



HAL
open science

L'auteur comme plagiaire

Alexandre Solans

► **To cite this version:**

Alexandre Solans. L'auteur comme plagiaire : Le cas des essais de Pascal Quignard. Claude Coste; Joanna Nowicki; Marianne Froye. L'auteur en question, Editions du Cerf, 2022, 9782204153737. hal-04223995

HAL Id: hal-04223995

<https://hal.science/hal-04223995>

Submitted on 1 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'auteur comme plagiaire
Le cas des essais de Pascal Quignard

Alexandre Solans

Ce qui frappe en tout premier lieu le lecteur des essais de Pascal Quignard, c'est l'extrême abondance des références présentes au sein de son œuvre. Pas une page de ses « petits traités » qui ne s'écrive sans convoquer une multitude de noms d'auteurs, sans se barder d'un matériau citationnel important, sans faire intervenir ici un point de savoir, là un souvenir de lecture. Le texte est envahi par une trame très dense de références culturelles et savantes, au point qu'il semble que tous les champs du savoir s'y trouvent mobilisés, non moins qu'une mémoire littéraire et artistique aussi éclatée que monumentale.

La propension de Pascal Quignard à convoquer une myriade de discours atteste que, dans ses ouvrages, l'écriture prolifère à partir de la lecture. Déjà présente dans les récits, qui ne répugnent pas à faire référence à des disciplines savantes et se construisent volontiers à partir des lectures de l'auteur, cette tendance est nettement plus frappante dans les essais, où la pensée s'élabore en méditant, voire en convoquant des discours dont la profusion s'impose au premier plan de la lecture, si bien que la conduite par l'écrivain de son propos semble menacée sans relâche par une sorte d'hypertrophie de l'hétérogène.

Dans son analyse de ce vaste travail intertextuel, la critique quignardienne a largement noté l'altération discrète dont les sources font l'objet. Mais on a très peu tenté jusqu'ici de penser le geste d'appropriation sauvage dont résulte le texte car, s'il se nourrit de la reprise manifeste de nombreux langages, il est aussi souterrainement tissé d'une multitude d'emprunts non signalés. La pratique que l'on stigmatise d'ordinaire sous le nom de « plagiat » représente en effet chez Pascal Quignard une véritable technique d'écriture.

C'est cette poétique du plagiat que nous voudrions interroger, en tant qu'elle relève d'une mise en question de la figure de l'auteur. L'interrogation portée sur l'auteur comme plagiaire, à partir de l'œuvre essayiste de Pascal Quignard, nous conduira à proposer une figure théorique de substitution, le lecteur auctorial.

Une poétique de l'intertextualité

Qu'il convoque des extraits de lecture ou qu'il établisse avec eux une relation de commentaire, l'essai quignardien élabore une pensée médiée, une pensée qui ne se déploie jamais que par la médiation des savoirs. Ceux-ci viennent toujours déjà interpréter l'expérience et, sous la plume de l'écrivain, se proposent immédiatement à l'expression. C'est que, historiquement, Quignard vient à l'écriture – son premier texte est publié en 1968 – au moment où s'élabore, depuis la linguistique et bientôt dans les études littéraires, la notion même d'intertextualité. Avant de devenir un concept poétique, désignant la reprise d'énoncés littéraires, l'intertextualité commence par renvoyer au substrat de tout énoncé, à cette trame de sens et de discours antérieurs dont est nécessairement faite la parole.

C'est en 1966 et 1967 que Julia Kristeva introduit le terme d'intertextualité dans deux articles où elle affirme, c'est à noter, que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations¹ ». En 1973, ouvrant le système du texte à la bibliothèque, Barthes reprend le concept d'intertextualité à son compte et soutient à son tour que « tout texte est un tissu nouveau de citations révolues² ». En 1981, avec Michael Riffaterre, la notion devient un concept pour la réception et désigne surtout un effet de lecture³, avant qu'en 1982, dans *Palimpsestes*, Gérard Genette n'achève de la restreindre en l'inscrivant dans une typologie générale de toutes les relations que les textes entretiennent avec les autres textes (transtextualité⁴).

Simultanément, donc, une notion née au sein de la linguistique a, d'un côté, migré peu à peu vers le domaine des études littéraires pour y devenir un outil d'analyse et a été, de l'autre, importée et comme actualisée par l'œuvre d'un écrivain, Pascal Quignard, chez qui l'intertextualité semble être devenue non pas une dimension de la lecture mais un véritable programme d'écriture, comme si prendre en compte l'être de la langue impliquait d'en exhiber la nature : l'essai quignardien, en ce qu'il se laisse traverser par une myriade de

1. Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.

2. Roland Barthes, « Texte (théorie du) » (1973), *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Seuil, 2002, p. 443-459.

3. Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 5-6.

4. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

discours venant perturber son intégrité de l'extérieur, relève d'une poétique de l'intertextualité.

Cette pratique d'écriture, qui théâtralise le phénomène intertextuel au point d'en faire la condition du déploiement de la pensée, a un impact immédiat sur le statut du sujet énonciateur, puisque celui-ci manifeste sans cesse sa propre aliénation par une altérité discursive. La figure de l'auteur semble ainsi se réduire à un point fiché au centre du « champ organisé de la parole » dont parle Derrida, ce « champ culturel où je dois puiser mes mots et ma syntaxe, champ historique dans lequel je dois lire en écrivant » et où le sujet parlant « se découvre dans une irréductible secondarité », condamné à voler son langage¹. Tout se passe comme si Pascal Quignard, pénétré de ce constat théorique et soucieux d'en radicaliser les conséquences, étendait un tel « drame du vol » à l'ensemble des formations discursives.

C'est dire combien la saturation du texte par les savoirs engage une dissolution radicale de l'auctorialité : la poétique quignardienne de l'intertextualité est le lieu privilégié d'une mise en crise de la fonction auctoriale. Mais cette réticence de l'écrivain à s'assumer comme la source de son texte, qui s'accomplit en pleine lumière à travers la convocation incessante de discours multiples, se prolonge souterrainement dans le texte par un recours généralisé à des formes de plagiat.

Le plagiat comme méthode

Dans les essais de Pascal Quignard, la réécriture constitue avant tout un mode de production du texte, et son mode privilégié. À travers toutes les modalités possibles de la citation, de la référence, de l'allusion, de l'imitation, de la paraphrase et même du commentaire, l'acte d'écrire ne prend son essor qu'à partir d'un effet d'entraînement induit par la lecture. La copie ou la convocation d'un texte autre constitue pour l'écrivain ce que Nathalie Piégay nomme un « rituel propice à apprivoiser la naissance de l'idée ou de l'image² ». Même lorsqu'il prend des libertés avec l'exactitude, ainsi que la critique l'a depuis longtemps remarqué, son geste d'invention consiste

1. Jacques Derrida, « La parole soufflée », *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, « Points », 1967, p. 265.
2. Nathalie Piégay, *L'Érudition imaginaire*, Genève, Droz, « Titre courant », 2009, p. 141.

toujours en un mouvement de déport à partir d'un texte authentique : qu'il produise des faits infondés ou qu'il attribue à un auteur réel des écrits apocryphes, Quignard génère toujours ses énoncés par prolifération à partir d'un support préalable.

Le discret travail d'altération des sources, qu'il consiste à ajouter, à réduire, à augmenter ou même à travestir, témoigne amplement de tout ce que l'écriture continue de devoir à la lecture, dont elle ne se sépare jamais tout à fait. La prolifération à partir de la lecture demeure le modèle de l'écriture quignardienne, que le texte moteur soit signalé ou non. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que la « seconde main » de la citation y soit à la fois la forme d'intertextualité la plus fréquente et la moins visible.

En effet, si tout un tissu de discours rapportés envahit sans cesse la méditation, il n'est pas moins fréquent qu'un fragment de texte fasse l'objet d'une reprise plus ou moins littérale, mais non marquée – c'est-à-dire d'un « plagiat », selon la terminologie de Genette. Chantal Lapeyre a souligné la première l'existence, chez Quignard, d'une pratique citationnelle qui « avance masquée », en l'espèce d'une réécriture ne se désignant pas comme telle : « Elle n'est pas indiquée au lecteur qui erre entre (parfois) vague familiarité inattribuable à aucun connu antérieur et aveuglement complet, prenant pour argent comptant ce qu'on lui propose¹. »

Lorsque l'emprunt est repéré, le plagiat produit le même effet de connivence que l'allusion ; lorsqu'il n'est que soupçonné, sur le mode d'une vague réminiscence ou d'une simple résistance stylistique, il est responsable d'un « chatolement de l'œuvre sous le regard halluciné du lecteur », Chantal Lapeyre allant jusqu'à déclarer que Quignard, rassemblant des agrégats de textes morcelés autant que des échos ou des allusions, « fait du plagiat une méthode² ». Mais de cette méthode, le lecteur est le plus souvent la dupe.

La mise en œuvre de la critique des sources révèle en effet ce qu'il était impossible de soupçonner. Pour ne prendre qu'un exemple, le XVIII^e des *Petits traités*, étrangement intitulé « Une grenouille d'Ulubres », résulte tout entier de la contraction – constellée de nombreuses expansions – d'un long passage de l'article que Gaston Boissier, philologue du XIX^e siècle, fit paraître

1. Chantal Lapeyre, *Mémoires de l'origine. Essai sur Pascal Quignard*, Paris, Flohic, « Écritures », 2001, p. 220.
2. *Ibid.*, p. 226.

en 1864 sur « César et Cicéron » dans la *Revue des Deux Mondes*¹. Évoquant la correspondance de Cicéron, l'historien de la littérature y était amené à brosser le parcours d'un certain Trebatius, jurisconsulte ayant quitté à regret « sa pauvre petite ville d'Ulubres, située au milieu des Marais-Pontins, [...] dont on appelait les habitants les grenouilles d'Ulubres ».

Ce cas est particulièrement exemplaire du mélange de plagiat et de réécriture en lequel consiste l'écriture quignardienne. Gaston Boissier, dans son article, insistait volontiers sur les frayeurs qui s'emparaient de Trebatius, que Quignard reprendra toutes en abrégé, avant de les assigner à la peur fondatrice de « l'ombre de la mort sur ses traits », thème récurrent des *Petits traités*. L'article de 1864 faisait aussi mention de l'amitié du personnage avec Horace et de la satire que celui-ci lui consacra, sans s'étendre là-dessus ; Quignard paraphrase quant à lui le poème, le cite et le glose, tout en recomposant les détails qu'il a sélectionnés de façon à leur donner vigueur et vitesse². Enfin, le philologue achevait son propos en situant Trebatius dans la littérature de son temps :

Par un privilège de son âge, il pouvait parler de Lucrèce à Virgile, de Cicéron à Tite-Live, de Catulle à Properce, et formait une sorte de transition et de lien vivant entre les deux plus illustres époques de la littérature latine.

Quignard, sans doute frappé par l'énergie de cette phrase, ne manque pas d'en exploiter la construction, dont il amplifie l'effet de tournoiement par une savante anadiplose :

Il avait connu Lucrèce. Il avait connu Catulle. À Virgile, Trebatius parlait de Lucrèce. À Properce, Trebatius parlait de Catulle. Il radotait. À Tite-Live, Caius Trebatius parlait de Cicéron. Il n'avait pas conscience qu'il avait touché avec ses mains, avec son nez, avec ses yeux, avec ses lèvres l'air et la lumière des deux époques les plus illustres de la littérature qui fut écrite dans la Rome latine³.

Plutôt que d'écrire que Trebatius a « connu » ces deux époques littéraires, Quignard joue sur un rythme à quatre temps pour développer en anaphore un rapport concret à l'espace d'alors, comme si chaque membre de phrase

1. Voir Pascal Quignard, *Petits traités I*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, p. 449-450, et Gaston Boissier, « César et Cicéron », *Revue des Deux Mondes*, 2^e période, tome 53, 1864, p. 676-708, repris dans Gaston Boissier, *Cicéron et ses amis. Étude sur la société romaine du temps de César*, Paris, Librairie Hachette, « Bibliothèque d'histoire », 1941 (le passage consacré à Trebatius se situe p. 244-249).

2. Voir Horace, *Satires*, II, 1, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

3. Pascal Quignard, *Petits traités I*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, p. 450.

martelait négativement le regret de n'y être qu'en lecture – à moins que, par à-coups successifs, l'écrivain ne cherche à s'en approcher. Mais il aboutit à ce paradoxe mélancolique qu'il s'efforce alors de se rendre sensible à une idéalité, à quelque chose d'essence non spatiale et immatérielle : une époque littéraire. Ainsi, escamotant sa source, le mode quignardien de réécriture combine l'augmentation à la réduction pour projeter sur le texte d'origine tout un registre affectif et passionnel qui semble se déployer à partir de tournures verbales porteuses, à la lecture, d'un imaginaire en puissance.

La pensée cannibale

La critique des sources révèle toutefois bien des cas d'appropriation sauvage de textes non référencés, mais dont le travail de transformation s'avère minimal, la réécriture se bornant alors au libre recopiage. C'est le cas de la deuxième section de *La Leçon de musique*, « Un jeune Macédonien débarque au port du Pirée », dont les deux premières pages sont reprises au mot près, hors quelques modifications marginales, à un ouvrage d'introduction à Aristote écrit en 1962 par Paul Grenet¹. Et, à bien y regarder, le procédé est assez répandu dans les essais de Quignard, qui se plaît à donner pour sienne une matière d'emprunt avec un degré inégal de réélaboration verbale.

Ainsi, dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*, les trois premiers chapitres, qui sont consacrés à La Bruyère, ainsi que le dernier qui y revient, foisonnent de fragments repris à un ouvrage consacré en 1936 à l'auteur des *Caractères* par le professeur Gustave Michaut, littéralement ou à peine démarqués, sans que l'emprunt en soit jamais signalé². Détails biographiques, propos rapportés, portraits de l'écrivain, descriptions de l'œuvre et même jugements critiques, le La Bruyère de Michaut envahit silencieusement le texte, et dans des proportions très impressionnantes : un calcul rudimentaire, fondé sur le nombre de lignes par page, permet d'établir que les trois premiers

1. Voir Pascal Quignard, *La Leçon de musique*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987, p. 81-82, et Paul-Bernard Grenet (dir.), *Aristote : choix de textes, bibliographie, portraits, fac-similés*, Paris, Seghers, « Savants du monde entier », 1962, p. 9-13.

2. Voir Gustave Michaut, *La Bruyère*, Paris, Boivin, 1936.

chapitres sont constitués pour un tiers de reprises de Michaut et que celles-ci occupent même 70 % du chapitre II.

Ce cas offre un exemple du travail d'exploitation et d'assimilation de Quignard, le texte se composant à partir d'un autre ouvrage qui en constitue la matrice. Mais, cette matrice n'étant pas nécessairement unique, ses essais tendent à se construire comme une marqueterie de démarquages, au point que l'on est parfois tenté de voir dans le texte une vaste mosaïque intertextuelle minutieusement composée. C'est dire que l'écrivain recourt aux mots des autres jusque dans des passages qui laissent entièrement supposer qu'ils sont de sa main. « Qu'importe qui parle¹ ? » De ce principe foucauldien, compris dans la perspective de la notion d'intertextualité, découle immédiatement un droit au pillage.

Ces infractions répétées au régime de la propriété intellectuelle confirment la position hégémonique de l'activité de lecture dans la composition de l'œuvre, mais un tel dessaisissement met aussi en lumière un trait fondamental de l'essai quignardien : l'auteur ne se conçoit pas comme l'origine de ses propres idées. Nul écrivain, bien sûr, n'est tout à fait l'auteur de sa pensée, si l'on entend par là qu'il en soit l'origine absolue : le monde ne se manifeste jamais qu'à travers une culture, laquelle se confond aisément avec les rayonnages d'une bibliothèque. Cependant, tout se passe comme si Quignard, s'autorisant de ce constat, décidait d'en assumer jusqu'au bout les implications en s'appropriant systématiquement les pensées d'autrui.

Or, puisant où bon lui semble, Quignard emprunte aussi bien des faits, des anecdotes ou des traductions que des interprétations, des jugements et même des théories. Ce n'est pas seulement sur des données ou sur des exemples que l'écrivain fait main basse, mais sur des pensées, sur les fruits d'un véritable travail de l'esprit. Il convient donc d'appliquer à l'œuvre la notion de plagiat dans son sens le plus large, incluant à la fois le vol de mots et le vol d'idées. Qu'il résulte d'emprunts littéraires ou d'une reformulation qui prend certaines distances avec l'original, le texte demeure un tissage savant et largement inavoué de fragments prélevés dans des lectures, dont le patient amalgame fournit les fils qui forment la trame de la pensée.

1. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), dans *Dits et écrits I (1954-1975)*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 817.

L'essai quignardien semble ainsi s'échanger strictement à cette juxtaposition secrète de notes de lecture et de citations cryptées, sans que l'auteur ait l'initiative sur son langage, puisqu'il délègue les tâches intellectuelles à sa bibliothèque. Aussi est-on fondé à qualifier Quignard de « lecteur-écrivain¹ », tant cette réappropriation sauvage de textes non référencés vient heurter nombre d'habitudes de lecture et remettre en question notre idée moderne de l'auteur.

Le plagiat en question

Prélever, varier, assimiler : telle est donc la règle de composition des essais de Pascal Quignard, qui semblent s'inscrire dans un régime d'écriture antérieur à celui de la propriété littéraire. En France, le Code de la propriété intellectuelle est l'aboutissement d'un processus, initié par les lois révolutionnaires Le Chapelier (1791) et Lakanal (1793), qui a permis de reconnaître la propriété intellectuelle comme une partie du droit de propriété. À cet égard, le plagiat se définit aujourd'hui comme l'« appropriation illicite de tout ou partie de l'œuvre d'autrui² ». Cependant, la question du plagiat ne se réduit pas au cadre juridique dans lequel elle a fini par s'inscrire, puisqu'elle en précède l'institution. C'est ce qui doit conduire à distinguer le délit de contrefaçon de la notion plus plastique de plagiat, en sorte de ne pas réduire le problème à des questions légales et économiques³. Le mot lui-même vient de Martial (*Épigrammes*, I, 52) qui, par métaphore, qualifiait de *plagiarius* (« voleur d'esclaves ») un certain Fidentinus qui s'appropriait ses vers en les récitant. La doctrine antique de l'imitation était pourtant très libérale en matière de plagiat. Il s'agissait, selon Antoine Compagnon, d'une « conception relâchée, sans notion du droit de l'auteur, ni juridique ni même moral⁴ ». Dans son essai *Du plagiat*, Hélène Maurel-Indart trace une petite histoire des plagiaires depuis l'Antiquité et soutient que, jusqu'au XVII^e siècle,

1. Agnès Cousin de Ravel, *Quignard, maître de lecture. Lire, vivre, écrire*, Paris, Hermann, « Essais », 2012, p. 12.

2. Gérard Cornu, *Vocabulaire juridique*, Paris, PUF, 1987, p. 759.

3. Voir Giuseppe Sangirardi, « Préface » à Paloma Bravo, Sylvie Laigneau-Fontaine et Giuseppe Sangirardi (dir.), *Machines à voler les mots. Idéologies, pratiques et techniques du plagiat*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017, p. 8.

4. Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 153.

on peut parler d'imitation heureuse¹. Le plagiat ne devient un crime littéraire, un déshonneur, une insulte, que lorsque le XVIII^e siècle voit l'avènement de l'individu, qui revendique la propriété de son œuvre. L'imaginaire du droit d'auteur qui émerge alors est solidaire de la figure de l'auteur, laquelle ne fera que s'épanouir à l'époque romantique.

C'est en effet notre idée moderne de la création que la notion de plagiat met en jeu : la hantise du plagiat révèle une obsession de l'originalité, conçue comme ce qui est à soi-même sa propre origine². La question qu'il pose est dès lors la suivante : l'emprunt relève-t-il du recopiage servile ou de l'imitation créatrice ? Pour pouvoir qualifier un emprunt de « littéraire », il faudra que le vol s'accompagne d'un travail d'adaptation qui ne soit pas un simple démarquage, mais une véritable transmutation créatrice :

L'écrivain est un plagiaire qui a su dominer par sa personnalité, par sa vision personnelle du monde, un territoire étranger, pillé, reconstruit et fondu dans son univers propre³.

Le travail de Quignard correspond-il à cette définition de l'imitation créatrice ? Certes, les emprunts font souvent l'objet d'un travail d'élaboration formelle de sorte que, malgré ce rapiéçage en lequel consiste le texte, le ton quignardien, son « accent singulier⁴ », ne se perd jamais. Mais que faire de tous les plagiats qui ne brillent guère par un degré particulier d'élaboration ? Comment interpréter la présence massive de simples démarquages, ainsi que la généralisation du vol d'idées ? Voilà qui doit nous amener, plutôt que de condamner l'écrivain du point de vue de son éthique littéraire ou de soulever un problème d'ordre juridique, à tâcher de comprendre sa pratique de l'emprunt dans sa spécificité.

L'écriture sans auteur

Si l'œuvre essayiste de Quignard ne répond pas entièrement au modèle de l'imitation créatrice, c'est parce qu'une telle idée s'inscrit encore dans le paradigme de l'originalité. Or c'est à cette obsession moderne que l'écrivain

1. Voir Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1999, p. 12-18.

2. *Ibid.*, p. 3-4.

3. *Ibid.*, p. 204-205.

4. Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, « Écrivains au présent », 2008, p. 7.

prétend échapper, lorsqu'il diagnostique la clôture d'une ère ouverte par le romantisme :

Il est possible que se soit déjà refermée sans qu'on s'en rende tout à fait compte une parenthèse qui aura duré cent vingt ou cent trente ans : la parenthèse de l'originalité. Nous vivons peut-être l'élimination du romantisme. L'esthétique des romantiques, des modernes, c'est faire différent du voisin. L'esthétique plus traditionnelle, des Romains, des Chinois, des classiques, c'est faire mieux que le modèle qui émet¹.

En identifiant la modernité au romantisme, en opposant le romantisme à la tradition et en établissant au sein de la tradition une continuité entre antiquité et classicisme, Quignard semble promouvoir une remontée en amont de la modernité. Cependant, lorsqu'il affecte de prendre la posture du classique, il s'agit moins pour lui de retourner à l'ancienne doctrine de l'imitation que de contester le culte moderne de l'originalité qui tient le moi pour l'origine de l'œuvre. En 1791, la loi Le Chapelier proclame en effet que « la plus sacrée et la plus personnelle de toutes les propriétés est l'ouvrage, fruit de la pensée d'un écrivain ». À ce credo, Quignard répondra : « Nous ne sommes pas le père de nos pensées². » C'est dans ce cadre que sa pratique du plagiat va prendre son sens.

À l'ère de la propriété littéraire, le second XX^e siècle constitue en effet un moment particulier, où le plagiat semble avoir retrouvé une place malgré un cadre juridique inchangé. Les notions de collage, de *cut up* et d'intertextualité, la pratique d'écrivains importants pour Quignard, tels que Louis-René des Forêts ou Emmanuel Hocquard, viennent jeter le trouble dans le régime admis de circulation des discours, jusqu'à la méthode du sampling qui, en musique, désigne un mode de composition reposant sur l'appropriation de brefs extraits remixés et peu reconnaissables. La première des *Fictions* (1944) de Borges pose ainsi que « la conception du plagiat n'existe pas : on a établi que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur qui est intemporel et anonyme³ ». Avec la notion d'auteur tombe celle de plagiat, « qui n'a de sens qu'au regard d'une signature, signature volée⁴ ».

1. Pascal Quignard, « La déprogrammation de la littérature » (1989), *Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2005, p. 242.

2. Pascal Quignard, « Traité sur Esprit », précédant Jacques Esprit, *La Fausseté des vertus humaines*, Paris, Aubier, 1996, p. 55.

3. Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, « Folio », 1952, p. 24.

4. Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat, op. cit.*, p. 110.

Michel Schneider résume dans *Voleurs de mots* le passage d'une conception juridique du plagiat comme crime littéraire à une conception de la littérature comme plagiat généralisé, qui désigne « l'inappartenance foncière du langage¹ ».

La pratique quignardienne du plagiat s'autorise ainsi d'une théorie du langage anonyme qui s'impose progressivement au cours du XX^e siècle et elle s'inscrit dans une configuration historique particulière, que domine l'impératif de tenir la parole à distance de toute spontanéité personnelle, en se gardant du mirage de l'expression comme de celui de l'originalité. Il s'agit, dans l'écriture, d'assumer jusqu'au bout la nature profonde du langage, qui est de n'être à personne, en délocalisant l'origine de la parole.

Cependant, les essais de Quignard ont beau mettre en scène et en pratique la mort de l'auteur, il en demeure une figure atténuée, minimale et néanmoins tenace, celle d'un lecteur, qui témoigne ainsi d'une forme d'auctorialité évanouissante : la voix de l'auteur s'affirme par son retrait, elle existe dans son dessaisissement même et semble émaner du ruissellement discursif dont elle est le support, sans affirmer son autorité sur le texte. Tout se passe comme s'il s'agissait d'installer, à la place de l'auteur, la lecture.

La lecture créatrice

Que la lecture soit l'horizon poétique de l'œuvre essayiste de Pascal Quignard, cela signifie que le penseur entend se réduire à un lecteur qui ne se donne le monde qu'à travers ses livres. Cette pensée attentive à la constitution de la réalité par les savoirs envisage l'expérience par la médiation des lectures, plutôt que de prétendre la décrire dans l'illusion de l'immédiateté. Il ne s'agit donc pas de mettre des mots sur son propre vécu, mais de reconnaître son vécu dans les mots des autres, en faisant passer son expérience à travers le filtre des langages disponibles. De là vient que Michel Deguy interprète ce recours aux textes comme une « optique incessante permettant de voir » plutôt que comme des « besicles chaussées sporadiquement dans la seule bibliothèque » :

1. Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, « Tel », 1985, p. 31.

L'érudition quignardienne [...] n'opère pas à coups de sonde locaux espacés ; elle est l'élément de la mémoire comme milieu de la visibilité ; elle est mise en scène de la dramaturgie de la représentation¹.

Dans cette perspective, les textes ne se présentent pas comme des illustrations, des preuves ou des instruments d'une réflexion qui les précéderait et, en cela, se distinguerait d'eux : la pensée s'identifie complètement à la lecture ; elle n'est pas élaboration, elle est reconnaissance. Le XXVIII^e des *Petits traités*, intitulé « Anagnôsis », ne dit pas autre chose, lorsqu'il médite sur ce mot grec qui désigne la lecture comme une « reconnaissance », dont Quignard déploie le double sens (retrouvailles et gratitude) :

Elle procurerait la joie de ce qui réveille en nous des réflexions que nous avons faites confusément. Elle susciterait notre gratitude ou notre admiration pour une expression plus évocatrice, plus précise, plus propre, plus condensatrice d'expériences que nous avons éprouvées de façon brouillée ou inaccomplie².

Écrit sous la dictée de la lecture, le texte quignardien est le résultat d'une suite de moments de saisissement, à l'occasion desquels le scripteur s'est contenté de répondre à ce qu'Antoine Compagnon nomme « l'instantanée fulgurance de la sollicitation³ ». L'auctorialité quignardienne s'incarne en définitive dans la figure d'un lecteur qui cherche à se dessaisir de toute position d'origine au profit de l'expérience de lecture, position secondaire – ce qui revient, par un renversement stratégique, à placer l'expérience de lecture en position auctoriale.

Dans ce dispositif, en effet, la place de l'auteur est d'emblée confondue avec celle du lecteur, lequel se trouve chargé de produire le texte plutôt que d'en constituer le sens : il n'y a d'autre créateur, à l'origine du texte, qu'un lecteur de la bibliothèque universelle, attaché à recopier et assembler des fragments préexistants, au point que c'est au sens le plus fort et le plus littéral que ce lecteur se trouve être l'auteur du texte. Ce constat nous invite à penser la présence dans le texte quignardien d'un lecteur auctorial, dont la singularité s'échange en dernière analyse à la variété des emprunts.

1. Michel Deguy, « L'écriture sidérante », in Adriano Marchetti (dir.), *Pascal Quignard. La mise au silence*, Seyssel, Champ Vallon, « Essais », 2000, p. 53.

2. Pascal Quignard, « Anagnôsis », *Petits traités II*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, p. 67.

3. Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 27.

Pour approcher ce lecteur auctorial, il faut envisager une figure théorique qui, tout en se dessaisissant de la fonction-auteur, continue d'organiser le texte en rendant possible un jeu particulier entre les textes. Le lecteur singulier qui sert d'auteur à l'œuvre de Quignard se situe donc moins en amont de l'œuvre qu'il n'en est le résultat, émergeant au terme du travail littéraire comme le principe d'organisation qui s'y inscrit après coup. Or un tel principe, réduit à l'essentiel, se manifeste simplement comme l'instance qui choisit les textes, les récrit et les met en relation.

Le prélèvement, la variation et l'assimilation étant les trois opérations fondamentales de la poétique quignardienne de l'essai, on est fondé à chercher le visage de ce lecteur auctorial dans la sélection, l'altération et la combinaison des langages mis en œuvre. Le dernier Roland Barthes, s'attaquant au mythe de l'auteur comme sujet constitué, producteur de son œuvre et antérieur à elle, ne lui reconnaissait déjà plus qu'un rôle de combineur, dont Pascal Quignard semble s'être fait un programme : « L'écrivain choisit tout de même de combiner. Il combine des citations dont il enlève les guillemets¹. »

1. Roland Barthes, « Où/ou va la littérature ? » (1974), *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 552.