

Le Plagiat

Christian Vandendorpe,

Lettres françaises, Université d'Ottawa

Colloque d'Ottawa, 1992

Équivalents. Allemand: *plagiat*. Anglais : *plagiarism*. Espagnol : *plagio*. Italien: *plagio*.

Terminologie. Le terme "plagiarius" pouvait désigner, dans la Rome antique, soit un voleur d'esclave soit quelqu'un qui vendait comme esclave une personne libre. Martial est le premier à avoir appliqué le terme dans un sens figuré pour désigner quelqu'un qui s'était approprié ses vers (1, 52, 9). En raison de cette origine substantive, l'action de s'approprier les textes et les idées d'autrui sera longtemps désignée en français par une périphrase construite à l'aide du nom d'agent, *plagiaire* (attesté dès 1560), et ce n'est que plus tard qu'apparaîtront les mots désignant l'action correspondante sous une forme nominale, *plagiat* (1697), ou verbale, *plagier* (1801). Par ailleurs, on hésitera longtemps entre *plagiarisme* et *plagiat*. Si le premier est encore l'entrée utilisée par *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1757), Pierre Larousse opte, dans son *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* (1874), pour le mot *plagiat*, et contribue à discréditer *plagiarisme* à la fois par une restriction de son sens et une disqualification formelle: "plagiarisme: un plagiat érigé en procédé littéraire. Barbarisme créé par l'abbé de Richesource, inventeur du procédé". Depuis cette condamnation, le terme a disparu des dictionnaires.

Définition. Le plagiat est un terme à connotation morale et esthétique, par lequel on désigne en littérature le fait qu'un texte reprend, de façon non avouée et plus ou moins fidèlement, un élément textuel provenant d'un autre auteur. Ce terme n'a pas cours en droit, où l'on parlera plutôt de *contrefaçon* et d'infraction à la loi du droit d'auteur (*copyright*).

Dans son sens initial, le plagiat implique chez l'écrivain qui s'y adonne une volonté de dissimulation visant à donner le change sur ses talents réels et à accréditer la prétention selon laquelle il est véritablement l'auteur du texte emprunté. Le plagiat est donc à distinguer du *stellionat*, parfois appelé aussi *auto-plagiat*, qui consiste à "vendre ou hypothéquer un même bien à plusieurs

personnes" (*Lexis*). On ne parlera pas non plus de plagiat dans le cas de *rencontre involontaire*, de *similitude d'idées* et de *réminiscence*, phénomènes assez naturels chez des écrivains qui participent d'un même tissu historique ou qui traitent d'un même sujet. Il n'y a pas davantage de plagiat dans le cas d'une *imitation* avouée, quand le modèle est sous les yeux de tous et possède valeur d'archétype. La *citation* n'est pas non plus du plagiat, car l'emprunt est isolé du texte d'accueil par des diacritiques ou des procédés typographiques et est normalement attribué à sa source. Un texte entièrement tissé de citations s'appelait jadis un *centon* et participait d'un genre littéraire tout à fait légitime. Dans certains cas, des renvois à une oeuvre connue peuvent rester implicites et emprunter la forme de l'*allusion*. Ce type de fonctionnement textuel est systématisé dans le *pastiche* et la *parodie*, où le texte emprunté sert de base à des pratiques "*hypertextuelles*" (Gérard Genette) qui peuvent être elles-mêmes affectées d'un coefficient d'originalité plus ou moins élevé. Tout en étant distinct des diverses notions énumérées ci-dessus, le plagiat couvre une aire aux frontières floues. Des critiques moralisateurs ou justiciers peuvent parfois donner au terme une extension maximale, tandis que les écrivains incriminés justifieront leur "emprunt" en l'appelant citation, pastiche, rencontre involontaire ou, aujourd'hui, *intertextualité*. Certains se retourneront même contre leurs modèles en les accusant de "plagiat par anticipation" selon le mot d'Alexis Piron, qui sera repris par l'Oulipo (voir Bénabou, p. 21. Les références sont en fin d'article).

Historique. Étant étroitement dépendant de l'idée que l'on se fait de la littérature, le statut du plagiat a profondément varié avec les époques. Chez les Anciens, le concept de plagiat existait, ainsi que l'atteste l'étymologie du terme, mais il participait d'une esthétique qui reconnaissait l'imitation à la fois comme inévitable et nécessaire (Voir White). Ainsi Cicéron réfère-t-il aux oeuvres de ses prédécesseurs comme à un "fond commun" (*De Inventione*, II, 3) et Sénèque va-t-il jusqu'à écrire : "tout ce qui a été bien dit par quelqu'un est mien" (*Lettres*, LXXIX, 6). Certes, cela n'empêchera pas des philologues comme Porphyre de faire la chasse aux influences, et l'on sait par Macrobe (*Saturnales*, VI) que Virgile a littéralement pillé Ennius, qu'il considérait comme son "fumier". Mais ces critiques savantes n'entachent pas pour autant la réputation littéraire des écrivains en question.

Le Moyen Âge hérite de cette esthétique de l'imitation et l'adapte à une culture orale. On considère alors que les oeuvres antérieures sont à la disposition de qui veut s'en emparer et les augmenter. Un auteur n'hésite pas à reprendre une oeuvre existante et à lui donner de l'expansion, à broder sur le thème, ajoutant au corpus une version qui pourra, à son tour, être augmentée par un autre (Voir Kunstmann).

Du côté arabe, où la tradition poétique était fort développée à la même époque, la question de l'emprunt est théorisée autour des concepts de *sariqa* — qui ne correspond que très approximativement à notre concept de plagiat, car la *sariqa* peut être blâmable ou louable — et de *akhdh* ou emprunt, qui peut, lui aussi, être louable ou blâmable. Comme le note Ahmed Sdiri, la poésie consiste alors à exploiter une *koinè*, langue plus ou moins artificielle au moyen de laquelle le poète doit produire un certain nombre de variations: "User des thèmes des devanciers, dans ce cas, est un fait, un droit, une obligation." (dans *Le Plagiat*, 1992, p. 130). Comme pour la littérature médiévale, le caractère essentiellement oral de la culture empêche, là aussi, que la notion de plagiat prenne une valeur objective d'évidence irréfutable, comme ce sera le cas plus tard.

L'apparition de l'imprimerie modifiera profondément le rapport à l'écrit. Mais si l'oeuvre est de nouveau rattachée à un auteur particulier, ce changement n'aura d'abord que des effets relatifs sur la façon de considérer les emprunts littéraires. En renouant avec la grande tradition des Anciens, la Renaissance avait encouragé l'imitation à la condition que l'écrivain améliore la matière empruntée et qu'il l'intègre à un projet original. C'est ce que n'hésite pas à faire Shakespeare. Ainsi, pour la seule pièce *Henry VI*, Malone, critique anglais de la fin du XVIII^e siècle, arrive à la conclusion que, sur 6033 lignes, Shakespeare en avait copié 1771 et paraphrasé 2373, de sorte que 1889 lignes seulement pouvaient être dites originales (Lindey, p. 75). Comme le note White, "*Whatever he wanted, he took*" (p. 106).

Semblablement, Montaigne reconnaît avec une suprême désinvolture les nombreux emprunts qu'il fait aux Anciens ("Je ne compte pas mes emprunts, je les poise") et se justifie de ne pas nommer ses sources par le plaisir anticipé de voir des critiques un peu hâtifs "donne[r] une nazarde à Plutarque sur mon nez, et qu'ils s'échaudent à injurier Seneque en moy" (II, 10).

Au XVII^e siècle, on assiste à une floraison d'oeuvres qui, dans la tragédie, la comédie ou la fable, ne font que naturaliser au domaine français les grandes oeuvres du passé. Racine reprend Euripide, Aristophane ou Sénèque; Molière puise dans Plaute et Térence. La Fontaine, qui récrit la plupart des fables qui circulaient à son époque, ne se contente pas des modèles grecs et latins, mais consulte également les recueils de Marie de France, Abstemius ou Bonaventure des Périers. Corneille n'hésite pas à composer son chef d'oeuvre d'après la pièce de Guillen de Castro, *El poema de mio Cid*. Il s'ensuivra un célèbre débat quant à la légitimité du procédé, dispute que l'Académie française tranchera en faveur de Corneille. Cette attitude générale à l'égard de l'emprunt sera résumée par ce mot de Scudéry, que cite *L'Encyclopédie* de Diderot: "Le cavalier Marin disait que prendre sur ceux de sa nation, c'était larcin; mais que prendre sur les

étrangers, c'était conquête". Nodier estime lui aussi que "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" (p. 4). Le plagiat fleurira au siècle classique au point qu'un certain Richesource publiera un *Masque des orateurs ou Manière de déguiser toutes sortes de compositions, lettres, sermons, etc.* (1677).

Mais, progressivement, le sentiment de la propriété littéraire se développe et l'on voit se mettre en place une réflexion sur les aspects juridiques du plagiat. Pour Voltaire, le plagiat est l'acte d'un "voleur maladroit" mais ne mérite cependant pas grand opprobre car il est "de tous les larcins le moins dangereux pour la société" (*Dictionnaire philosophique*, t. IV). Ce larcin constituera cependant une atteinte à la propriété à partir du moment où la loi reconnaîtra à un auteur l'entière propriété de ses productions intellectuelles. Ce pas sera franchi avec la loi Le Chapelier (1791), qui consacre le droit d'auteur en déclarant que "la plus sacrée et la plus personnelle de toutes les propriétés est l'ouvrage, fruit de la pensée d'un écrivain". Le plagiat quitte ainsi le plan strictement littéraire et tombe dans le domaine juridique. Dès lors, il ne tardera pas à devenir un "problème", selon le mot de Michel Schneider (p. 35), qui fait dater du premier quart du XIX^e siècle l'apparition du sens moderne du terme. On peut supposer que l'aspect problématique du plagiat tient précisément à cette double articulation du littéraire et du juridique, la littérature étant préoccupée du "Beau" et la justice, du "Bien".

Ce nouveau statut acquis par l'action du plagiaire devient manifeste avec la publication de l'ouvrage de Charles Nodier, *Questions de littérature légale* (1812 et 1828). Nodier parle en connaisseur, car en plus d'avoir réfléchi sur le plagiat, il l'a sérieusement pratiqué, notamment avec l'emprunt au *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki, dont on sait aujourd'hui qu'il a plagié la dixième journée.

En même temps, sous la pression des idées romantiques, une nouvelle attitude à l'égard de la littérature commence à se développer. À l'esthétique d'imitation, qui avait régné dans les lettres depuis les premiers temps, se substitue une esthétique d'originalité, qui débouchera sur une quête accélérée de nouveauté. L'écrivain est vu désormais comme appartenant à une race à part, dont le génie est magnifié et la plume professionnalisée. La critique littéraire, qui est également devenue professionnelle, accélère le mouvement, ainsi que l'a constaté Marilyn Randall. Cela entraînera une chasse au plagiat qui produira par exemple, dans le domaine savant, les trois gros volumes de Joseph-Marie Quérard, *Les Supercheries littéraires dévoilées*, dont l'ambition proclamée, caractéristique de l'esprit positif du temps, est de débarrasser les lettres des "pygmées littéraires [...] qui surchargent nos dictionnaires" (Avant-propos). Par

la suite, d'autres exposeront les plagiats de Pascal, Voltaire, Diderot, Chateaubriand, Stendhal, Balzac, Nerval, Lamartine, Zola, Lautréamont, France, Cendrars, Valéry, Sagan, Aquin... Du côté anglais, on fera semblablement la chasse aux plagiats de Ben Johnson, Pope, Sterne, Coleridge, Keats, Poe, Dickens, Chase... La liste est probablement illimitée. En fait, une fois que le doute a commencé à peser sur un auteur, il est improbable qu'on ne réussisse pas à trouver un paragraphe, un vers, une rime, une idée susceptible d'évoquer de troublantes résonances avec une oeuvre antérieure. Il est ainsi possible d'assassiner durablement la réputation d'un écrivain (Voir Hare).

Aspects juridiques. Le plagiat est interprété en droit français comme un cas particulier de contrefaçon. Celle-ci est définie par l'article 425 du Code pénal de 1810 comme "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".

Le juriste s'efforce naturellement de donner au concept de plagiat une portée aussi tangible que possible afin de pouvoir en juger de façon positive et sanctionner les abus. Ainsi introduit-on une distinction fondamentale entre l'idée et la forme. Selon la doctrine dominante, seule la seconde est susceptible d'appropriation, alors que les idées sont dites "de libre parcours". À titre d'exemple, c'est en vertu de ce principe qu'un certain Curwood, qui avait popularisé dans ses romans le Nord-Ouest canadien, s'est vu infliger une fin de non-recevoir de la part d'un juge américain qu'il était allé trouver afin de faire "protéger" ce "territoire" ainsi que l'exploitation de la police montée canadienne (voir Lindey).

En revanche, la forme qu'on donne à une idée serait en quelque sorte imprégnée de notre style et porterait notre "signature". Cette distinction idée/forme a cependant été jugée insuffisante par le juriste Desbois, qui propose de protéger non seulement l'expression mais aussi la composition dans la mesure où celle-ci constitue le "développement de l'idée générale", tandis que le "thème d'ordre intellectuel" et la péripétie principale seraient inappropriables. Selon André Lucas, cette proposition correspond assez fidèlement à la jurisprudence dominante (p. 204).

Par ailleurs, quand l'expression d'une idée est reprise littéralement et que des éléments textuels se retrouvent tels quels dans le texte incriminé, les tribunaux sont certainement plus à même de pointer le délit, mais pas nécessairement d'en quantifier l'importance. Nul ne saurait dire quelle part ni quelle proportion d'une oeuvre peut être "empruntée" impunément. Les poursuites en plagiat s'exercent évidemment presque toujours aux dépens d'une oeuvre qui connaît un vif succès. Comme un des arguments majeurs pour la poursuite consiste à

prouver que la partie incriminée avait eu accès à l'ouvrage prétendument plagié — que celui-ci fût publié ou encore à l'état de manuscrit —, les maisons d'édition (et, plus encore, les studios de Hollywood) ont souvent appris à leurs dépens à réglementer très sévèrement la circulation des manuscrits, scripts et projets divers qui leur sont soumis (Voir là-dessus Thomas Mallon). Les cas ne sont pas rares où un auteur dont le manuscrit a été refusé par un éditeur voit paraître quelque temps plus tard un ouvrage sur le même sujet par un lecteur ou un auteur de la maison, voire par un directeur de collection. Mais des poursuites peuvent aussi être intentées sans aucun fondement réel subjectif, si ce n'est l'appât du gain. Dans son ouvrage très documenté sur le plagiat, Alexander Lindey raconte que, entre 1910 et 1930, des bureaux d'avocats employaient des recherchistes à la Bibliothèque du Congrès afin de déterrer des textes qui auraient pu servir de modèles à des pièces à succès alors jouées à Broadway. Après en avoir acquis les droits, ils accusaient de plagiat l'auteur de la pièce à l'affiche. Un bon tiers des pièces les plus populaires de cette période auraient ainsi fait l'objet de poursuites, si bien que l'on a pu dire que, vers la fin des années 30, les attaques en plagiat avaient atteint les proportions d'un véritable "*racket*" (p. 267).

En tout état de cause, le flou qui entoure la notion de plagiat donne facilement lieu à des jugements contradictoires, comme en atteste le cas de *La Bicyclette bleue* dont l'auteur, accusée d'avoir démarqué *Autant en emporte le vent*, a été condamnée en première instance puis acquittée en appel, pour voir finalement ce dernier jugement invalidé en cassation (4 fév. 1992). De toute évidence, le "préjugé favorable dont elle [Régine Deforges] jouissait au sein de l'institution littéraire", selon les mots de François Gallays (p. 198), n'a pas été suffisant pour l'innocenter d'une attaque en détournement de la propriété d'autrui.

Par ailleurs, dans une société dont l'économie tend à se déplacer du secteur primaire vers le tertiaire, et où une part croissante des produits échangés est de nature culturelle, la tentation de se donner des droits de propriété sur des segments de langage est de plus en plus forte. Les tribunaux sont ainsi pressés de consacrer des droits d'auteur et d'accorder des compensations financières exorbitantes sur des arrangements de mots parfois extrêmement réduits. N'a-t-on pas vu, en 1991, la société américaine Mirage Studios réclamer de AT&T plus de cent millions de dollars de dommages pour avoir utilisé les syntagmes "Turtle power" et "Cowabunga" dans un service téléphonique payant destiné aux enfants?

Mais ces considérations nous éloignent de la littérature, où la notion de plagiat est assez peu utilisée aujourd'hui, sauf à titre polémique, pour porter un jugement esthétique dépréciatif sur une oeuvre donnée. On préfère à ce terme celui d'*intertextualité*, qui présente l'avantage d'être moralement neutre et de

rendre compte de la dynamique sociale du fonctionnement du langage et des formes littéraires. Ce concept, introduit par Julia Kristeva en 1967, permet de penser la littérature comme un perpétuel croisement d'énoncés en modification réciproque. On retrouve ainsi sous une autre forme le mot de Giraudoux selon lequel "le plagiat est à la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue". Considéré de ce point de vue, le texte plagiaire apparaît comme une forme intertextuelle extrême et absolue. Sous un angle nosologique, certains voient dans le plagiat la manifestation d'une volonté compulsive d'accaparement de la parole d'autrui, assimilable à la kleptomanie (Voir Peter Shaw).

Il faudrait toutefois s'abstenir de porter un jugement trop hâtif, car même un fragment littéralement "emprunté" peut être complètement resémantisé par son insertion à l'intérieur d'un nouveau co-texte. Quand René Char reprend dans un de ses poèmes la définition que Littré donne de l'iris, il en impose une lecture neuve et originale et nul ne songerait à l'accuser de plagiat. Sauf, peut-être, l'hypothétique détenteur des droits du Dictionnaire Littré (si celui-ci était un consortium bancaire). Mais, là encore, un Nodier n'avait-il pas observé que "les dictionnaires sont en général des plagiat par ordre alphabétique" (p. 57)?

Ouvrages cités

Marcel Bénabou, "Les ruses du plagiaire. Exemples oulipiens", in C. Vandendorpe, *Le plagiat*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, 17-30.

Roland de Chaudenay, *Dictionnaire des plagiaires*, Paris: Perrin, 1990.

François Gallays, "La lecture de la justice" in C. Vandendorpe, *Le plagiat*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, 189-198.

Jean Giraudoux, *Siegfried et le limousin*, Paris: Grasset, 1922.

John Hare, "Louis-Honoré Fréchette au banc des accusés: comment on fabrique une réputation de plagiaire" in C. Vandendorpe, *Le plagiat*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, 157-172.

Julia Kristeva, *Semiotikè*, Paris: Seuil, Coll. Points, 1969.

Pierre Kunstmann, "Oecuménisme médiéval et auctoritates: art et liberté de la copie" in C. Vandendorpe, *Le plagiat*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, 133-142.

Alexander Lindey, *Plagiarism and Originality*, Westport: Greenwood Press, 1952.

André Lucas, "Plagiat et droit d'auteur" in C. Vandendorpe, *Le plagiat*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, 199-214.

Georges Maurevert, *Le livre des plagiat*s, Paris: Arthème Fayard, 1922.

Thomas Mallon, *Stolen Words*, New York: Ticknor and Fields, 1989.

Luis Astrana Marin, *El libro de los plagios*, Madrid, 1920.

Charles Nodier, *Questions de littérature légale*, Paris, 1828.

Jean Paulhan, *Les hain-tenys*, Paris: Gallimard, 1938.

Joseph-Marie Quérard, *Les supercheries littéraires dévoilées*, Paris, 2e édition, 1869.

Marilyn Randall, "Critiques et plagiaires", in C. Vandendorpe, *Le plagiat*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, 91-104.

Daniel Sangsue, "Les vampires littéraires", *Littérature*, no 75, 1989, 92-112.

Ahmed Sdiri, "Les théoriciens arabes et le plagiat", in C. Vandendorpe, *Le plagiat*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, 123-132.

Peter Shaw, "Plagiary", *The American Scholar*, no 51, 1982, 325-337.

Michel Schneider, *Voleurs de mots*, Paris: Gallimard, 1985.

Harold O. White, *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance*, New York: Octagon Books, 1965. (1re édition: 1935).