

LE POSTMODERNE ET LA QUESTION DU PLAGIAT LITTÉRAIRE

Jacques FUX*

- **RESUMÉ:** Cet article propose une discussion de certains épisodes en liant le postmoderne et la question du plagiat littéraire. Cette question a déjà été traitée pendant l'antiquité mais, aujourd'hui, nous pouvons la traiter différemment. Dans cet article nous avons choisi les affaires entre Yann Martel et Moacyr Scliar, Yannick Haenel et Claude Lanzmann et Marie Darrieussecq et Camille Laurens soutenus par les théories du plagiat littéraire et postmoderne chez Borges, Perec, Compagnon et Schneider.
- **MOTS-CLÉS:** Plagiat littéraire. Postmodernité. Scliar. Haenel. Darrieussecq.

Introduction

À la fin du vingtième siècle il y a eu un incident entre Yann Martel, écrivain canadien et Moacyr Scliar, écrivain brésilien. Après la publication de son livre *L'histoire de Pi*, Martel a été accusé de *plagier l'idée* du livre de Moacyr Scliar *Max et les Fauves*. Un peu plus tard, Marie Darrieussecq, écrivain française a été accusée de faire un *plagiat psychique* de sa consœur Camille Laurens dans le livre *Tom est mort*. Darrieussecq aurait écrit ce livre-là à partir du deuil de Camille Laurens à cause de la mort de son fils nouveau-né. Ensuite, Yannick Haenel a publié, chez Gallimard, le livre *Jan Karski* qui raconte l'histoire d'un vrai messager de la Résistance polonaise pendant la seconde guerre mondiale. Jan Karski avait d'abord apparu dans le film *Shoah* de Claude Lanzmann, dans lequel il a fait un témoignage de sa participation pendant la guerre. Dans la troisième partie de ce livre, Haenel imagine et invente une histoire de son *personnage* Jan Karski, événement qui a mis en colère Lanzmann: il n'acceptait pas le *plagiat fictionnel* par rapport à un sujet relatif à la Shoah.

Le plagiat assume une connotation négative il n'y a pas longtemps. Pendant l'Antiquité et aussi pendant les périodes classiques, copier un bon modèle était recommandable comme soutien Michel Schneider (1990, p.41) dans son livre *Voleurs de mots*: "Les XVIe et XVIIe siècles soulignaient les modèles dignes d'être imités

* PUC- Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG. 30535-901 – jacfux@gmail.com.

Artigo recebido em 20 de setembro de 2011 e aprovado em 27 de novembro de 2011.

et ils montraient des auteurs heureux pour avoir produit des choses bien faites. L'imitation est le plaisir du demi-mot, hommage rendu à la grandeur du modèle et, simultanément, au talent de l'imitateur"¹. Les bonnes choses devraient être imitées, copiées, traduites et, aussi, plagiées. Cependant, par rapport aux XIXe et XXe siècles, l'innovation prend sa place "[...] les XIXe et XXe siècles soutiennent l'idée d'une littérature provenant de soi-même ou de la réalité, mais qui ne provient plus de la littérature précédente" (SCHNEIDER, 1990, p.42). Actuellement, selon Compagnon (2007, p.31) "[...] écrire, donc, c'est toujours récrire, il n'est pas différent de citer. La citation est lire et écrire en reliant l'acte de lire à l'acte d'écrire. Lire ou écrire c'est faire l'acte de citation. La citation représente la première pratique du texte, le fondement de la lecture et de l'écriture"². Selon Schneider (1990, p.351), le plagiat serait seulement un autre processus d'invention littéraire, c'est-à-dire que le "vieux" prend la place du "nouveau": "c'est inutile vouloir séparer le mien du tien, parce que l'un est dans l'autre, il n'existe que par rapport à l'autre, l'un est l'autre". Dans la même direction mais un peu plus radicale, Maurice Blanchot (1987, p.17) écrit "si je parle, c'est le monde qui parle"³. Il y avait quand même un paradoxe très important: même si chez les Grecs par exemple, écrire était récrire, l'accusation de plagiat existait toujours. Selon Darrieussecq (2009, p.20)

Diogène Laërce raconte qu'Épicure fut accusé par un certain Timocrate de lui avoir volé ses idées. Cicéron reprend Diogène mot par mot: c'est pour raconter que Denys d'Halicarnasse l'accuse – toujours Épicure – d'être 'approprié tout ce que Démocrite avait écrit des atomes, aussi bien que les livres d'Aristippe sur la *Volupté*.

Là nous sommes dans un domaine très captieux: d'un côté il y existe l'influence, la citation, la copie, la réécriture; d'un autre côté il existe aussi le vol, le voleur et le crime, des choses qui doivent être combattues.

Le mot plagiat vient du grec *plagios*, fourbe, oblique. Le plagiaire était celui qui s'attribuait les esclaves d'un autre, c'est-à-dire la propriété privée d'un autre sous la forme de personne humaine. Donc il était le voleur d'enfants. Il avait aussi la comparaison entre l'écrit: le fruit de l'âme et l'enfant: le fruit du ventre. En *L'homme qui rit*, Victor Hugo (2002, p.526) écrit:

Hardquanonne, aux termes de la loi, après confrontation suivie d'effet, après troisième lecture de la déclaration de vos complices, désormais confirmée par

¹ Traduit par l'auteur de l'article.

² Traduit par l'auteur de l'article.

³ Traduit par l'auteur de l'article.

votre reconnaissance et confession, après votre aveu itératif, vous allez être déchargé de ces entraves, et remis au bon plaisir de sa majesté pour être pendu comme plagiaire.

-Plagiaire, fit le sergent de la coiffe. C'est-à-dire acheteur et vendeur d'enfants. Loi visigothe, livre sept, titre trois, paragraphe *Usurpaverit*; et Loi salique, titre quarante et un, paragraphe deux ; et Loi des Frisons, titre vingt et un, *De Plagio*. Et Alexandre Nequam dit: '*Qui pueros vendis, plagiarus est tibi nomen*' (Toi que vends des enfants, ton nom est plagiaire).

On s'aperçoit donc que le plagiat était vraiment lié à la propriété privée. Il autorisait, sous différents aspects, l'influence, la copie et l'imitation mais il n'autorisait pas le vol pure et simple qui était, en fait, un crime. Le problème que l'on vérifie est donc de trouver les limites dans la littérature.

Dans l'article "Tradition and The Individual Talent" T. S. Eliot (1989) traite de l'influence inhérente à toute œuvre littéraire, soit par rapport à l'auteur, soit par rapport à l'époque de la lecture. Il note que la recherche de l'individuel et la recherche de l'inédit n'est pas aussi précieuse que la découverte d'extraits d'œuvres dans lesquels les poètes morts, leurs ancêtres, montrent leur immortalité et leur force:

One of the facts that might come to light in this process is our tendency to insist, when we praise a poet, upon those aspects of his work in which he least resembles anyone else. In these aspects or parts of his work we pretend to find what is individual, what is the peculiar essence of the man. We dwell with satisfaction upon the poet's difference from his predecessors, especially his immediate predecessors; we endeavor to find something that can be isolated in order to be enjoyed. Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously. And I do not mean the impressionable period of adolescence, but the period of full maturity⁴ (ELIOT, 1989, p.3)

Eliot propose une reprise de tous les temps dans le temps actuel. Ce concept-là se ressemble peut-être au concept déjà présenté chez Scheneider et Compagnon, c'est-à-dire que l'influence, la réécriture, et le plagiat sont semblables. Dans le texte "Tradition", Pound écrit que la tradition est une beauté que nous préservons. Il ne refuse pas le passé, au contraire, il considère que sa connaissance est importante et essentielle car elle nous permet de découvrir notre propre place dans le temps. Il se concentre surtout sur le présent en lui donnant le pouvoir de récrire le passé comme une procédure de révision (FUX, 2010).

⁴ Traduit par l'auteur de l'article.

À partir de l'analyse des différentes affaires nous sommes dans trois différentes accusations de plagiat: le *plagiat de l'idée*, le *plagiat fictionnel* et le *plagiat psychique*. L'affaire entre Yann Martel et Moacyr Scliar est tout à fait semblable à la théorie littéraire présente dans le texte de Borges: "les précurseurs de Kafka" puisque les lecteurs ont découvert Scliar à partir de la lecture de Martel, bien que le livre de Scliar ait apparu avant. Nous ne sommes pas dans une affaire criminelle, c'est-à-dire que Martel a été simplement influencé par la littérature de Scliar et qu'il n'avait pas l'intention de *copier* le livre de Scliar. Ensuite, l'affaire entre Darriussecq et Laurens est aussi inventive puisque dans le domaine littéraire on peut quand même partir d'une vie réelle ou d'une vie inventée pour développer et créer une fiction. Darriussecq aurait pu connaître l'histoire du nouveau-né à partir de l'expérience de sa consœur ou elle aurait pu inventer cette histoire-là. Puis, l'affaire entre Lanzmann et Haenel est tout à fait différente, parce que nous sommes dans le domaine du témoignage, cela signifie qu'il faut dire ou essayer de dire la vérité, de décrire exactement ce qui s'est passé, même en sachant que l'on ne va jamais réussir. Si l'on utilisait de la fiction pour arriver à la Shoah, il faudrait expliciter le caractère fictionnel de l'œuvre parce que si l'on ne le fait pas, les révisionnistes pourraient argumenter, comme ils le font déjà, que la Shoah a été un événement inventé par les juifs. Donc, à partir de ses épisodes on se propose donc d'étudier le problème du plagiat littéraire et ses implications soutenues par les théories présentes chez Jorge Luis Borges et chez Georges Perec.

Sommes-nous donc dans un moment où les choses commencent à se répéter? Les histoires et la littérature sont-elles conséquemment semblables et racontées par des différents auteurs? Ou y a-t-il quand même le *plagiat* au sens négatif du terme? Comment répondre à ces questions?

Les théories des précurseurs et des plagiaires chez Borges et chez l'Oulipo

Dans le texte "Kafka et ses précurseurs", Borges propose un renversement de la chronologie, un refus explicite du temps. Il dégage le concept fondamental selon lequel chaque écrivain crée ses précurseurs, ses travaux modifient notre conception du passé et changent aussi l'avenir. Selon Borges, au fur et à mesure que le temps passe, d'autres interprétations peuvent être données mais toujours avec la participation du sujet en associant l'écriture et son sens (FUX, 2010). Une des idées centrales chez Borges c'est de chercher un Livre déjà écrit, c'est-à-dire qu'il voulait découvrir un livre dont toutes les connaissances et tous les savoirs y étaient, c'est le thème central de son texte "La biblioteca de Babel". L'influence et la copie intéressent toujours à Borges (2004, p.533): "Solomon saith: There is no new thing upon the earth. So that

as Plato had an imagination: that all knowledge was but remembrance; so Solomon giveth his sentence, that all novelty is but oblivion”⁵. Selon Borges on recherche toujours la mémoire d’un livre (et des connaissances) déjà écrit, mais il faut toujours se méfier de Borges parce que, bien qu’il dise qu’il n’y a pas de nouvelles choses, il invente beaucoup de structures, de concepts et d’innovations. En “Tlön Uqbar Orbis Tertius” Borges (2004, p.439) discute la question de l’auteur et aussi de la paternité au sens littéraire: “No existe el concepto de plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo”. Donc s’il y a vraiment un auteur duquel tous sommes héritiers, il n’y a pas de plagiaires ou nous sommes tous des plagiaires. Puis en “Pierre Menard, autor del Quijote” on retrouve l’idée que répéter les écrits d’un autre c’est devenir l’auteur “Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran – palabras por palabras, líneas por líneas – con las de Miguel de Cervantes” (BORGES, 2004, p.446). Le problème qui se pose là c’est la possibilité d’écrire comme un autre (*J’est un autre*), de s’inventer comme un autre auteur ou un autre lecteur, chose qu’a bien fait Borges.

D’un autre côté, l’Oulipo, dans son propos analytique, ils redécouvrent les œuvres du passé où l’on retrouve les plagiaires par anticipation (ceux qui ont utilisé consciemment les contraintes et la potentialité avant la création de l’Oulipo) selon François Le Lionnais:

Et cela m’amène à la question du plagiat. 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 des choses en qualifiant les textes en cause de “plagiats par anticipation”. Ainsi justice est rendue et chacun reçoit-il selon ses mérites (OULIPO, 1973, p.23).

Le livre de Pierre Bayard intitulé *Le Plagiat par anticipation* compare et distingue lui aussi les concepts oulipien et borgésien. Tout d’abord, il sépare nettement le plagiat traditionnel et le plagiat par anticipation en précisant les caractéristiques propres à chacun. Il rappelle ensuite l’origine oulipienne du titre de son livre et discute du groupe et du concept de plagiat par anticipation. Selon Bayard (2009, p.22):

En quoi les Oulipiens innovent-ils? Ils procèdent d’abord à un retour en arrière, puisque à l’époque où se crée le mouvement, dans les années soixante, les contraintes se sont largement atténuées en littérature, le roman, la poésie ou le théâtre tendant à s’émanciper et à s’écrire avec plus de liberté qu’auparavant. Mais ils ne se contentent pas de remonter le temps, ils s’imposent à eux-mêmes des règles à la fois extrêmes et, au moins en apparence, absurdes.

⁵ Traduit par l’auteur de l’article.

Après avoir discuté l'origine de l'expression "plagiat par anticipation" en citant quelques extraits des "Manifestes" écrits par François Le Lionnais, Bayard entreprend de critiquer le concept:

La première différence que je souhaiterais faire valoir tient à l'usage extensif, et pour moi trop général, que l'Oulipo fait de cette notion, sans doute dans l'euphorie de sa création. À la limite, de par l'importance accordée à la notion de contrainte, tout texte en annonce un autre et le plagie par anticipation. Dès lors la notion perd sa force, puisqu'il est possible d'y recourir à tout propos, et ceux qui se sont véritablement rendus coupables de délit littéraire se trouvent de ce fait largement dédouanés. [...] La seconde distinction que je souhaiterais faire valoir est liée à la première et tient à une nuance, dans l'utilisation de la notion, qui n'est pas que de pure forme. Il semble bien, à lire les textes des auteurs de l'Oulipo sur ce sujet, que le plagiat par anticipation soit pour eux largement involontaire, le plagiat étant d'une certaine manière constitué par le surgissement d'un second texte proche du premier, qui, en révélant celui-ci à lui-même en explicitant la contrainte masquée, permet d'en éclairer après coup les potentialités (BAYARD, 2009, p.27).

La critique formulée par Bayard dans ce passage est, selon moi, incomplète. Le problème est le suivant: pendant toute cette discussion sur l'Oulipo et les Oulipiens, il n'utilise jamais le mot *mathématique* pour faire référence aux contraintes. Or, c'est à mes yeux très important, puisque le concept borgésien et le concept oulipien se distinguent précisément selon ce critère. C'est pourquoi le concept oulipien n'est pas aussi général que Bayard l'écrit: il est en fait question de contraintes mathématiques proposées par des Oulipiens et déjà utilisées par des "précurseurs". La rencontre du "plagiat par anticipation" n'est pas aléatoire comme Bayard le dit (28): tout au contraire, en cherchant des contraintes intéressantes du point de vue oulipien, on y découvre parfois des occurrences passées. Quoiqu'en pense Bayard (2009, p.28), l'intentionnalité existe à l'Oulipo:

Or on risque ici, avec cette conception du plagiat par anticipation, de perdre de vue la notion, dont l'un des éléments essentiels est l'intentionnalité. Faute de garder comme critère cette volonté d'emprunt, le plagiat par anticipation pourrait finir par ne plus désigner que la rencontre aléatoire, entre des textes de périodes différentes, de proximités formelles ou thématiques. [...] Sans doute cette intentionnalité n'est-elle pas toujours pleinement consciente, et peut-on admettre des degrés de perception dans l'exercice du plagiat, entre la volonté clairement affirmée de dérober le bien intellectuel d'autrui et le fait de se laisser gagner, sans y prendre garde, par des formes ou des idées postérieures à son temps. Il demeure qu'il y a un véritable risque, dans la conception trop large que donnent parfois du plagiat par anticipation les écrivains de l'Oulipo, à laisser la notion se dissoudre et perdre ainsi de sa force disruptive.

Bayard discute aussi l'idée présentée dans "Kafka et ses précurseurs" qui est, à son avis, elle aussi trop générale. Après une belle explication de la nouvelle, où il montre bien pourquoi Borges a utilisé Kafka et l'importance fondamentale de cet écrivain dans la littérature, Bayard (2009, p.69) écrit:

On peut dès lors accroître quasiment sans limite le nombre des précurseurs de Kafka, en recherchant des plagiaires très loin dans l'histoire, et par exemple dans tous les récits où une loi indéchiffrable s'applique à un sujet démuni. Au-delà même des présocratiques, la mythologie comme la Bible – depuis les sacrifices d'Isaac ou d'Iphigénie jusqu'aux morts injustes de Moïse et d'Égée, en passant par le crime involontaire d'Œdipe – ne manquent pas d'épisodes kafkaïens, et donc de précurseurs, que le nom de Kafka vient après coup rassembler en suscitant entre ces histoires des similitudes approximatives.

Le livre de Bayard présente une réflexion importante pour tenter de mieux comprendre le plagiat par anticipation. Il élargit les concepts de l'Oulipo et de Borges en créant, entre autres, le "plagiat réciproque" et "l'influence rétrospective". Mais, si l'on s'attache aux caractéristiques des écrits de Kafka et de l'Oulipo, quelques arguments peuvent sembler discutables, et exagérés.

L'affaire Martel et Scliar: À qui ce tigre appartient-il?

Par rapport à cette affaire, on se pose quelques questions: Est-ce que Yann Martel n'a lu qu'un résumé du livre de Moacyr Scliar comme il a dit? Est-ce qu'il y a eu une affaire anthropophagique de la culture canadienne développée sur la culture brésilienne sous-développée comme a proposé les médias brésiliens? Les personnages principaux dans les deux romans cohabitent avec le tigre dans un bateau. À qui ce tigre appartient-il? C'est le tigre de Borges? C'est le tigre de Blake? Nous avons ici des questions par rapport au plagiat littéraire que nous avons l'intention d'étudier.

Dans une interview, Yann Martel (2002) dit:

I have suffered from honestly mentioning where I got 'the spark of life'. But the idea of a person on a craft with an animal is a premise that has a long history. I could have said I got it from the Bible and no one would have raised an eyebrow.

If you think every author who borrows is a plagiarizer, you clearly know nothing about creativity (or the history of literature). I would suggest this to you: don't read anything more recent than Gilgamesh, otherwise you might get upset.

Moacyr Scliar ainsi que Borges étaient en marge de la culture dominante du monde, c'est-à-dire la culture développée du monde ; en revanche ils ont lu, étudié et connu presque tous les autres écrivains, les cultures et les écrits du "centre". Les concepts de "centre" et de "littérature traditionnelle" sont empruntés au livre de Homi Bhabha, *The Location of Culture*, et ils peuvent nous aider à poser la question du statut des ressemblances qui existent entre les livres de Martel et Scliar. Et aussi à mieux comprendre cette relative communauté esthétique d'œuvres qui s'inscrivent pourtant dans des traditions culturelles différentes.

Comme l'écrit Homi Bhabha (2004, p.199),

I have lived that moment of scattering of the people that in the other times and other places, in the nations of others, becomes a time of gathering. Gatherings of exiles and émigrés and refugees; gathering on the edge of 'foreign' cultures; gathering at the frontiers; gatherings in the ghettos or cafés of city centre; gathering in the half-life, half-light of foreign tongues, or in the uncanny fluency of another's language; gathering the signs of approval and acceptance, degrees, discourses, discipline; gathering memories of underdevelopment, of other worlds lived retroactively; gathering the past in a ritual of revival; gathering in the present. Also the gathering of people in the Diaspora; indentured, migrant, interned; the gathering of incriminatory statistics, educational performance, legal statues, immigration status – the genealogy of the lonely figure that John Berger named the Seventh Man. The gathering of clouds from which the Palestinian poet Mahmoud Darwich asks 'where should the birds fly after the last sky'?

Martel, Scliar, Borges, Perce et Bhabha sont à la recherche de leur place dans la culture dans laquelle ils sont inscrits. Comme l'écrit Bhabha (2004, p.200):

[...] the history of modern Western from the perspective of the nation's margin and the migrants' exile. Metaphor, as the etymology of the word suggests, transfers the meaning of home and belonging, across the "middle passage", or the central European steppes, across those distances, and cultural differences, that span the imagined community of the nation-people.

Ces questions sont présentes dans l'écriture de Scliar et Martel (même si leurs traitements sont différents).

Scliar et Martel sont donc au centre et à la périphérie ; ce sont des écrivains qui ont été influencés et influencent la culture et les relations culturelles. C'est le premier indice de la découverte d'autres œuvres, d'autres écrivains, d'autres cultures et, par conséquent, des plagiat et de leurs précurseurs.

L'affaire Darrieussecq et Laurens: *plagiomanie*

En mars de 1998, Marie Darrieussecq a été accusée de “singerie” par Marie NDiaye pour son second roman, *Naissance des fantômes*. En 2007, elle a été accusée de *plagiat psychique* par Camille Laurens pour son huitième roman, *Tom est mort*. Entre les années 1996 et 1998 elle a été poursuivie par un auteur non publié qui réclamait les royalties de *Truïsmes* dont elle lui avait énigmatiquement dérobé le manuscrit. Une fois, quand elle se promenait dans la rue, un inconnu l’a interpellée en disant “C’est vilain de copier” par rapport à son roman *Mal de mer*. Sommes-nous dans le domaine du délit ou dans une certaine vision de la littérature? Darrieussecq a-t-elle fait exprès tous ses plagiats? Dans sa défense, Darrieussecq a créé le mot *plagiomanie*, “pour décrire ce désir fou d’être plagié, comme il y a un désir fou d’être aimé, et qui mène à l’illusion que la réalité (un plagiat, un amour) suit le désir. On pourrait contracter le mot en *plagiomnie* quand ce désir d’être plagié conduit à une calomnie, à la désignation d’un plagiaire et au recours au scandale” (DARRIEUSSECQ, 2009, p.10).

La littérature, surtout la littérature sous contraintes chez Perec, permet la citation, les références, la réécriture (ce sont les mêmes concepts chez Compagnon et Schneider), et la présence d’un auteur et d’un livre qui parle de tout, qui a déjà existé et duquel nous sommes seulement des disciples (c’est le concept chez Borges). En continuant sa défense, Darrieussecq (2009, p.11) écrit:

“Et si c’était vrai?” se demande l’accusé, qui n’ose plus prononcer la moindre phrase de peur de citer quelqu’un. La plagiomnie est une infection, un poison. Ces jeux avec les références, auxquels je me livre puisque j’écris – dans *Tom est mort*, la scène du petit déjeuner avec les ouvriers, démarquée d’un film de Cassavetes, et *Demain dès l’aube* cité in extenso mais non ponctué pour le donner à lire à neuf –, si tous ces jeux étaient criminels? Dans *Naissances de fantômes*, après avoir cité en exergue une phrase de Lewis Carroll, je l’ai réintroduite dans le texte en clin d’œil au lecteur! Je vous jure, monsieur l’agent, j’ignorais que c’était interdit! Dans *White* est cachée une phrase de Nietzsche sur le désert qui croit! Et dans *Tom est mort* un vers de Nerval crie! J’ignorais que les membres de l’Oulipo étaient promis à l’enfer!

Est-ce que la vie imite l’art ou est-ce l’art imite la vie? Si nous tapions sur Internet des noms d’auteurs consacrés suivis du mot plagiat, on apprend que Cervantes, Melville, Pablo Neruda, Proust, Freud, et d’autres ont été accusés de plagiaires. La *plagiomanie* pourrait être liée à un des textes de Perec. Au début de la nouvelle “Le Voyage d’hiver”, le narrateur affirme avoir trouvé ce livre divisé en deux parties: la première partie raconte une anecdote, la découverte d’un livre impossible (pas tout à fait si nous sommes dans le domaine du plagiat). Dans la deuxième partie, il expose les raisons de l’importance de ce livre dans le contexte historique de la

littérature française. On y trouve en effet des fragments d'auteurs comme Flaubert, Gustave Kahn, Verlaine, Mallarmé, Lautréamont et Rimbaud dans un livre écrit plusieurs années avant l'existence de ces écrivains. C'est précisément le concept de l'inversion du temps présent chez Borges et chez les auteurs de l'Oulipo.

Riche en citations et en emprunts, l'histoire montre un Perec novelliste intéressé par la littérature et par la fiction, qui met en forme une anecdote proche de sa vision de la théorie littéraire, elle-même ressemblant un peu à celle de Borges. Le récit décrit un homme, Vincent Degraël, qui découvre un livre perdu ("Le Voyage d'hiver") dans sa bibliothèque. Ce récit a été écrit par un certain Hugo Vernier. Depuis cet événement, Degraël consacre sa vie à la recherche de cet écrivain à l'existence improbable, puisque son livre serait la source de trois ou quatre générations d'auteurs parmi les plus célèbres de l'histoire. Selon Magné dans *Romans et Récits*:

"Le Voyage d'hiver" peut se lire comme la mise en fiction d'un principe oulipien: le plagiat par anticipation. Dans une sorte de variation borgésienne sur la réversibilité du temps, cette nouvelle raconte en effet l'histoire d'un livre intitulé *Le Voyage d'hiver* écrit par un jeune auteur inconnu du XIX^e siècle, Hugo Vernier: ce livre se révèle être la source "dont allaient se nourrir après lui trois ou quatre générations d'auteurs" mais il a finalement disparu et n'a laissé que des traces invérifiables (PEREC, 2002, p.1424).

De la même manière que Perec, chez Borges, la littérature et Kafka sont liés par leurs précurseurs, la découverte de nouvelles techniques et procédures avant la fondation de l'Oulipo est liée à l'existence de plagiaires par anticipation. Perec crée lui aussi, comme Borges, sa chronologie inverse, à partir d'une idée à la fois borgésienne et oulipienne. Magné écrit au sujet de la relation entre "Le Voyage d'hiver" et *Un cabinet d'amateur*:

Sous une forme paradoxale, "*Le Voyage d'hiver*" fait écho au *Cabinet d'amateur*: "Toute œuvre est le miroir d'une autre". On y trouve donc tous les jeux d'emprunts et de citations auxquels Georges Perec nous a depuis longtemps habitués. Mais on aurait tort d'en réduire l'intérêt aux trouvailles érudites exhumant quelques sources cachées. À travers cette étrange histoire d'inversion chronologique, c'est aussi autre chose qui se joue (PEREC, 2002, p.1424).

En renversant l'ordre chronologique, "Le Voyage d'hiver" donne à l'idée que "toute œuvre est le miroir d'une autre" (présente dans *Un cabinet d'amateur*) la forme d'un paradoxe typiquement borgésien. Le voyage de Perec serait un voyage à travers la littérature, l'intertextualité et le concept de plagiaires, et implique ainsi un travail de l'auteur et du lecteur en rapport avec tous les problèmes que posent les classiques:

L'expérience de Vincent Degraël illustre bien le caractère ambigu de notre rapport aux classiques: la limpidité s'y allie à la plus extrême confusion, l'image de l'"aiguille affolée d'une boussole [qui oscille sans cesse] entre une violence hallucinée et une sérénité fabuleuse" confirmant à nouveau l'idée que la lecture représente le véritable voyage du récit de Perec (JEANELLE, 2009, p.176).

La quête de Vincent Degraël d'un livre (et d'un écrivain) qui serait la source plagiée de presque tous les plus grands écrivains du XIX^e siècle est, aussi, la quête de Borges du livre absolu, de la connaissance de l'écriture de Dieu, du livre qui contiendrait tous les livres de la Bibliothèque de Babel. En cherchant à trouver des informations qui prouveraient l'existence d'Hugo Vernier, Degraël prouverait aussi le statut de plagiat de la littérature française:

Notons que Vincent Degraël avait, ainsi que Perec le précise, "machinalement noté la date" d'édition, "mu par ce réflexe de jeune chercheur qui ne consulte jamais un ouvrage sans en relever les données bibliographiques". Un tel geste n'a rien d'innocent ; il cache un désir plus profond – désir que trahit l'émotion avec laquelle Vincent Degraël contrôle à nouveau la date de publication ("Il vérifia, la cœur battant"), 1864: le texte d'Hugo Vernier est, en réalité, un exemple de ce que les membres de l'Oulipo ont nommé depuis le "plagiat par anticipation"! Ou plutôt pourrait être, puisqu'à cette solution somme toute ludique (où il s'agit, par exemple, de considérer les textes de Grands Rhétoriciens comme le plagiat par anticipation des travaux de l'Oulipo), Vincent Degraël préfère le pur et simple plagiat (JEANELLE, 2009, p.180).

Ainsi les plagiat chez Darriussecq peuvent être fiction, imagination, folie, littérature. Darriussecq prend la place d'un personnage borgesien ou perecquien. La *plagiomanie* n'est que des théories contemporaines de la littérature.

L'affaire Lanzmann et Haenel: la Shoah et le révisionnisme

Tout d'abord, l'affaire entre Lanzmann et Haenel reprend la question du plagiat et la question de l'histoire. À partir du film Shoah et du vrai personnage Jan Karski, Haenel compose son œuvre en inventant des passages sur la guerre et la souffrance de son personnage. Lanzmann n'aime pas cela comme il écrit: "le premier chapitre *paraphrase tout ce que j'ai gardé dans le film des deux journées de tournage avec Karski chez lui à Washington, mais aussi cite, sans en avoir jamais demandé l'autorisation, des passages verbatim du texte de Shoah*" (LANZMANN, 2010). Mais au-delà de ce *parasitage* pour lequel, écrit sévèrement l'auteur de *Shoah*, "le mot de plagiat

conviendrait assez bien”, Claude Lanzmann s’indigne surtout du traitement historique réservé à Roosevelt, effectivement assez malmené dans le livre de Yannick Haenel (LANZMANN, 2010).

Selon Haenel, il a fait seulement de la fiction. Il a fait une œuvre littéraire dans laquelle il y avait le thème de la Shoah comme sujet central. Ainsi comme un processus de réécriture, il vient, à partir du film de Lanzmann, récrire la vie et les rêves d’un vrai personnage très important pour l’histoire. Jan Karski a vécu pendant la Seconde Guerre Mondiale et il a eu un passage crucial dans le documentaire de Lanzmann. Par rapport à son roman, Haenel (2010) écrit:

J’ai écrit un livre qui est, en partie, une fiction sur Jan Karski. Le recours à la fiction n’est pas seulement un droit ; il est ici nécessaire parce qu’on ne sait quasiment rien de la vie de Karski après 1945, sinon qu’il se tait pendant trente-cinq ans. Les historiens sont impuissants face au silence: redonner vie à Karski implique donc une approche intuitive. Cela s’appelle la fiction. Lanzmann, évidemment, est catégorique: «*Je ne voyais pas comment on pouvait écrire un roman sur Karski*» (entendez: il ne doit pas y avoir de roman sur Karski). Enoncer des interdictions semble la vocation de Claude Lanzmann.

Par rapport à la liberté de la fiction et de la littérature, Haenel (2010) continue:

En exhibant bientôt, comme il l’annonce, une partie de ses rushes, Lanzmann va, dit-il, «*rétablir la vérité*»: «*On saura ce que Karski et Roosevelt se sont vraiment dit!*» «*Ce qu’ils se sont «vraiment dit»?* Vraiment vrai de vrai? Les croyances de Lanzmann pourraient simplement sembler rigides, mais le mot de «*vérité*» sonne ici comme une sentence dans la bouche d’un procureur. Contrairement à ce tribunal de l’Histoire d’où parle Lanzmann, la littérature est un espace libre où la «*vérité*» n’existe pas, où les incertitudes, les ambiguïtés, les métamorphoses tissent un univers dont le sens n’est jamais fermé).

La question du plagiat simple commence dans les deux premiers chapitres comme Lanzmann (2010) explique:

Haenel s’étonne de ce que j’ai mis cinq mois à m’aviser que *Jan Karski* était un faux roman et une œuvre malhonnête. Je me suis complètement expliqué là-dessus dans mon article de *Marianne*. D’un mot, les deux premiers chapitres que j’avais parcourus me déplaisaient, car ils parasitaient mon travail et celui de Karski: la paraphrase ne requiert nul talent et ne m’apprenait rien. Quant au troisième et dernier chapitre (le «*roman*»), j’avais tout simplement refusé de le lire, tant je pressentais qu’il n’aurait que des rapports très lointains avec la vérité.

On peut étudier cette affaire du côté du plagiat: Lanzmann n'a pas aimé l'utilisation de son personnage et de son histoire dans les deux premières parties du livre de Haenel. Il l'a trouvé comme une paraphrase de son film. D'un autre côté, Lanzmann n'a pas aimé la fiction en se reportant à la Shoah, c'est-à-dire que selon Lanzmann, on ne peut pas fictionnaliser des choses relatives à la Shoah, même si nous sommes dans le champ littéraire.

Par rapport à la Seconde Guerre Mondiale, les révisionnistes ou les négationnistes sont ceux qui croient (ou mentent en croire) que le génocide juif n'a pas eu vraiment de place. Tout était une invention juive. Dans les années 90 il a apparu un témoignage de Binjamin Wilkomirski. Le livre de souvenirs, *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948 (Fragments: une enfance 1939-1948)*, décrit son enfance durant l'occupation nazie en passant dans deux différents camps nazis (Majdanek et Auschwitz). Après sa libération, il fut placé dans un orphelinat à Cracovie où sa mère le retrouve. Le livre a reçu des critiques admiratives surtout par rapport à sa précision et ses descriptions très minutieuses. Cependant, les chercheurs ont commencé à se demander si cette précision était vraiment possible dans un domaine très traumatisant. La littérature du témoignage habite dans un domaine spécial: les témoins veulent dire la vérité, mais ils ne réussiront pas à cause de la mémoire et du trauma. Dans ce cas-là, Wilkomirski a apparemment réussi et, donc, tout a été inventé. Il n'était pas un survivant, il n'a pas fait son témoignage, il ne connaissait les camps de concentration que par l'histoire et la littérature. Après avoir reçu des prix importants, aujourd'hui la fiction de Wilkomirski (son vrai nom est Bruno Grosjean) circule dans la publicité négationniste. Le problème qui se pose là c'est de faire de la fiction avec la Shoah, le même problème présent dans l'affaire Lanzmann et Haenel.

Conclusions

En rapportant trois différentes affaires, nous avons étudié la question du plagiat. Cette problématique englobe des différents regards sur la littérature comme nous avons vu chez Campagnon, Oulipo, Schneider, Borges et Perec mais aussi elle traite de la question du inédit, de la question de l'histoire, de la question de l'influence par rapport à la littérature. Est-ce que tout est possible? Est-ce que tout est permis? Malgré les possibilités infinies de la littérature, il y aura toujours des limites et des affaires quand nous arrivons à la question du plagiat.

FUX, J. O pós-moderno e a questão do plágio literário. **Revista de Letras**, São Paulo, v.51, n.2, p.67-81, jul./dez. 2011.

- **RESUMO:** Este artigo tem o objetivo de discutir alguns episódios pós-modernos relacionados ao plágio literário. Essa questão já vem sendo tratada desde a antiguidade, mas, atualmente, podemos tratá-la de forma diferente. Neste artigo escolhemos os casos entre Yann Martel e Moacyr Scliar, Yannick Haenel e Claude Lanzmann e Marie Darrieussecq e Camile Laurens e apresentamos as teorias de Borges, Perec, Compagnon e Schneider acerca do plágio literário e das questões pós-modernas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Plágio literário. Pós-modernidade. Scliar. Haenel. Darrieussecq.

Bibliographie

BAYARD, P. **Le plagiat par anticipation**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

BHABHA, H. K. **The location of culture**. London: Routledge, 2004.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. São Paulo: Rocco, 1987.

BORGES, J. L. **Obras completas I**. 15.ed. Buenos Aires: Émecé, 2004.

COMPAGNON, A. **O trabalho de citação**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.

DARRIEUSSECQ, M. **Rapport de police**. Paris: P.O.L, 2009.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaio**. Tradução e introdução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. p.37-48.

FUX, J. Les plagiaires par anticipation et les précurseurs de Kafka: Perec, Borges et l'Oulipo. **Revue Communication interculturelle et littérature**, Romênia, v.1, n.9, p.134-143, 2010.

HAENEL, Y. **Jan Karski**. Paris: Gallimard, s, 2009.

_____. **Philippe Sollers**. 2010. Disponible: <http://www.pileface.com/sollers/article.php?id_article=904#comment>. Accédé: 20 sept. 2011.

HUGO, V. **L'homme qui rit**. Paris: Gallimard, 2002.

JEANNELLE, J. – L. **Fictions d'histoire littéraire**. La Licorne: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

LANZMANN, C. **Le blog de l'histoire**. 2010. Disponible:< <http://blog.passion-histoire.net/?p=4634> >. Accédé: 10 sept. 2012.

LANZMANN, C. **Le lièvre de Patagonie**. Paris: Gallimard, 2009.

MARTEL, Y. **L'histoire de Pi**. Paris: Gallimard, 2005.

_____. **May Richard Parker be always at your side**. 2002. Disponible:<<http://www.guardian.co.uk/books/2002/nov/26/fiction>>.

Accédé: 20 sept. 2011.

OULIPO. **La littérature potentielle**. Paris: Folio Essais, 1973.

PEREC, G. **Romans et récits**. Paris: Librairie Générale Française, 2002.

SCLIAR, M. **Max et les Fauves**. Montreuil: Folies D'encre, 2009.

SCHNEIDER, M. **Ladrões de palavras**. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.

