de son inconscient, seulement de celui de sa conscience.
5. Tous les écrivains se pillent depuis toujours, il ne sert à rien de s'y objecter, il vaut mieux s'y adapter.
6. Si un artiste améliore la matière volée il y a droit.
7. Le génie a des privilèges auxquels les artistes médiocres ne peuvent accéder, en particulier celui de se servir où bon lui plaît puisqu'il y laissera sa marque.
8. Il n'y a pas de compliment artistique plus grand que celui de plagier quelqu'un.

Toutes ces justifications ont pour but évident d'exempter l'artiste du carcan de la morale ambiante qui, comme on le sait, a toujours eu un effet contraignant, poussant néanmoins les artistes à l'invention afin de la contourner de façon plus ou moins efficace. Personne ne peut nier que dans nos sociétés dites libres ou libérales, les artistes doivent encore subir la pression des diverses morales, institutionnelles ou sociales, qui

s'expriment de façon plus ou moins vigoureuse grâce à des organismes tels le Bureau de la censure (cinéma); les douanes, qui émondent les objets culturels qui passent les frontières; les instances municipales, qui ont une panoplie de réglementations concernant ce qu'il est possible de faire et de montrer en public; de façon plus insidieuse, tous les organismes subventionnaires qui accordent leur appui aux uns et le refusent aux autres, etc. Il semble donc inutile d'aborder le sujet des sociétés où le concept même d'État est inséparable de la religion ou d'une idéologie organisatrice: nous en connaissons les conséquences sur les arts qui en perdent toute autonomie. Cette autonomie est toutefois essentielle à l'artiste, et il ne peut y avoir de création véritable dans un contexte où l'État «surveille et punit» ceux qui réclament plus de liberté d'expression.

Ceci dit, il serait moralement irresponsable de dire que tout plagiat est excusable et identique au niveau de moral. C'est en effet au point de vue de la responsabilité que se dessinent les divergences: l'écrivain qui vole une page chez un autre écrivain ne pose pas le même geste que celui qui écrit un article spécialisé, et vole à un autre la matière qui en est la substance sans lui reconnaître sa participation. Les buts, les motifs, les effets ne sont pas équivalents, et c'est ici qu'intervient la responsabilité de l'écrivain qui doit pouvoir juger la situation dans toute sa complexité. Mais lorsque nous affirmons que la situation morale n'est pas la même, nous ne voulons certes pas sous-entendre que la punition à de telles fautes doit être juridico-économique.

Cette identité que nous établissons entre faute morale et remboursement économique est la source de nos principaux débordements conceptuels, d'autant plus que le support informatique est en voie de modifier le travail même de l'écrivain, rendant le

concept d'effort et de temps passé à la création non applicable: *scanners*, création grâce à des logiciels, banques de données accessibles instantanément, tout ceci transmue le travail en le délivrant du poids du temps.

Il est également inévitable que les bouleversements qui ne manqueront pas de se produire au cours des prochaines années transforment totalement notre façon d'aborder le texte écrit. Comme le formule Roger Chartier:

Si les textes s'émancipent de la forme qui les a convoyés depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne -- à savoir le *codex*, le livre composé de cahiers dont dérivent tous les objets imprimés qui nous sont familiers --, ce sont, en effet, toutes les technologies intellectuelles, toutes les opérations à l'œuvre dans la production de la signification qui se trouveront modifiées. «Forms effect meanings» écrit D.F. McKenzie: la leçon doit être entendue, qui met en garde contre l'illusion qui réduit à tort les textes à leur seul contenu sémantique. Passant du *codex* à l'écran, le «même» texte n'est plus le même, et cela parce que les nouveaux dispositifs formels qui le proposent à son lecteur en modifient les conditions de réception et de compréhension. (96)

Les textes, les images, voyageant par modem en une fraction de seconde, pourront circuler à travers le monde, se déposer dans n'importe quel ordinateur ayant le support nécessaire pour se les approprier. Dans l'univers de l'internet, où la censure est (encore) presque impossible, se perd la notion d'auteur telle que nous l'avons entendue avec Foucault, et revit celle de place publique (virtuelle, dont la provenance des messages pourrait être aussi bien l'ordinateur central de la FBI que celui d'un utopiste radical) où l'on peut parler en toute impunité, voler les mots des autres, devenir Robin des Fibres Optiques et ouvrir encore plus grand les écluses de l'information. Après tout, l'Internet n'était pas prévu à cet effet: produit par le Gouvernement américain afin de contrer les

problèmes de communication lors d'une éventuelle guerre nucléaire, qui seraient principalement dus à la centralisation des systèmes de communications, il devait former une infrastructure de secours. Or, il fut assez rapidement investi par les universités et les industries, qui commencèrent à propager, sur le bras de l'État, les signaux lumineux pour lesquels il est si connu: n'importe qui ayant un modem et un code d'accès, faciles à obtenir, peut y pénétrer, de nos jours. Le Droit, au service de ceux qui ont des intérêts à protéger, est en retard par rapport à toutes ces nouvelles technologies. Parions que nous ne pourrons pas nous promener sur l'Internet aussi librement encore bien longtemps...

Toute cette nouvelle technologie demande un code de déontologie adapté aux nouvelles réalités. Nous ne faisons qu'entrevoir quels seront les problèmes à venir: accès illégal dans les filières personnelles, dans les ordinateurs privés, vols, trafics de documents, plagiat... Nous ne doutons pas que le Droit saura s'adapter assez rapidement à ces technologies, puisque l'appareil politique et économique ne peut fonctionner sans un certain équilibre au niveau de la propriété de l'information, mais il faudra aussi que la société s'adapte à ce nouveau paradigme de pensée et révise sa conception de propriété intellectuelle.

Comme nous avons pu le constater, il est très ardu de départager les trois classes de plagiat que nous avons établies au début de ce chapitre. Dans l'oeuvre artistique même les tensions existant entre morale, esthétique et les institutions sociétales s'inscrivent, de façon plus ou moins diffuse. Bakhtine écrit, à propos du rapport existant entre auteur et héros:

L'événement esthétique, pour s'accomplir, nécessite deux participants, présuppose deux consciences qui ne coïncident pas. Là où le héros et l'auteur coïncident ou bien se situent côte à côte, partageant une valeur commune, ou encore s'opposent en tant qu'adversaires, l'événement esthétique prend fin et c'est l'événement éthique qui prend place (pamphlet, manifeste, réquisitoire, panégyrique et compliment, injure, confession, etc.); là où il n'y a pas de héros, fût-ce potentiel, on aura l'événement cognitif (traité, leçon); là où l'autre conscience est celle d'un dieu omnipotent, on aura l'événement religieux (prière, culte, rituel).  
(*Esthétique de la création* 43)

Ce sont donc des tensions qui sont perceptibles aux niveaux du contenu (rapport avec le monde), de la forme et du matériau. Or, cette non-coïncidence entre deux consciences, nécessaire à l'événement esthétique, elle se trouve au sein du texte plagié, qui contient lui-même mais tout autant cet autre, ce semblable, qui n'est déjà plus lui-même. Il n'y a pas disparition du texte plagié, il y a le fondement d'une différence existant entre lui et ce que l'on a fait de lui. Ainsi le plagiat (perçu en tant que tel ou ignoré) peut devenir un véritable événement esthétique si l'auteur établit un dialogue entre sa voix et cette nouvelle voix qu'il se donne. Par contre, s'il y a coïncidence entre la voix du plagiaire et celle du plagié, ou encore un conflit irrésolu entre elles, ne menant à aucune ouverture, alors le vol, lorsqu'il est découvert, paraît plutôt comme une faute morale affectant l'auteur, la visée esthétique en étant amoindrie. Cette inscription du plagiat dans le texte et sa réception reflètent donc sa position sociale, dont nous avons observé la complexité au cours du chapitre.

## CONCLUSION.

Alors qu'une thèse touche à sa fin et que l'auteur peut apposer le <sup>©</sup> du copyright, il se libère d'une angoisse que connaît tout doctorant: la thèse déposée, plus personne ne peut lui voler son idée, ses hypothèses, bref, l'originalité -- l'une des exigences citées dans les règlements des Facultés des Études supérieures de tous les établissements universitaires -- de son travail. Ce soulagement est certes troublé par une vague incertitude concernant la réception que l'on fera à ces quelques centaines de pages qui n'attendent que d'être légitimées, mais l'appréhension s'intensifie lorsque l'auteur s'imagine la thèse installée sur une des étagères de la bibliothèque, vouée à un sort incertain. En effet, quel destin attend cette «brique», comme la nomme moqueusement les étudiants, soulignant ainsi son format, mais aussi son poids écrasant qui étouffe tout dynamisme: l'oubli poussiéreux? la lecture scrupuleuse d'un étudiant de l'An 2000? la publication glorieuse? l'auto-plagiat en d'innombrables articles publiés pour soutenir une carrière universitaire dont les exigences au niveau des publications ne sont plus à souligner? Le plagiat pur et simple?

Tout écrit voué à la lecture ou à la publication est susceptible d'être plagié, comme toute idée, tout énoncé est susceptible d'être reproduit. Comme nous l'avons vu, des lois protègent la propriété des auteurs ayant suivi le protocole inhérent au système de protection (le symbole <sup>©</sup> étant à présent suffisant, apposé à celui de l'auteur, pour lui assurer une protection minimale); ces lois sont pourtant loin d'être transhistoriques, efficaces ou même adéquates. Nous avons observé, au cours de la thèse, non seulement

le développement du concept de plagiat, mais aussi, par son biais, les répercussions qu'a eu sur les institutions sociales l'évolution des idées en matière d'esthétique et de propriété intellectuelle. En offrant un manuscrit, tel une thèse, au public, l'auteur est directement influencé par ces valeurs ambiantes. Il pourra bien sûr s'y opposer et même les combattre, mais il est inévitable qu'il se pose le problème de sa propre légitimité: a-t-il assimilé les textes qui l'ont influencé ou ressort-il clairement qu'il paraphrase l'un ou l'autre? A-t-il reconnu chaque source en lui cédant ce qui lui revient ou y a-t-il eu appropriation (peut-être perceptible uniquement aux experts) d'une idée ou d'un concept? Comment reconnaître en toute honnêteté ce qui est à soi de ce qui est aux autres dans une thèse qui doit se poser comme originale mais qui se doit aussi de démontrer une excellente connaissance du domaine étudié?

Cette tension entre plagiat potentiel et originalité, l'auteur doit s'y faire et sa conscience aura à se mesurer à de multiples instances morales et sociales, le forçant à mesurer l'intégrité de son individualité par rapport à ce qui le compose en tant qu'être social. Mais le problème en est un également pour le lecteur qui, dans un contexte de légitimation comme celui de l'octroi d'un diplôme universitaire, devra reconnaître l'originalité d'un travail d'écriture. Cet entrecroisement des voix, il faut qu'il sache en suivre le fil conducteur et qu'il puisse en juger la force, la profondeur, la vérité. Il est facile d'être mis sur la piste d'un plagiat «virtuel», «latent», par la brisure qui se fait au niveau de cette voix: soudainement le style, le vocabulaire, les tournures de phrase différent. Les logiciels détecteurs de plagiats utilisent ces données pour dépister s'il y a eu ou non copie: statistiques dans le choix des mots, dans la redondance de certains

groupes syntaxiques, etc. Mais les plagats ne sont pas tous si évidents et la plupart du temps doit-on être un spécialiste -- détective dans l'âme -- pour les dépister.

Cette originalité que l'on exige encore de tout écrit sur lequel devrait reposer une certaine légitimité, nous avons observé qu'elle est, historiquement parlant, un tout jeune concept. Cette tension entre originalité et plagiat nous ouvre d'autres pistes, entre autres celle des rapports qui se sont établis entre l'esthétique et le Droit, rapports d'échanges et d'influence qui, depuis le XVIIe siècle, ont gagné en intensité. Le monde anglophone s'intéresse déjà activement à ce moment essentiel où le Droit a proclamé l'auteur en tant que propriétaire (Jaszi, Rose, Saunders, Woodmansee), lui donnant une légitimité en tant qu'artiste, mais aussi en tant que gérant de ses biens intellectuels: il nous semblerait captivant d'effectuer le même type d'étude à partir d'un corpus français de textes théoriques portant sur l'esthétique et le Droit, du XVIIe siècle à nos jours, afin d'en comprendre la dynamique d'échange et la perméabilité de chacune des disciplines aux forces de renouvellement social, politique, économique.

Un travail immense reste à faire ne serait-ce que pour comprendre où nous mène l'informatique et ses rapports au texte et à l'*inforoute*. La virtualité de cet univers dont nous n'approchons que le seuil, nous l'abordons avec nos concepts antédiluviens de lecture et d'écriture où l'individu demeure central, manoeuvrant à partir de décisions subjectives, du moins motivées. Le plagiat, nous l'avons déjà dit, est un concept essentiel dans l'établissement de ce que nous considérerons bientôt comme oeuvre, texte, travail individuel, rémunérés individuellement. Le Droit aura à s'adapter à ces nouvelles conceptions, à moins que de nouvelles guildes professionnelles voient le jour, guildes qui

prendraient une relève beaucoup plus éclairée quant au contrôle des dro'is et abus.

Enfin, qu'est-ce qui excite la créativité chez un écrivain, quelle est cette donne qui lui prodigue cette énergie qui donne naissance à un texte où l'on peut sentir un remaniement de la matière, une nouveauté, un individu? Certains trouvent cette excitation du cerveau dans la consommation d'alcools, des drogues, d'autres dans l'ascétisme, le stupre, l'occultisme, et enfin d'autres la trouvent en plagiant. Les rapports entre plagiat et créativité sont clairs, nous l'avons vu, mais il reste à déterminer leur nature exacte: comment peut-on arriver à décrire, faire comprendre, ce qui pousse un artiste à écrire une oeuvre singulière, qui la départage des clichés ambiants. Le plagiat nous paraît alors être une sorte de dialogue avec un autre qui prend la forme d'un texte.

## BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS ET CONSULTÉS.

- Ackroyd, Peter. *Chatterton*. New York: Grove, 1987.
- Adam, Antoine. *Le Théâtre classique*. Paris: P.U.F., 1970.
- Amiot, Anne-Marie. «Le plagiat, soleil noir de l'écriture». *Europe* 717-718 (Jan.-Fév. 1989): 14-26.
- Albalat, A. «Du pastiche». *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*. Paris: s.é., 1929. 57-66.
- Anderson, Peter. «Double Trouble Part Three: Don Quixote on Wall Street». *Meanjin* 48.2 (Winter 1989): 284-290.
- Angenot, Marc. «Frontière des études littéraires: science de la littérature, science des discours». Texte inédit présenté au colloque du 25 mars 1988 à l'Université de Montréal.
- . «L'«Intertextualité»: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel». *Revue des Sciences humaines* 60.189 (1983): 121-135.
- Aris, Rutherford. «Forgery and Authentication». *Sciences and Pseudoscience*. Eds. Rutherford Aris and Anatole Liberman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. 53-84.
- and Anatole Liberman, eds. *Sciences and Pseudoscience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Arnau, Frank. *L'Art des faussaires et les faussaires de l'art*. Paris: R. Laffont, 1960.
- Arnaud, Noël, François Caradec et al. *Encyclopédie des farces, attrapes et mystifications*. Paris: Pauvert, 1964.
- Arnaud, Pierre, ed. *Tropismes «L'Interprétabilité»*. Paris: Centre de Recherches Anglo-américaines, Université de Paris X, 1985.
- Aron, Thomas, ed. *La Réécriture du texte littéraire*. Paris: Les Belles Lettres, 1987.
- Arrivé, Michel. «Pastiche». *Dictionnaire des littératures de langue française*. Eds. J.-P. Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey. Paris: Bordas, 1984. 1712-1713.

- . «Plagiat». *Dictionnaire des littératures de langue française*. Eds. J.-P. Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey. Paris: Bordas, 1984. 1760-1761.
- Avni, Ora. «Mystification de la lecture chez Mérimée: Lira bien qui rira le dernier». *Littérature* 58 (Mai 1985): 29-41.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Trad. du russe par A. Aucouturier. Préf. de Tzvetan Todorov. Paris: Gallimard, 1984.
- . *Esthétique et Théorie du roman*. Trad. du russe par Daria Olivier. Préf. de Michel Aucouturier. Paris: Gallimard, 1978.
- . *La Poétique de Dostoïevski*. Trad. du russe par Isabelle Kolitcheff. Prés. de Julia Kristeva. Paris: Seuil, 1970.
- . *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*. Trad. du russe par Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1970.
- . «Toward a Methodology for the Human Sciences». *Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. from Russian Vern W. McGee. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1986. 159-172.
- Ballanche, Pierre-Simon. «Essai sur la propriété littéraire». *Romantisme* 15.47 (1985): 10-16.
- Barboza, David. «Dreaming the 'Dream'». *The Boston Sunday Globe* August 22 1993: 67-69.
- Barker, Nicolas. «La Contrefaçon littéraire au XIXe siècle et la bibliographie matérielle». *La Bibliographie matérielle*. Ed. et intro. Roger Laufer. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1983. 43-51.
- Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- . *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- Baudelaire, Charles. *Correspondance générale*, Tome I. Introduction de Henri Martineau. Paris: Éditions Louis Conard, 1917.
- Bayle, Pierre. «Ephore», «Musurus». *Dictionnaire historique et critique*. Paris, 1720.
- Beaudet, Marie-Andrée. «Le Procédé de la citation dans Menaud, maître draveur». *Revue d'Histoire littéraire du Québec et du Canada français* 13 (Hiver-Printemps 1987): 59-64.

- Beaumarchais, J.-P., Daniel Couty et Alain Rey, eds. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris: Bordas, 1984.
- Béhar, Henri. *Littératures*. Lausanne: L'Âge d'homme, 1988.
- . «Le Collage ou la pagure de la modernité». *Cahiers du XXe siècle* 5 (1976): 43-68.
- . «Débris, collage et invention poétique». *Europe* 566 (Juin 1976): 102-114.
- . «la Réécriture comme poétique -- ou le même de l'autre». *Romanic Review* 72.1 (January 1981): 51-65.
- Ben-Porat, Ziva. «The Poetics of Literary Allusions». *PTL: A Journal of Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1 (1976): 105-128.
- Bénabou, Marcel. «Les Ruses du plagiaire». *Le Plagiat*. Ed. Christian Vandendorpe. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1992. 17-30.
- Bernard, Jacqueline, ed. *Cendrars l'aventurier du texte*. Grenoble: Presses de l'Université de Grenoble, 1992.
- Berthiaume, André. «Pratique de la citation dans les *Essais* de Montaigne». *Renaissance et Réforme* 8.2 (20.2) (1984): 91-105.
- Bettig, Ronald V. «Critical Perspectives on the History and Philosophy of Copyright». *Critical Studies in Mass Communication* 9.2 (June 1992): 131-155.
- Bhaduri, Nrisinha Prasad. «A Typical Case of Plagiarism». *Vishveshvaranand Indological Journal* 23.1-2 (June-Dec. 1985): 222-230.
- Bloch, R. Howard. *God's Plagiarist: Being an Account of the Fabulous Industry and Irregular Commerce of the Abbé Migne*. Chicago: Chicago University Press, 1994.
- Blondel, Madeleine. «French and English Eighteenth-Century Guide-Books to London: Plagiarism and Translations». *Notes and Queries* 32.2(230) (June 1985): 240-241.
- Bloom, Allan. *The Closing of the American Mind*. New York: Simon and Schuster, 1987.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press, 1973.
- . *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 1975.
- Bochner, Jay. «The Voyage Out and the Voyage Back in a Poem by Blaise Cendrars». *Exploration* 1 (1976): 20-27.

- Bologne, Jean-Claude. *Les Grandes Allusions*. Paris: Librairie Larousse, 1989.
- Bombaugh, C.C. *Gleanings for the Curious From the Harvest-Fields of Literature*. Hartford, Conn.: A.D. Worthington & Co, 1875.
- . *Oddities and Curiosities of Words and Literature*. New York: M. Gardner, 1961 (réédition).
- Bongie, L.L. «Diderot, Creator and Compiler». *Transactions of the Samuel Johnson Society of the Northwest* 15 (1984): 35-44.
- Borges, Jorge Luis. «Pierre Ménard auteur du Quichotte». *Fictions*. Trad. P. Verdevoye. Paris: Gallimard, 1951. 57-71.
- Bouche, Claude. *Lautréamont*. Paris: Larousse, 1974.
- Bougeard, C. «Introduction historique». *Le Droit d'auteur aujourd'hui*. Ed. Isabelle de Lamberterie. Paris: Éditions du C.N.R.S., 1991. 5-14.
- Bourdieu, Pierre. *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard, 1982.
- . «Le Marché des biens symboliques». *L'Année sociologique* 22 (1971): 49-126.
- Bowie, Malcolm, Alison Fairlie and Alison Finch, eds. *Baudelaire, Mallarmé, Valéry: New Essays in Honour of Lloyd Austin*. Cambridge: Cambridge UP, 1982.
- Boyer, Alain-Michel. «Les Ciseaux savent lire». *Revue des Sciences humaines* 196 (Oct.-déc. 1984): 107-117.
- Bozeman, Pat, ed. *Forged Documents: Proceedings of the 1989 Houston Conference*. New Castle, Del.: Oak Knoll Books, 1990.
- Briosi, Sandro et Henk Hillenaar, eds. *Vitalité et contradictions de l'Avant-garde: Italie-France 1909-1924*. Paris: Corti, 1988.
- Brown, Alan S. and Hildy E. Halliday.. «Cryptomnesia and Source Memory Difficulties». *The American Journal of Psychology* 104 (Winter 1991): 475-490.
- Brown, Alan S. and Dana R. Murphy. «Cryptomnesia: Delineating Inadvertent Plagiarism». *Journal of Experimental Psychology* 15 (May 1989): 432-442.
- Brown, H.M. «Between Plagiarism and Parody: the Function of the Rimbaud Quotations in Brecht's "Im Dickicht der Städte"». *The Modern Language Review* 82.3 (July 1987): 662-674.

- Brownlee, Kevin, ed. *Discourse of Authority in Medieval and Renaissance Literature*. Hanover: University Press of New England for Dartmouth College: 1989.
- Bruce, Don. «Bibliographie annotée : Écrits sur l'intertextualité». *Texte* 2 (1983): 217-258.
- Brunet, Claude. «Le plagiat: une approche prétorienne». *Le Plagiat*. Ed. Christian Vandendorpe. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1992. 231-241.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.
- Burnchfield, Robert. «Dictionaries, New and Old: Who Plagiarises Whom, Why and When?». *Encounter* (Sept.-Oct. 1984): 10-19.
- Butor, Michel. «Les Oeuvres d'art imaginaires chez Proust». *Répertoire II*. Paris: Minuit, 1964.
- Butterfield, Fox. «For a Dean at Boston U., a Question of Plagiarism». *The New York Times* Wed. July 3 1991: A14.
- Bydlowski, Michel et al. «Plagiats, supercheries et mystifications littéraires». *Quai Voltaire, Revue Littéraire* 1 (Hiver 1991): 83-92.
- Canel, A. «Centons», «Parodies». *Recherches sur les jeux d'esprit, les singularités et les bizarreries littéraires principalement en France*. 2 vols. Evreux: Imprimerie de Auguste Herissey, 1867.
- Caradec, F. «Les Supercheries littéraires». *Magazine littéraire* 189 (novembre 1982) 96-105.
- Carron, Jean-Claude. «Imitation and Intertextuality in the Renaissance». *New Literary History* 19.3 (1988): 565-579.
- Carter, Jennifer, ed. *Aberdeen and the Enlightenment*. Aberdeen: Aberdeen University Press, 1987.
- Cendrars, Blaise. *Les Dix-sept poèmes élastiques. Oeuvres complètes*. Volume I. Paris: Denoël, 1963.
- . *Documentaires. Oeuvres complètes*. Volume I. Paris: Denoël, 1963.
- . *L'Homme Foudroyé. Oeuvres complètes*. Volume V. Paris: Denoël, 1960.
- Chapman, William. *Le Lauréat: critique de Louis Fréchette*. Québec: <s.é.>, 1894.

- Chartier, Roger. *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVE et XVIIIe siècle*. Aix-en-Provence: Alinéa, 1992.
- , ed. *Les Usages de l'imprimé*. Paris: Fayard, 1987.
- Chaudenay, Roland de. *Dictionnaire des plagiaires*. Paris: Perrin, 1991.
- Chevalier, Anne. «Du détournement des sources». *Revue des Sciences humaines* 196 (Oct.-déc. 1984): 65-79.
- Cicéron. *De l'Invention*. Trad. et présenté par G. Achard. Paris: Les Belles Lettres, 1994.
- Cim, Albert. *Mystifications: littéraires et théâtrales*. Paris: Fontemoing et Cie, 1913.
- Clark, Katerina and Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.
- Collas, Georges. *Les Sentiments de l'Académie française sur la Tragi-comédie du Cid*. Réimpression de l'édition de Paris, 1912. Genève, Slatkine Reprint, 1968.
- . «Richelieu et le Cid». *Revue d'Histoire littéraire de France* 43.4 (1936): 568-572.
- Compagnon, Antoine. *La Seconde main*. Paris: Seuil: 1984.
- . «Proust et Racine». *Revue des Sciences humaines* 196 (Oct.-déc. 1984): 39-64.
- . «L'Université ou la tentation du plagiat». *Le Plagiat*. Ed. Christian Vandendorpe. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1992. 173-188.
- Condorcet, M.J.M. *Oeuvres*. Tome 11. Paris: Firmin Didot Frères, 1847.
- Connon, Derek F. «Mystification: Subversion and Seduction». *British Journal for 18th-Century Studies* 13.1 (Spring 1990): 33-45.
- Corneille, Pierre. *Chefs-d'oeuvre de Pierre Corneille*. Textes établis, présentés et annotés par M.D. Saucié. Tours: A. Mame et Cie, Bibliothèque de la jeunesse chrétienne, 1853.
- , *Médée in Théâtre complet*. Tome premier. Texte établi par G. Couton. Paris: Garnier Frères, 1971.
- , *Oeuvres complètes*. Vol I. Textes établis, présentés et annotés par Georges Couton. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

- Corsetti, Jean-Paul. «Victor Hugo et Arthur Rimbaud: Mimétisme et parodie». *Parade sauvage* 3 (Avril 1986): 18-25.
- Cuiler, Jonathan. *The Pursuit of Signs*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.
- Cronin, Blaise. «The Need for a Theory of Citing». *Journal of Documentation* 37.1 (March 1981): 16-24.
- De Koninck, Marie Charlotte. «Le Musée de la civilisation: Musée thématique et lieu de rencontre». *Vice Versa. Falso Verò/Vrai Faux/True False*. 37 (Avril-mai 1992): 28.
- De Quincey, Thomas. «Plagiarism». *New Essays by De Quincey: His Contributions to the Edinburgh Saturday Post*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1966. 181-184.
- Deffoux, Léon. *Le Pastiche des origines à nos jours*. Paris: Librairie Delagrave, 1932.
- et Pierre Dufay. *Anthologie du pastiche*. Paris: Grès et Cie, 1926.
- Delepierre, Octave. *Supercheries littéraires, pastiches, suppositions d'auteur dans les lettres et les arts*. Londres: N. Trübner et Cie: 1872.
- Dembowski, Peter. «Intertextualité et critique des textes». *Littérature* 41 (1981): 17-29.
- . «Learned Latin Treatises in French: Inspiration, Plagiarism and Translation». *Viator* 17 (1986): 255-269.
- Derfel, Aaron. «Plagiarism Confirmed in King's PhD Paper». *The Gazette* (Montreal) Oct. 10 1991: A1-2.
- Derrida, Jacques. *Limited Inc*. Trad. de l'anglais par Elisabeth Weber. Paris: Galilée, 1990.
- Diderot, Denis. *Sur la liberté de la presse*. Texte partiel établi, présenté et annoté par Jacques Proust. Paris: Éditions sociales, 1964.
- Diderot, Denis et d'Alembert. «Plagianisme», «Plagiarius», «Plagiat». *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Briasson; David; Le Breton; Durand, 1751-1765. Facsimilé: Elmsford, N.Y.; Paris: Pergamon Press, 1969.
- D'Israeli, Isaac. *Curiosities of Literature*. (1791-1817). London: <s.é.>, 1900 (dernière édition).

- Dort, Bernard. *Cornelle dramaturge*. Paris: L'Arche, 1972.
- Dresden, S. «La Notion d'imitation dans la littérature de la Renaissance». Ed. S. Dresden, Hélène Naïs et M.A. Screench. *Invention et Imitation. Études sur la littérature du 16e siècle*. La Haye; Bruxelles: Van Goor Zonen, 1968. 22-38.
- Drobot, Eve. «The Real Fake». *Saturday Night March* 1989: 31-39.
- Du Bellay, Joachim. *Les Regrets*, précédé de *Les Antiquités de Rome* et suivi de *La Défense et Illustration de la langue française*. Paris: Gallimard, 1967.
- Duranti, Alessandro. «Beyond Bakhtin, or the Dialogic Imagination in Academia». *Pragmatics* 3.3 (Sept. 1993): 333-340.
- Dutton, Denis, ed. *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Eisenzweig, Uri. «Un Concept plein d'intérêts» *Texte 2* (1983): 161-170.
- Epalza, Mikel de, et Suzanne Guellouz. *Le Cid. Personnage historique et littéraire*. Paris: G.P. Maisonneuve et Larose, 1983.
- Erdman, David V. et Ephim G. Fogel, eds. *Evidence For Authorship: Essays on Problem of Attribution*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1966.
- Escarpit, Robert. *Sociologie de la littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Eshelman, Raoul. «Mandelstam and Mystification: Notes on His Early Concept of Intertextuality». *Wiener Slawistischer Almanach* 12 (1983): 163-180.
- Farrer, J. A. *Literary Forgeries*. London: Longmans, 1907.
- Feather, John. «From Rights in Copies to Copyright: The Recognition of Author's Rights in English Law and Practice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries». *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*. Eds. Martha Woodmansee and Peter Jaszi. Durham, N.C. and London: Duke University Press, 1994. 191-210.
- Fenby, Jonathan. *Piracy and the Public: Forgery, Theft and Exploitation*. London: Muller, 1983.
- Fernandez, Lisa. «Professors Come Down Hard on Student Plagiarism». *The McGill Tribune* Feb. 27-March 4 1991: 14-15.

- Filippi, Charles. «Robert Brasillach «nègre» de Jacques Bainville». *Cahiers des amis de Robert Brasillach* 29 (Printemps 1984): 4-11.
- Folkenflik, Robert. «Macpherson, Chatterton, Blake and the Great Age of Literary Forgery». *Centennial Review* 18 (1974): 378-391.
- Foucault, Michel. «Qu'est-ce qu'un auteur?» suivi d'une discussion avec M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo et J. Wahl. *Bulletin de la Société française de philosophie* 63.3 (1969): 73-104.
- Fournier, Édouard. *L'Esprit des autres*. Huitième édition. Paris: E. Dentu Éditeur, 1886.
- France, Anatole. «Apologie pour le plagiat». *Vie littéraire*. 4ème série. Paris: Calmann-Lévy, 1889-1949. 166-176.
- Francoeur, Louis et Philippe Panneton. *Littératures.. à la manière de..* Montréal: Éditions des Essais, 1925.
- Françon, André. *La Propriété littéraire et artistique*. Paris: P.U.F., 1970.
- Friedman, Ellen G. «Now Eat Your Mind: an Introduction to the Works of Kathy Acker». *The Review of Contemporary Fiction* 9 (Fall 1989): 37-49.
- Fruman, Norman. «Originality, Plagiarism, Forgery and Romanticism». *Centrum* 4.1 (Spring 1976): 44-49.
- Gaggiato, Christiane Dollo. «Le Mouvement flou: Mystification et transgression dans les premiers écrits d'Aragon». *Lendemain* 13.50 (1988): 109-119.
- Gallays, François. «La Lecture de la justice». *Le Plagiat*. Ed. Christian Vandendorpe. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1992. 189-198.
- Garapon, Robert. «Corneille et Honoré d'Urfé». *Pierre Corneille. Actes du colloque de Rouen*. Paris: P.U.F., 1985. 205-210.
- Gardner, Averil. «'Literary Petty Larceny': Plagiarism in Oscar Wilde's Early Poetry». *English Studies in Canada* 8.1 (March 1982): 49-61.
- Gasté, Armand. *La Querelle du Cid. Pièces et pamphlets publiés d'après les originaux*. Paris: H. Welter Libraire-Éditeur, 1898.
- Gategno, Paul J. de. *James Macpherson*. Boston: Twayne Publishers, 1989.

- Gaudrat, Philippe. «Le point de vue d'un auteur sur la titularité». *Le Droit d'auteur aujourd'hui*. Ed. Isabelle de Lamberterie. Paris: Éditions du C.N.R.S., 1991. 43-63.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- Glatt Plagiarism Screening Program. Publicité. Sacramento, CA: Glatt Plagiarism Services Inc., s.d.
- Goldenstein, J.-P., ed. *19 Poèmes élastiques de Blaise Cendrars*. Paris: Klincksieck, 1986.
- . «Blaise Cendrars sur les traces du Capitaine Cook». *Revue d'Histoire littéraire de la France* 73.1 (1973): 112-117.
- . «Genèse d'un poème de Blaise Cendrars». *Lettres romanes* 24 (1970): 73-79.
- . «Vers une systématique du poème élastique». *Europe* 566 (Juin 1976): 115-130.
- Gómez-Moriana, Antonio. «Mimésis transgressive». *Le Plagiat*. Ed. Christian Vandendorpe. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1992. 105-122.
- Gotzen, Frank. «Les sujets d'inquiétude». *Le Droit d'auteur aujourd'hui*. Ed. Isabelle de Lamberterie. Paris: Éditions du C.N.R.S., 1991. 83-87.
- Goudreau, Mistrale. «La protection du personnage en droit canadien». *Le Plagiat*. Ed. Christian Vandendorpe. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1992. 215-230.
- Grafton, Anthony. *Forgers and Critics: Creativity and Duplicity in Western Scholarship*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Gray, Alastair. *Lanark*. Edinburgh: Canongate Publishing Limited, 1981.
- Grivel, Charles. «Lorrain, l'air du faux». *Revue des Sciences Humaines* 230 (avril-juin 1993): 67-92.
- Gross, Irena Grudzinska. «Stendhal, Travel Writing and Plagiarism». *Nineteenth-Century French Studies* 18.1-2 (Fall-Winter 1989-1990): 231-235.
- Guellouz, Suzanne. «Une Nouvelle lecture des *Mocedades* et du *Cid*: *El Honrador de su padre* de J.B. Diamante». *Pierre Corneille. Actes du colloque de Rouen*. Paris: P.U.F., 1985. 83-92.

- Guillerm, Jean-Pierre. «La Citation». *Revue des Sciences humaines* 196 (Oct.-déc. 1984): 5-7.
- Guyaux, André. «Jean Lorrain et les *Illuminations*: le citation clandestine». *Travaux de linguistique et de littérature*. 24.2 (1986): 93-107.
- Hamm, Jean-Jacques. «Stendhal et l'autre du plagiat». *Stendhal Club: revue internationale d'études stendhaliennes* 23.91 (15 avril 1981): 203-214.
- Harmat, Andrée-Marie. «Un très mansfieldien plagiat de Tchekov: *L'Enfant-qui-était-fatiguée* de K. Mansfield». *Littérature* 16 (Printemps 1987): 49-68.
- Harris, Derek. «Cernuda's "Ready-Mades": Surrealism, Plagiarism, Romanticism». *The Word and the Mirror: Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*. Ed. Salvador Jimenez-Fajardo. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 1989. 58-79.
- Hathaway, Neil. «*Compilatio*: From Plagiarism to Compiling». *Viator* 20 (1989): 19-44.
- Haywood, Ian. *Faking It: Art and the Politics of Forgery*. St. Martins: 1987.
- . *The Making of History: A Study of Literary Forgeries of James Macpherson and Thomas Chatterton in Relation to Eighteenth-Century Ideas of History and Fiction*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 1986.
- . «The Making of History: Historiography and Literary Forgery in the Eighteenth-Century». *Literature and History* 9 (1983): 139-151.
- Hebel, Udo J. *Intertextuality, Allusion, and Quotation: an International Bibliography of Critical Studies*. New York: Greenwood Press, 1989.
- Herland, Louis. *Corneille par lui-même*. Paris: Seuil, 1959.
- Hernadi, Paul and Nelson Goodman. «More Questions Concerning Quotation». *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 93.3 (Spring 1981): 271-273; 279-280.
- Hoffer-Gosselin, Claudia. «Voices of the Past in Claude Simon's *La Bataille de Pharsale*». *New York Literary Forum* 2 (1978): 23-33.
- Holland, Michael. «De l'intertextualité: Métacritique». *Texte* 2 (1983): 177-192.
- Horace. *Épîtres*. Trad. et présenté par François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1934.

- Howells, W.D. «The Psychology of Plagiarism». *Literature and Life*. Port Washington, NY: Kennikat Press, 1968 <1902>. 273-277.
- Hutcheon, Linda. «Literary Borrowing... and Stealing: Plagiarism, Sources, Influences, and Intertexts». *English Studies in Canada* 12.2 (June 1986): 229-239.
- Hytier, Jean. «Paul Valéry et le cimetière des réminiscences». *Baudelaire, Mallarmé, Valéry: New Essays in Honour of Lloyd Austin*. Eds. Malcolm Bowie, Alison Fairlie and Alison Finch. Cambridge: Cambridge UP, 1982. 365-383.
- Ibrahim, Amr H. «Du retournement à la neutralisation». *La Réécriture du texte littéraire*. Ed. Thomas Aron. Paris: Les Belles Lettres, 1987. 125-146.
- Jacoby, Russel. *Dogmatic Wisdom: How the Culture Wars Divert Education and Distract America*. New York: Doubleday, 1994.
- . *The Last Intellectuals: American Culture in the Age of the Academe*. New York: Basic Books, 1987.
- Jacobs, Naomi. «Kathy Acker and the Plagiarized Self». *The Review of Contemporary Fiction* 9.3 (Fall 1989): 50-55.
- Jeandillou, Jean-François. *Supercherries littéraires. La Vie et l'oeuvre des auteurs supposés*. Paris: Usher, 1989.
- Jenny, Laurent. «Sémiotique du collage». *Revue d'Esthétique* 3-4 (1978): 165-182.
- . «La Stratégie de la forme». *Poétique* 7.27 (1976): 257-281.
- Jimenez-Fajardo, Salvador, ed. *The Word and the Mirror: Critical Essays on the Poetry of Luis Cernuda*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 1989.
- Jones, Mark, ed. *Fake? The Art of Deception*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Judovitz, Dalia. «La Querelle du Cid : Redefining Poetic Authority». *Papers in French Seventeenth-Century Literature* 16.31 (1989): 491-504.
- Kao, Shuhsi. «Les excursions de Cendrars ou l'écriture ex-centrique». *Cendrars l'aventurier du texte*. Ed. Jacqueline Bernard. Grenoble: Presses de l'Université de Grenoble, 1992. 253-267.
- Kaye, Françoise. *Charron et Montaigne: du plagiat à l'originalité*. Préface de M. Le Guern. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1982.

- Keach, William. «Verbal Borrowing in Elizabethan Poetry: Plagiarism or Parody?». *Centrum* 4.1 (Spring 1976): 21-31.
- Koubatian, James, ed. *Faking It: An International Bibliography of Art and Literary Forgeries, 1949-1956*. Washington, D.C.: Special Libraries Association, 1987.
- Kristeva, Julia. «Le mot, le dialogue et le roman». *Sémèiòrikè*. Paris: Seuil, 1969. 82-112.
- . «Une poétique ruinée». Préface de Bakhtine, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970. 5-27.
- . «Le Texte clos». *Sémèiòrikè*. Paris: Seuil, 1969. 52-81.
- Kuntzmann, Pierre. «Oecuménisme médiéval et auctoritates: art et liberté decopie». *Le Plagiat*. Ed. Christian Vandendorpe. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1992. 133-142.
- Kurtz, Otto. *Faux et Faussaires*. Paris: Flammarion, 1983.
- Labrosse, Claude. «Lecture et citation de *La Nouvelle Héloïse*: Réflexion sur la mise en pièces du texte». *Revue des Sciences Humaines* 196 (Oct.-déc. 1984): 25-38.
- Lacassin, Francis. *Passagers clandestins*. Paris: Union générale d'édition, coll. 10/18, 1979.
- . «Introduction». Gustave Le Rouge. *Le Mystérieux Docteur Cornélius*. Paris: Éditions Jérôme Martineau, 1966.
- . «Introduction». Gustave Le Rouge. *Le Mystérieux Docteur Cornélius et autres oeuvres*. Paris: Robert Laffont, coll. Bouquins, 1986.
- Lalanne, Ludovic. *Curiosités bibliographiques*. Paris: Paulin, 1845.
- Lamberterie, Isabelle de, ed. *Le Droit d'auteur aujourd'hui*. Paris: Éditions du C.N.R.S., 1991.
- Larousse, Pierre. «Plagiat». *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Larousse, 1866- 1976.
- Laufer, Roger, ed. *La Bibliographie matérielle*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1983.

- Law, Robin. «Problems of Plagiarism, Harmonization and Misunderstanding in Contemporary European Sources: Early (Pre-1680s) Sources for the "Slave Coast" of West Africa». *Paideuma* 33 (1987): 337-358.
- Le Brun, Roger. *Corneille devant trois siècles*. Genève: Slatkine Reprints, 1971. (Réédition de l'édition de Paris, 1906)
- Lee, G. *Allusion, Parody and Imitation*. The 1970-1971 St. John College Cambridge Lecture delivered at the University of Hull, March 11, 1971. Hull: University of Hull Press, 1971.
- Lehman, David. «The Ern Malley Hoax: Australia's 'National Poet'». *Shenandoah* 34.4 (1983): 47-73.
- Lemoine, Jean. *La Première du Cid*. Paris: Librairie Hachette, 1936.
- Liberia, Alain de. «De la lecture à la paraphrase: Remarques sur la citation au Moyen-Age». *Langages* 73 (Mars 1984): 17-29.
- Lindberg, Stanley W. and L. Ray Patterson. *The Nature of Copyright. A Law of Users' Rights*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1991.
- Lindley, Alexander. *Plagiarism and Originality*. New York: Harper, 1952.
- Lindfors, Bernth, ed. *Critical Perspectives on Nigerian Literatures*. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1976.
- Locard, Edmond. *Le Faux en écriture et leur expertise*. Paris: Payot, 1959.
- Louys, Pierre. *Brouilles / Le Problème Corneille-Molière*. Paris: Frédéric Lachèvre, 1938.
- Lucas, André. «Plagiat et droit d'auteur». *Le Plagiat*. Ed. Christian Vandendorpe. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1992. 199-214.
- Lupien, Jocelyne. «Richard Purdy, artiste caméléon». *Spirale* (décembre-janvier 1991): 24.
- Lyonnet, Henry. *Le Cid de Corneille*. Paris: Société française d'Éditions littéraires et techniques, 1929.
- Magnien, Michel. «"Latiniser en François": Citation et imitation dans les *Essais*». Ed. Philip Ford et Gillian Jondorf. *Montaigne in Cambridge*. Cambridge: Cambridge French Colloquia, 1989. 7-24.

- Magnus, Elisabeth M. «Originality and Plagiarism in *Areopagitica* and *Eikonoklastes*». *English Literary Renaissance* 21.1 (Winter 1991): 87-101.
- Malcuzyński, M.-Pierrette. *Entre-Dialogues avec Bakhtin, ou Sociocritique de la [dé]raison polyphonique*. Amsterdam: Atlanta, GA: Rodopi, 1992.
- . «New Mythologies: the Case of Bakhtine» *Sociocriticism* 4.2 (1988): 15-30.
- Mallon, Thomas. *Stolen Words: Forays Into the Origins and Ravages of Plagiarism*. London: Penguin, 1991. (Édition originale: New York: Ticknor & Fields, 1989).
- Marion, Séraphin. *Les Lettres canadiennes d'autrefois*. Hull: Les Éditions "L'Éclair", 1939-1958.
- Martin, Jean. «Le droit d'auteur applicable au logiciel». *Le Droit d'auteur aujourd'hui*. Ed. Isabelle de Lamberterie. Paris: Éditions du C.N.R.S., 1991. 99-116.
- Marty, Eric. «L'Apologie de l'influence: la citation dans le Journal d'André Gide». *Revue des Sciences humaines* 196 (Oct.-déc. 1984): 81-92.
- Masson, Georges-Armand. *À la façon de...* Paris: Pierre Ducray, 1949.
- . *Le Parfait Plagiaire*. Paris: Éditions du siècle, 1924.
- Mastrangelo-Bové, Carol. «The Text as Dialogue in Bakhtin and Kristeva». *Revue de l'Université d'Ottawa / University of Ottawa Quarterly* 53.1 (1983): 117-124.
- Matthews, Brander. «The Ethics of Plagiarism». *Pen and Ink: Papers in Subjects of More or Less Importance*. New York: Scribner's, 1902. 25-52.
- Maurevert, Georges. *Le Livre des plagiats*. Paris: Fayard, s.d. (1922?)
- Mawdsley, Ralph D. *Legal Aspects of Plagiarism*. Topeka, Kans.: National Organization on Legal Problems of Education, 1985.
- McArthur, Murray. «Signs on a White Field: Semiotics and Forgery in the Proteus Chapter of *Ulysses*». *ELH* 53 (Fall 1986): 633-652.
- McCracken, Ellen. «Metaplagiarism and the Critic's Role as Detective: Ricardo Piglia's Reinvention of Robert Arlt». *PMLA* 106.5 (Oct. 1991): 1071-1082.
- McLendon, Will L. «Jean Lorrain: Impresario de l'Art Nouveau». *Orbis Litterarum* 39 (1984): 54-64.

- Mencke, Johann Burkhard. *The Charlatany of the Learned*. New York, London: Alfred A. Knopf: <1715>, 1937.
- Meredieu, F. de. «Sur quelques faux objets pastiches». *Revue d'esthétique* 3-4 (1979): 124-130.
- Meyer, H. *The Poetics of Quotation in the European Novel*. Princeton: Princeton UP, 1968.
- Meyers, Robin et al. *Fakes and Frauds: Varieties of Deceptions in Print and Manuscript*. Winchester, Detroit: St. Paul's Bibliogs: Omnigraphics, 1989.
- Milly, Jean. *Les Pastiches de Marcel Proust*. Paris: Armand Collin, 1970.
- . *Proust et le style*. Paris: Minard, 1970.
- . «Les Pastiches de Proust: structure et correspondance». *Le Français moderne* janvier 1967: 33-52 et avril 1967: 125-141.
- Mongrédein. *Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatifs à Corneille*. Paris: Éditions du C.N.R.S., 1972.
- Monod, Sylvain. *Pastiches*. Paris: H. Lefebvre, 1963.
- Monteiro, George. «The Poem as Felony». *The Antioch Review* 44 (Spring 1986): 209-216.
- Moody, Raymond and Cornelia Moore, eds. *Comparative Literature East and West: Traditions and Trends*. Honolulu: U. of Hawaii, 1989.
- Morawski, S. «The Basic Functions of Quotation». *Sign, Language, Culture*. The Hague: Mouton, 1970. 690-705.
- Morgan, A.E. *Plagiarism in Utopia*. Yellow Springs, Ohio: The Author, 1944.
- Morrisette, Bruce. *La Bataille Rimbaud: l'affaire de la chasse spirituelle*. Paris: Nizet, 1959.
- Mortier, Alfred. «Plagiat et imitation». *Dramaturgie de Paris*. Paris: Crès, 1917. 333-362.
- Mortier, Roland. *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*. Genève: Droz, 1982.

- . «Pour une histoire du pastiche au 18e siècle». *Beiträge zur französischen Aufklärung und zur spanischen Literatur*. Berlin: Akademie Verlag, 1971. 203-217.
- Morton, A.Q. *Literary Detection: How to Prove Authorship and Fraud in Literature and Documents*. New York: Scribner's, 1978.
- Mouniama, Maï. «Le Vol des voix». *Le Lettere rubate. Studi sul Pastiche letterario*. Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1983. 27-42.
- Mounin, Georges. *Les Belles Infidèles*. Paris: Cahiers du Sud, 1955.
- Mourier, Maurice. «Cendrars: Une écriture travaillée par le cinéma». *Feuille de Routes* 9 (Avril 1983): 52.
- Moureau, François. *Les Presses grises: la contrefaçon du livre (XVIe - XIXe siècles)*. Paris: Aux Amateurs de livres, 1988.
- Murphy, Peter T. «Fool's Gold: The Highland Treasures of Macpherson's *Ossian*». *English Literary History* 53 (1986): 567-591.
- New York Literary Forum*. «Intertextuality. New Perspectives in Criticism». Eds. Hanna Charney and Jeanne Parisier-Plottel. (Winter 1978).
- Niderst, Alain, éditeur. *Pierre Corneille. Actes du colloque de Rouen*. Paris: P.U.F., 1985.
- Noble, June and William. *Steal this Plot: A Writer's Guide to Story Structure and Plagiarism*. Middlebury, Vt.: Paul S. Eriksson, 1985.
- Nodier, Charles. *L'Amateur de livres*. Édition présentée par Jean-Luc Sleinmetz. Bordeaux: Le Castor Astral, 1993.
- . *Contes*. Sommaire biographique, introduction, notices, notes, bibliographie et appendices critiques par Pierre-Georges Castex. Paris: Garnier Frères, 1961.
- . *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteur, des supercheries qui ont rapport au livre*. Seconde édition, revue et corrigée et considérablement augmentée. Paris: Imprimerie de Crapelet, 1928.
- Nwoga, Donatus I. «Plagiarism and Authentic Creativity in West Africa». *Critical Perspectives on Nigerian Literatures*. Ed. Bernth Lindfors. Washington, D.C.: Three Continents Press, 1976. 159-168.

- Oulipo. *La Bibliothèque oulipienne*. Préface de Noël Arnaud. Vol. I. Paris: Éditions Ramsey, 1987.
- . *La Littérature potentielle*. Paris: Gallimard: 1973.
- Orgel, Stephen. «The Renaissance Artist as Plagiarist». *ELH* 48.3 (Fall 1981): 476-495.
- Parisier-Plottel, Jeanine. «Preface». *New York Literary Forum* 2 (1978): vii.
- Parker, Deborah. «Beyond Plagiarism: New Perspectives on Bernardino Daniello's Debt to Trifone Gabriele». *MLN* 104.1 (January 1989): 209-218.
- Paull, H.M. *Literary Ethics: A Study in the Growth of the Literary Conscience*. New York: E.P. Dutton & Co., 1929.
- Paulson, William. «Propriété littéraire et parole traditionnelle: un inédit de Ballanche». *Romantisme* 15.47 (1985): 3-10.
- Peri, Maud S. *L'Auteur supposée*. Paris: Des Femmes, 1979.
- Perrone-Moises, Leyla. «L'intertextualité critique». *Poétique* 7.27 (1976): 372-84.
- Peytard, Jean. «Réécriture et personnage du traducteur dans les *Chroniques italiennes*». *La Réécriture du texte littéraire*. Ed. Thomas Aron. Paris: Les Belles Lettres, 1987. 67-98.
- Piacentino, Edward J. «The Poe-Logfellow Plagiarism Controversy: A New Critical Notice in The Southern Chronicle». *Mississippi Quarterly: The Journal of Southern Culture* 42.2 (Spring 1989): 173-182.
- Picard, Roger. *Artifices et Mystifications littéraires*. Montréal: Éditions Variétés, 1945.
- Picoche, Jean-Louis. «Ramón López Soler, plagiaire et précurseur». *Bulletin hispanique* 82.1-2 (Janvier-Juin 1980): 81-93.
- Pingaud, Bernard. «La Non-fonction de l'écrivain». *L'Arc* 70 (1978): 74-79.
- Pitcher, E.W. «Edmund Rack: A Plagiarist». *American Notes and Queries* 24.3-4 (Nov.-Dec. 1985): 41-42.
- . «A Plagiarism or Variant of Thomas Chatterton's *Memoirs of a Sad Dog*». *American Notes and Queries* 20.7-8 (March-April 1982): 102.

- «Plagiarism: A Symposium». *London Times Literary Supplement* 4123 (April 9 1982): 413-415.
- Pollet-Chadelat, Françoise. *Le Faux intellectuel*. Paris: Dormat-Montchrestien, 1953.
- Porge, Erik. *Vol d'idées? Whilelm Fliess, son plagiat et Freud* suivi de *Pour ma propre cause* de Whilelm Fliess. Paris: Denoël, 1994.
- Posner, Ari. «The Culture of Plagiarism». *New Republic* 198 (April 18 1988): 19-20, 22, 24.
- Présence de Pierre Corneille*. Rouen: La Bibliothèque, 1984.
- Pressman, Jon F. «Pragmatics in the Late Twentieth Century: Countering Recent Historiographic Neglect». *Pragmatics* 4.4 (December 1994): 461-489.
- Puech, J.-B. «L'Auteur supposé». *Le Promeneur* 51 (décembre 1986): 5-9.
- Purdy, Richard. *L'Empoisonnement de la réalité*. Guide d'exposition. Montréal: Galerie d'art du Centre Saidye Bronfman, 1990.
- Py, Albert. *Imitation et Renaissance dans la poésie de Ronsard*. Genève: Droz, 1985.
- Quérad, J.M. *Les Supercheries littéraires dévoilées*. 2 vols. Réédition. Paris: G.-P. Maisonneuve & Larose, 1964.
- Quintilien. *Institution oratoire*. Trad. du latin par Jacques Cousin. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1979.
- Randall, Marilyn. «Appropriate(d) Discourse: Plagiarism and Decolonization». *New Literary History* 22 (1991): 525-541.
- . «The Context of Decolonization and the Poetics of Plagiarism». *Comparative Literature East and West: Traditions and Trends*. Eds. Cornelia Moore and Raymond Moody. Honolulu: U. of Hawaii, 1989. 193-201.
- . «Critiques et plagiaires». *Le Plagiat*. Ed. Christian Vandendorpe. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1992. 91-104.
- . «L'Écriture féministe: une poétique du plagiat?». *Queen's Quarterly* 96.2 (Summer 1989): 263-278.
- . «Le Présupposé d'originalité et l'art du plagiat: lecture pragmatique». *Voix et Images* 15.44 (1990): 196-208.

- Reboux, Paul et Charles Müller. *A la manière de ..* Paris: Grasset, < 1908 >, < 1910 >, < 1913 >, < 1925 >, 1950.
- Redmond, Donald A. «The Palimpsest and the Forgeries». *The Baker Street Journal* 34.3 (Sept. 1984): 159-165.
- Revue d'Art*. «Copie, réplique et faux». 21 (1973): 5-31.
- Revue de l'époque*. «Du Plagiat considéré comme un des beaux-arts». Enquête auprès de 50 écrivains. 3.22 (décembre 1921): 287-320.
- Revue des Sciences humaines*. «La Citation». Ed. Jean-Pierre Guillermin. 196 (Oct.-déc. 1984).
- Reynolds, Margaret. «The Leslie B. Staples Bequest». *The Dickensian* (1981): 125-127.
- Richesource, Oudard, Sieur de. *Le Masque des orateurs, c'est-à-dire la manière de déguiser facilement toute sorte de discours*. Paris: À l'Académie des Orateurs, 1667.
- Riffaterre, Michael. «L'Intertexte inconnu». *Littérature* 41 (1981): 4-7.
- . «Production du roman: l'intertexte du *Lys dans la vallée*». *Texte 2* (1983): 23-34.
- Rimbaud, Arthur. *La Chasse spirituelle*. Préf. Pascal Pia. Paris: Mercure de France, 1949.
- Rinaldi, Rinaldo. «Le Plagiat de l'Avant-garde: Mafarka le futuriste de Marinetti». *Vitalité et contradictions de l'Avant-garde: Italie-France 1909-1924*. Ed. Sandro Briosi et Henk Hillenaar. Paris: Corti, 1988. 117-124.
- Robb, Graham. «Second-Hand Revelations». *TLS* March 25 1994: 10.
- Robin, Régine, ed. *Le Sociogramme en question. Discours social / Social Discourse* 5.1-2 (1993).
- Rolleston, James L. «The Politics of Quotation: Walter Benjamin's *Arcades Project*». *PMLA* 104.1 (January 1989): 13-27.
- Rose, Mark. *Authors and Owners. The Invention of Copyright*. Cambridge, Mass.; London, England: Harvard University Press, 1993.
- . «The Author as Proprietor: *Donaldson v Becket* and the Genealogy of Modern Authorship». *Representations* 23 (Summer 1988): 51-85.

- Rutenberg, Matthew. «The Charms of Deception». *The New York Review of Books* January 31 1991: 10-13.
- St.Onge, K.R. *The Melancholy Anatomy of Plagiarism*. Lanham, MD and London: University Press of America, 1988.
- Salzman, Maurice. *Plagiarism: The "Art" of Stealing Literary Material*. Los Angeles: Stone and Baird, 1931.
- Samoyault, Tiphaine. «Les P.. irrespectueux: pastiche, parodie, plagiat dans la poésie de la fin du dix-neuvième siècle». *Equinoxe. Revue romande de sciences humaines* 6 (Automne 1991): 21-33
- . «La Question théorique de la totalité dans ses rapports avec le roman». Communication inédite donnée dans le cadre du *Colloque Fiction et Connaissance* (CLESH / Université de Pau, du 24 au 26 novembre 1994. s.p.
- Sandison, Alexander. «Thinking About Citation Analysis». *Journal of Documentation* 45.1 (March 1989): 59-64.
- Sartiliot, Claudette. *Citation and Modernity: Derrida, Joyce, and Brecht*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1993.
- Saunders, David. *Authorship and Copyright*. London: Routledge, 1992.
- . «Approaches to the Historical Relations of the Legal and the Aesthetic». *New Literary History* 23 (1992): 505-521.
- . «Double Trouble Part Two: The Work and its Double Literary Resemblances and the Law». *Meanjin* 48.2 (Winter 1989): 276-283.
- Sauvalle, Marc. «Le Lauréat manque: un voleur qui crie: Au voleur!»
- Schneider, Michel. *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris: Gallimard, 1985.
- Schoolcraft, M. «Larrons, larcins et la loi: la symbolique du vol dans les écrits de Blaise Cendrars». Communication inédite, Le Tremblay, été 1994. s.p.
- Scouten, Arthur H. «The Warton Forgeries and the Concept of Preromanticism in English Literature». *Études anglaises: Grande-Bretagne, États-Unis* 40.4 (Oct.-Dec. 1987): 434-447.

- Sciolino, Martina. «Confessions of a kleptoparasite». *The Review of Contemporary Fiction* 9 (Fall 1989): 63-67.
- Seibert, Margaret A. «George Moore et Paul Alexis: un cas de plagiat». *Les Chiers naturalistes* 62 (1988): 127-138.
- Shaw, Peter. «Plagiary». *American Scholar* 51.3 (Summer 1982): 325-337.
- Sibona, Chiara. «Création-imitation: Un essai sur la poétique de Louise Labé». *Annali Istituto Universitario Orientale, Napoli, Sezione Romanza* 25.2 (juillet 1983): 709-729.
- Skarda, Patricia L. «Vampirism And Plagiarism: Byron's Influence and Polidori's Practice». *Studies in Romanticism* 28 (Summer 1989): 249-269.
- Sleinmetz, Jean-Luc. «Au Bohneur du livre», préface. Nodier, *L'Amateur de livres*. 7-23.
- Songolo, Aliko. «Fiction et Subversion: *Le Devoir de violence*». *Présence africaine* 120 (1981): 17-34.
- Stafford, Fiona. *The Sublime Savage. James Macpherson and the Poems of Ossian*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1988.
- Stedmond, J.M. «Sterne as Plagiarist». *English Studies* 41 (1960): 308-312.
- Stephens, Walter E. «Mimesis, Mediation and Counterfeit». *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach*. Ed. Mihai Spărosu. Philadelphia: Benjamins, 1984. 238- 275.
- Strowel, Alain. «Liberté, propriété, originalité: retour aux sources du droit d'auteur». *Le Journal des procès* 265 (2 septembre 1994): 4-9.
- Swales, John. «Citation Analysis and Discourse Analysis». *Applied Linguistics* 7.1 (Spring 1986): 39-56.
- Swan, Jim. «Touching Words: Hellen Keller, Plagiarism, Authorship». *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*. Eds. Martha Woodmansee and Peter Jaszi. Durham, N.C. and London: Duke University Press, 1994. 57-100.
- Thierry, Augustin. *Les Grandes Mystifications littéraires*. Paris: Plon, 1911.
- Tietze, H. «The Psychology and Aesthetics of Forgery in Art». *Metropolitan Museum Studies* 5 (1934-1936): 1-sqq.

- Topia, André. «Les Avatars de la citation». *Tropismes* «L'Interprétabilité». Ed. Pierre Arnaud. Paris: Centre de Recherches Anglo-américaines, Université de Paris X, 1985.
- Université du Québec à Montréal. *Plagiat, fraude, copiage, tricherie, falsification de documents*. Montréal: Imprimerie de l'UQAM, 1990.
- Vaillancourt, Pierre-Louis. «Rhétorique et éthique de la citation». *Renaissance et Réforme* 6.2 (18.2) (1982): 103-121.
- Van Tieghem, Paul. *Ossian en France*. Geneva: Slatkine Reprints, 1967.
- Valette, B. «Mimésis: Diégésis». Ed. J.-P. Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris: Bordas, 1984.
- Van Roosbroeck, Gustave. *The Purpose of Corneille's Cid*. Minneapolis: Pioneer Printers, 1921.
- Vandendorpe, Christian, ed. *Le Plagiat*. Actes du colloque tenu du 26 au 28 septembre 1991 à l'Université d'Ottawa. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1992.
- Venuti, Lawrence, ed. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London: Routledge, 1992.
- . «I.U. Tarchetti's Politics of Translation: Or, a Plagiarism of Mary Shelley». *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge, 1992.
- Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- . «Corneille et les institutions littéraires». *Pierre Corneille. Actes du colloque de Rouen*. Paris: P.U.F., 1985. 197-204.
- . «Naissance de l'écrivain aux origines des institutions et de l'enseignement de la littérature française». *Papers on French Seventeenth Century Literature* 2.22 (1984): 667-684.
- Vian, Jean-Claude. «Pour en finir avec la Carissima». *Feuille de routes* 19 (Novembre 1988): 7-15.
- Vice Versa*. Numéro spécial «Falso Vero / Vrai Faux / True False» 37 (Avril-mai 1992).

- Voltaire. *The Complete Works of Voltaire*. Ed. G. Barber. Vol. 2 Oxfordshire: The Voltaire Foundation - Thorpe Mandeville House Bradbury, 1975.
- Walkley, A.B. *Pastiche and Prejudice*. London: Heinemann, 1921.
- Waller, Margaret. «An Interview with Julia Kristeva». Tra. Richard Macksey. Eds. Patrick O'Donnell & Robert Con Davis. *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore & London: Johns Hopkins UP, 1989. 280-294.
- Walsh, William S. *Handy-Book of Literary Curiosities*. Detroit: Gale Research, <1892>, 1966.
- Wilson, Hugh. «Crime & Punishment: McGill Grapples With Academic Dishonesty». *McGill News* Fall 1991: 22-24.
- White, Harold Ogden. *Plagiarism and Imitation During the English Renaissance: A Study in Critical Distinctions*. New York: Octagon, <1935> 1965.
- Whitehead, John. *This Solemn Mockery: The Art of Literary Forgery*. London: Arlington Books, 1973.
- Whitlock, Gillian. «Double Trouble Part One: One or Two Women?». *Meanjin* 48.2 (Winter 1989): 269-275.
- Williams, Peter. «Plagiarism and Rewriting: the Case of Frank Hardy». *New Literature Review* 10 (May 1982): 45-53.
- Wilson, Hugh. «Crime and Punishment. McGill Grapples With Academic Dishonesty». *McGill News* Fall 1991: 22-24.
- Wolitz, Seth. «L'Art du plagiat, ou, une brève défense de Ouologuem». *Research in African Literatures* 4.1 (1973): 130-134.
- Woodmansee, Martha. «The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the 'Author'». *Eighteenth-Century Studies* 17 (Summer 1984): 425-448.
- Woodmansee, Martha and Peter Jaszi, eds. *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham, N.C. and London: Duke University Press, 1994.
- Zoberman, Pierre. «Plagiarism as a Theory of Writing: The Case of Richesource's *Le Masque des Orateurs*». *Papers on French Century Literature* 10.18 (1983): 99-110.

Zuber, Roger. *Les «Belles Infidèles» et la formation du goût classique*. Paris: Armand Colin, 1968.

Zumthor, Paul. «Intertextualité et mouvance». *Littérature* 41 (1981): 8-16.