



HAL
open science

Copiez-vous les uns les autres

Claude Chastagner, Christine Reynier

► **To cite this version:**

Claude Chastagner, Christine Reynier. Copiez-vous les uns les autres. Essais sur l'art : Les Grands mouvements littéraires anglo-américains, Michel Houdiard, collection Essais sur l'art, 2009. hal-04393389

HAL Id: hal-04393389

<https://hal.science/hal-04393389>

Submitted on 14 Jan 2024

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.

COPIEZ-VOUS LES UNS LES AUTRES

Claude Chastagner

Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique.

Isidore Ducasse, dit comte de Lautréamont

Il faut d'abord saluer le tour de force auquel s'est livré Jonathan Lethem, et son humour. D'autres avant lui ont déjà eu recours à l'emprunt et au patchwork comme méthode de composition (jusqu'au gouverneur de l'Ohio qui en 1858 rédigea un édit exclusivement à partir d'extraits de la Bible), mais il y ajoute franchise (en nous révélant ses sources) et pertinence théorique dans la mesure où son essai revendique le plagiat comme pratique artistique innovante et pertinente. Pourtant, le savoir-faire de Lethem n'empêche pas de s'interroger. Quel intérêt a-t-il à justifier le plagiat ? Le terme lui-même, à la différence de parodie, pastiche ou caricature, ne désigne-t-il pas clairement une pratique répréhensible tant sur le plan artistique que moral, une contrefaçon punie par la loi ? Pourquoi un artiste respecté, auteur de plusieurs romans, recueils de nouvelles et essais, dont la réputation n'a jamais été entachée par des soupçons de plagiat, éprouve-t-il le besoin de défendre une pratique que tout le monde s'accorde à trouver indigne d'un créateur véritable ? La situation juridique, économique ou artistique de ce début de XXI^{ème} siècle entraînerait-elle une réévaluation de ce que d'autres époques avaient banni ?

Comme beaucoup d'auteurs américains de sa génération, Lethem joue avec les codes de ses prédécesseurs et égratigne leur conception de la littérature. S'il n'est pas à proprement parler un auteur expérimental, il n'hésite pas à incorporer dans son travail, sa fiction comme ses essais, de fréquentes références à des pratiques artistiques extérieures à la littérature, souvent même à des arts considérés comme mineurs, du cinéma à la musique rock, de la peinture pop à la télévision. Comme d'autres, il parsème ses textes de noms de produits industriels réels, d'allusions à la dimension marchande de la vie quotidienne et entremêle le savant et le populaire, le noble et le trivial. Il s'est d'ailleurs forgé une réputation de *genre bender*, transgresseur de genre, écrivant dans des registres aussi différents que l'anticipation, le roman policier ou l'autobiographie. Son premier roman, *Gun, with Occasional Music* (1994) mêle science-fiction et roman noir. Son second, *Amnesia Moon* (1995), se présente plutôt comme un roman sur « la route », équivalent littéraire des *road-movies*. Pour *Girl in Landscape* (1998), l'inspiration est encore à chercher du côté de cinéma, cette fois dans le western (*La prisonnière du désert*, 1956). *Motherless Brooklyn* est en 1999 son premier grand succès public. Suivront d'autres romans dont plusieurs se passent dans le milieu du rock, des recueils de nouvelles et d'essais et même plusieurs volumes de bande dessinée pour *Marvel Comics*. On se rend donc compte que sans s'être jamais livré explicitement à du plagiat, la pratique artistique vampirique de Lethem doit suffisamment à l'emprunt et à la citation pour qu'il tente dans cet essai de la théoriser et d'en faire une modalité de création que d'autres artistes contemporains, écrivains mais aussi plasticiens, musiciens ou cinéastes pourraient à leur tour revendiquer la tête haute.

Lethem s'intéresse pourtant à une pratique qui n'est pas récente. Le plagiat, conçu comme appropriation frauduleuse de textes créés par d'autres, sans leur

consentement et sans que la source soit mentionnée, semble avoir suscité la colère des auteurs dès l'antiquité. Martial, par exemple, se plaint amèrement que ses mécènes s'approprient les épigrammes qu'il rédige à leur intention. Une des formes les plus stimulantes de protestation porte sur le plagiat par anticipation, pour reprendre la formule de Pierre Bayard (2009). William Gaddis nous en donne un exemple savoureux et poignant dans son ultime roman, *Agapē Agape* (publié en français sous le titre *Agonie d'agapè*). Le narrateur, en phase terminale de cancer, vitupère un auteur réel qui aurait commis un plagiat anticipé (le lecteur reconnaît *Béton* de Thomas Bernhard) en publiant le roman que lui, narrateur, allait écrire : « C'est ma première page, il a plagié mon travail, là, sous mes yeux, avant même que je ne l'ai écrit » (12). La récrimination prend une saveur supplémentaire quand on sait qu'il arrivait à Gaddis lui-même d'écrire en collant bout à bout des extraits de journaux, de magazines populaires, parfois juste quelques mots qu'il mélangeait aux siens (à l'occasion empruntés à ses romans précédents). Dans son introduction, Sven Birkerts rappelle pourtant que dans ses choix esthétiques, Gaddis n'était guère démocrate et qu'il cultivait au contraire une position élitiste, assimilant le génie à l'innovation. Birkerts évoque sa fascination pour l'impulsion créatrice, « le souffle divin » cher à Démocrite. C'est que le plagiat soulève *in fine* la question de la création et celle de l'auteur.

Si de l'Antiquité à la Renaissance, c'est l'impératif aristotélicien de *mimesis* qui prévaut, impératif sur lequel chaque nouvelle génération d'artistes occidentaux fonde sa suprématie (l'autorité découle alors de l'accumulation progressive de connaissances), l'époque moderne impose une conception plus personnelle de l'art et met en place la notion romantique de génie individuel. Martha Woodmansee (1996) attribue cette évolution à l'invention de l'imprimerie. La diminution du prix des livres

entraîne l'émergence d'un lectorat numériquement important qui permet à l'artiste de ne plus dépendre de mécènes. Il entre alors en compétition directe sur le marché de l'art avec d'autres producteurs dont il doit se distinguer. Le processus créatif est dorénavant moins associé à l'imitation qu'à l'autonomie et à l'originalité.

Ce procès d'individuation entraîne une certaine moralisation des mœurs artistiques. Emprunts et plagiat n'ont plus leur place dans une société qui reconnaît de plus en plus à l'individu le droit à la propriété artistique. De fait, les premières lois protégeant les auteurs en tant que créateurs individuels datent de 1710 en Grande-Bretagne (*Statute of Anne*) et de 1790 aux Etats-Unis. Malgré les précédents antiques, la notion de plagiat, telle que nous la définissons aujourd'hui, est donc relativement récente et procède essentiellement d'une modification du mode de rémunération des auteurs. Pourtant, le processus d'individuation n'a pas que des conséquences positives pour l'auteur. Il est aussi source d'inquiétude et d'angoisse. La reconnaissance publique dont l'artiste a besoin pour subsister sur le plan commercial lui impose de faire preuve d'originalité. Il doit constamment étonner, surprendre, prouver qu'il est le premier, qu'il n'a copié personne, que son œuvre est le fruit d'un génie individuel. A la peur d'être plagié s'ajoute alors non seulement celle de plagier inconsciemment, mais plus encore celle qu'au bout du compte la notion même d'originalité ne soit qu'une chimère. C'est la thèse que défend Harold Bloom dans *The Anxiety of Influence* (1973).

Bloom propose une lecture dynamique de la créativité et de l'histoire de la poésie. Au cœur de sa théorie, les concepts de *misreading* (terme approximativement rendu en français par « lecture ou interprétation erronées ») et de *misprision* (méprise). Tout poète authentique lit systématiquement de façon erronée un poète

antérieur et sa propre œuvre découle de cette lecture. Si depuis Milton, la création de l'homme par Dieu est la métaphore la plus fréquemment utilisée pour définir la relation entre l'auteur et son œuvre, pour Bloom, cette métaphore doit s'appliquer à la relation entre le poète et son prédécesseur. L'existence d'un prédécesseur, la reconnaissance de son antériorité et de l'influence qu'il exerce est source d'angoisse, mais c'est précisément cette angoisse qui est créative : « Le poème représente la mélancolie que le poète éprouve à ne pas être le premier » (23). L'angoisse liée à l'existence d'un précurseur peut même être étendue aux rapports artistiques entre les Etats-Unis et l'Europe : l'antériorité dont cette dernière est créditée jusqu'à la Seconde Guerre mondiale et l'anxiété qui en résulte *sont* la source de la créativité nord-américaine.

Le titre original de l'essai de Lethem (« The Ecstasy of Influence ») prend en partie à contre-pied la position de Bloom. S'il souligne lui aussi le rôle de l'influence, du simple souvenir inconscient au plagiat volontaire, en passant par la méprise, Lethem conteste que ce processus engendre (ou doit engendrer) ce que Bloom définit dans la préface de la réédition de 1997 de son ouvrage comme une « angoisse de la contamination ». Au contraire, affirme Lethem, il ne faut pas craindre l'influence, mais en jouir. D'autres ont d'ailleurs repris le concept de *misreading* dans des champs artistiques différents pour en souligner la fécondité. Michael Jarret l'applique par exemple avec brio à la musique populaire, non seulement à la pratique des *covers* (reprises), mais aux originaux composés ou interprétés par des artistes majeurs, la production de leurs prédécesseurs constituant alors une forme de compost. Ainsi, la production musicale d'Elvis Presley, *misreading* de Dean Martin, celle de Dylan et des Beatles, *misreading* du rock'n'roll et du folk, celle des Sex Pistols et des Clash, *misreading* du *glam* et du reggae, celle de Public Enemy (et de l'ensemble du

rap), *misreading* du disque en tant que tel ! A ma connaissance, ces artistes ont avant tout joui de copier (mal) les styles précédents (donnant ainsi naissance à un genre nouveau) et n'en ont guère éprouvé d'angoisse.

La critique post-structuraliste a elle aussi remis en cause la conception de l'artiste comme créateur autonome et original. En 1969, Michel Foucault pose la question « Qu'est-ce qu'un auteur », investigation complémentaire de l'article de Roland Barthes, « La mort de l'auteur », paru l'année précédente. En postulant le primat du texte (et du lecteur) sur l'auteur, Foucault et Barthes déconstruisent le mythe romantique du génie. Geste sacrificiel, certes, qui révèle en cela une fascination ambivalente pour la figure de l'auteur plus tenace que les post-structuralistes veulent bien l'admettre, mais geste qui recèle néanmoins une indéniable dimension politique. Car il affirme que le modèle de l'artiste autonome, plus que la description d'un processus créatif, n'est que l'expression de la volonté des classes dominantes d'imposer un ordre économique. Les conséquences de cette remise en question sont considérables. Si l'auteur singulier est un arbitraire culturel, alors le concept même de propriété intellectuelle ne tient plus et les lois qui en assurent la pérennité perdent leur pertinence. Si le texte est une construction collective, accumulation de lectures ayant chacune leur validité, il devient impossible de défendre le mythe de l'originalité et de l'individualité.

Lethem profite de la brèche ouverte par les post-structuralistes. Il ne s'agit plus pour lui de simplement remettre en question la paternité du texte et de souligner l'importance de l'intertextualité, du feuilletage, du palimpseste, mais de revendiquer sans ambiguïté une pratique officiellement illégale de copie et de vol, et d'affirmer que le plagiat est un outil créatif puissant, moderne et nécessaire, l'équivalent

littéraire en quelque sorte aux pratiques popularisées par les arts plastiques, qu'il s'agisse des objets et photos trouvés surréalistes, des collages ou des ready-made duchampiens. Le plagiat en aurait la fonction ; lui aussi œuvrerait sur la frontière fragile et poreuse qui sépare l'art de la vie quotidienne, la fiction de la réalité, empruntant à la réalité littéraire déjà en place les éléments d'une fiction en devenir pour travailler et interroger notre relation même à notre environnement. Le geste du plagiaire déstabilise. Il efface les repères entre soi et l'autre, le neuf et l'ancien, le bien et le mal. Mais le plagiat est aussi un geste non violent d'appropriation, un accaparement qui ne serait pas une prédation. « L'amour [...] avait commencé par plagier la mystique », écrit Bergson dans *Les Deux sources de la morale et de la religion*. Le travail du plagiaire serait-il autre chose, suggère Lethem, qu'un geste d'amour ?

L'extrême modernité de l'écriture de Lethem s'observe également, non à sa conviction que la technologie est le puissant allié du plagiaire (même si, de fait, le processus de dissolution et de déstabilisation des codes et des normes a été hâté par l'informatique), mais à l'inextricable entremêlement de réflexions d'ordre purement esthétique et littéraire à des considérations politiques et économiques. L'écriture contemporaine, affirme Lethem, ne peut faire l'impasse sur la question de la propriété et du droit d'auteur et ses implications financières. Revendiquer le plagiat, c'est aussi intégrer cette dimension à la littérature. En complément du militantisme d'un Lawrence Lessig auquel il emprunte souvent, Lethem incorpore donc à son écriture une dimension politique. Comment pourrait-il en être autrement lorsque la simple utilisation dans une œuvre d'art de l'archétype qu'est devenue la souris Mickey entraîne la mobilisation de toute la puissance juridique de la multinationale Disney ? Lethem a revendiqué la dimension politique de son travail artistique, mais il s'est en

général contenté de faire référence à sa pratique du mélange des genres. Pour lui, c'est en s'efforçant d'abolir les frontières et les hiérarchies qu'il ferait œuvre politique, mais ce faisant, il ne propose qu'une vision partielle, et somme toute réductrice, de son art.

L'écriture de Lethem n'est pas politique au sens où le sont les plagiats africains de la littérature occidentale parfois présentés comme une riposte justifiée à l'oppression intellectuelle que les peuples colonisés ont subie. Elle ne procède pas non plus du proudhonesque « la propriété, c'est le vol, la propriété intellectuelle, c'est encore le vol », slogan simpliste et erroné, mais qui permet à certains de pratiquer le plagiat comme on lance un pavé. Je pense par exemple au travail de réécriture de scènes empruntées à Henry Miller auquel se livre Christine Angot dans *Léonore toujours* (1994) et qui, au-delà du choc d'une langue crue et sexuelle appliquée à un nourrisson, se veut, en volant le voleur, un geste de rébellion.

Non, la force politique de l'essai de Lethem, c'est d'être une attaque avant tout esthétique contre le marché, une remise en question par l'écriture même des principes économiques et juridiques qui régissent le monde de l'art, une démonstration concrète, de l'intérieur, du caractère subjectif, voire de l'illégitimité des critères moraux qui sous-tendent la notion d'auteur et justifient les lois sur la propriété intellectuelle. Lethem démontre brillamment que l'emprunt même illégal peut être créatif, qu'il peut contribuer à l'élaboration d'une œuvre neuve, que l'écriture est, et doit être, à la fois expérience esthétique, combat politique et réflexion économique. Il est dorénavant difficile de prôner l'art pour l'art, une écriture du sublime, un détachement des contingences. Plus encore qu'aux siècles précédents, l'art est inextricablement lié à des questions d'ordre économique et juridique qu'on peut en

toute légitimité incorporer aux œuvres artistiques. La pratique du plagiat est le lieu par excellence où s'élabore cette fusion des plans, cette confusion des genres. C'est ainsi, aujourd'hui, que l'art est politique. Non par des références à Marx ou Mao ou le recours à des postures d'opposition, mais par l'élaboration de nouvelles modalités économiques et juridiques de circulation, d'échange et de création des œuvres.

Le plagiat n'est guère comparable à un vol traditionnel dans la mesure où, rappelle Lethem, ce qui est volé reste en la possession de son créateur. Cette spécificité est un des points de départ du concept de biens rivaux élaboré par Lawrence Lessig. Lorsqu'un bien matériel est dérobé à son propriétaire, ce dernier n'en a plus la jouissance. Mais « dérober » un bien immatériel (une chanson, un film, un texte) à son propriétaire ou à son auteur, le copier ou le plagier, ce n'est qu'en produire une nouvelle version, plus ou moins identique à l'original, et qui ne prive pas le propriétaire ou le créateur de son original. Tout au plus, le vol débouche sur un manque à gagner. Il faut donc distinguer le paradigme de l'échange (où un bien unique et matériel est en jeu) de celui de la duplication. La duplication ne supprimant pas l'original, les biens produits par duplication et leurs originaux sont donc des biens non rivaux. D'où le projet Creative Commons qui met en place de nouvelles modalités de circulation des biens non rivaux. Les créateurs qui utilisent pour leurs œuvres une des licences Creative Commons acceptent de mettre gratuitement leur travail à la disposition de la communauté afin qu'il soit non seulement connu et apprécié, mais aussi utilisé, retravaillé et développé, à la condition de respecter un certain nombre de règles. Les plus fréquentes sont l'obligation d'indiquer le nom de l'auteur, d'appliquer la même licence à toute nouvelle œuvre conçue à partir d'un travail sous Creative Commons et l'interdiction de tirer un profit commercial sans autorisation de l'auteur. Les licences Creative Commons affirment une conception

collaborative et participative de la création et offrent un statut et une protection minimale à ceux qui veulent participer à l'élaboration d'un patrimoine commun fondé sur l'évolution et la libre réappropriation. Elles nient la légitimité du modèle romantique et dénoncent la dimension économique plus qu'esthétique du concept d'auteur singulier. Le texte de Lethem fonctionne comme une formulation, ou une justification esthétique du projet juridique de Lawrence Lessig.

Une référence manque dans la liste des prélèvements effectués par Lethem, le nom de Marcel Mauss. Une partie importante de l'essai est pourtant consacrée au concept de don, mais curieusement, celui qui a le mieux théorisé ce concept n'est pas mentionné. Pourtant, au-delà de sa dimension purement anthropologique, la réflexion maussienne a des répercussions considérables pour notre époque. Elle éclaire des pratiques qui ont failli disparaître complètement de l'aire occidentale et qui y font aujourd'hui un retour surprenant. La pratique du don, avec le cycle qu'elle met en place, donner, recevoir, rendre, s'oppose en effet à celle de l'achat, qui en libérant l'individu de la nécessité d'une relation à autrui, l'isole et l'atomise. Après plusieurs siècles de prédominance et d'expansion de la relation marchande, l'insistance récente sur le don que souligne par exemple le projet Creative Commons indique un changement de paradigme, encore modeste mais riche de potentiel. Une lecture maussienne du plagiat le dépouille de ses stigmates moraux, juridiques, esthétiques et économiques pour en faire une étape dans le processus artistique. A partir du moment où elle est mise en circulation, l'œuvre est implicitement donnée, puis reçue et elle produit, par plagiat, relecture ou influence, une nouvelle œuvre, contre-don qui à son tour stimulera la créativité.

En réponse à une réaction de Lawrence Lessig publiée dans le courrier des

lecteurs d'un numéro ultérieur de *Harper's* (avril 2007), Lethem affirme qu'il voulait avec cet essai provoquer le lecteur, mais qu'il était également très conscient de sa tendance à l'enjôler, à le cajoler, peut-être même à le manipuler, comme il le fait dans ses autres écrits. « Les artistes sont espiègles, écrit-il, et il ne faut pas oublier que c'est ce que nous souhaitons qu'ils soient » (5). Une fois encore, Jonathan Lethem est trop modeste et il réduit la portée de son essai. Car au-delà de l'espièglerie et du tour de force, Lethem invente avec pertinence de nouvelles façons d'écrire, de concevoir les rapports aux autres créateurs, au public et aux modes de rémunération dont le plagiat, s'il n'en est peut-être pas la modalité privilégiée, est au moins l'expression symbolique la plus forte. Lethem confirme qu'aujourd'hui plus que jamais, avec l'impressionnante facilité d'accès aux œuvres et la vélocité de leur circulation, un texte n'est jamais fini et que l'écriture ne peut être qu'un processus cumulatif, interactif et collectif.

Bibliographie

Angot, Christine. *Léonore toujours*. Paris : Gallimard, 1994.

Bayard, Pierre. *Le Plagiat par anticipation*. Paris : Minuit, 2009.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

Buranen, Lise & Alice M. Roy, eds. *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*. New York: State University of New York Press, 1999.

Gaddis, William, *Agapē Agape*. New York: Penguin Classics, 2003.

Harper's. April 2007.

Jarret, Michael. « Concerning the Progress of Rock & Roll ». De Curtis, Anthony, ed.

Present Tense. Rock & Roll and Culture. Durham: Duke University Press, 1992, 167-183.

Moore Howard, Rebecca. *Standing in the Shadow of Giants: Plagiarists, Authors, Collaborators*. New York: Ablex Publishing, 1999.

---. « Plagiarism, authorship, and the academic death penalty ». *College English*, Vol. 57, n° 7, Nov. 1995.

---. « Sexuality, textuality: the cultural work of plagiarism ». *College English*, Vol. 62, n° 4, March. 2000.

Ross, George MacDonald. « Plagiarism really is a crime: a counterblast against anarchists and postmodernists (and others). » Paper presented at the conference *Plagiarist: Prevention, Practice, and Policies*, University of Leeds, School of Philosophy, May 2004.

Woodmansee, Martha. *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. Columbia University Press, 1996.