

Tensions et défis éthiques dans le monde contemporain

– *un monde en trans* –



Tensions et défis éthiques dans le monde contemporain

– *un monde en trans* –




Sous la direction de

MICHEL GAD WOLKOWICZ

Jacques Amar, Henri Asséo, Ezra Banoun, Patrick Bantman, Michaël Bar Zvi, Denis Charbit, Pierre-Antoine Chardel, Viviane Chetrit-Vatine, Marc Cohen, Daniel Dayan, Raphaël Draï, Éric Ghozlan, Michel Granek, Benjamin Gross, Jocelyn Y. Hattab, Florence Heymann, Christian Hoffmann, Rachel Israël, Emmanuel Jeuland, Muriel Katz-Gilbert, Miri Keren, Colette Leinman, Ofer Lellouche, Albert Marouani, Thibault Moreau, Emmanuel Navon, Maya Nestelbaum Guez, Alexis Nouss, Gérard Rabinovitch, Philippe Robert, Georges-Élia Sarfati, Daniel Sibony, Jacques Tarnéro, Sam Tyano, Monette Vacquin, François Villa, Michel Gad Wolkowicz, Paul Zawadzki

Les éditions des
Rosiers

S C H I B B O L E T H – *Actualité de Freud* –  a publié :

La Psychologie de masse, aujourd'hui, sous la direction de Michel Gad Wolkowicz, Thibault Moreau, Alexis Nouss, Gérard Rabinovitch, collection SCHIBBOLETH – *Actualité de Freud* –, Sèvres, Éditions des Rosiers, 2012

Un Monde en Trans – Transfert de Transferts ou d'une hypocondrie du contemporain, sous la direction de Michel Gad Wolkowicz, Sèvres, Éditions EDK, 2009

Les Éditions des Rosiers
1, rue Bernard Palissy
92310 Sèvres, France
Tél. : 01 49 66 92 36
martinek@editionsdesrosiers.fr
www.editionsdesrosiers.fr

© Éditions des Rosiers, Sèvres, 2013
Conception graphique : Isabelle Benoit
ISBN : 979-10-90108-15-8

Il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage – loi du 11 mars 1957 – sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC), 20, rue des Grands Augustins, 75006 Paris.



CNRS – UNIVERSITE PARIS DESCARTES - UMR 8137
 CENTRE DE RECHERCHE SENS, ETHIQUE ET SOCIÉTÉ

Photos de couverture :

Ofer Lellouche, *Head and hand*, bronze sculpture, 180/56/60 cm, 2011 (in Ofer Lellouche, *Recent Works 2010/2012 Ateliers*, Zemack Contemporary Art)

Ofer Lellouche, *The Atelier Group of five bronze sculptures*, 2012 (in *Ateliers*, Ofer Lellouche *Recent Works*, CAFA Art Museum, October to November 2012, Beijing)



L'auto-plagiat et l'autorité du texte

MAYA NESTELBAUM GUEZ

Romain Gary, auteur français, publiait sous quelques noms de plume, entre autres celui d'Émile Ajar. Trois mois après sa mort en décembre 1980, le monde apprenait qu'il s'agissait d'un seul auteur. Le pseudonyme a libéré Romain Gary de son propre nom public et lui a permis d'écrire sur des sujets divers qui l'intéressaient, sans hésiter, étant donné qu'Émile Ajar était un autre.

L'écho qui résonne aujourd'hui entre les textes de Gary et ceux d'Ajar souligne le débat sur l'autorité du texte. Ce débat de la notoriété sur l'œuvre est donc l'un des plus importants dans l'histoire de la littérature garyenne. La publication sous le pseudonyme d'Émile Ajar éveille tant de problèmes inattendus, qu'il est difficile de déterminer le propriétaire légal de l'œuvre.

L'autorité du texte dans le cas qui nous intéresse concerne le sujet de l'intertextualité : quand le lecteur perçoit un texte dans un autre, mais dans le cas où celui-ci appartient à un même auteur, le phénomène s'appelle intratextualité.¹ Selon Michael Riffaterre, l'agrammaticalité survient lorsque le lecteur se trouve face à une expérience d'incompréhension, ne parvenant pas à comprendre les propos de l'auteur. Cette difficulté de lecture peut être surmontée par l'intertexte. Dans le cas de Gary et d'Ajar, le lectorat s'échine à associer l'œuvre d'Ajar à son auteur initial, Gary, et ce malgré l'interprétation de l'œuvre et la similarité de certaines formes grammaticales. Le sens

1. Gérard Genette, *Palimpsestes*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1982.





fondamental des écrits se situe au cœur de l'intertextualité puisque la reconnaissance de l'intertexte mène à la compréhension de la signification. Mais l'interprétation de cet intertexte est-elle de même nature que la compréhension de l'œuvre ?

Dans *Sémiotique de la poésie*², Riffaterre dote son lecteur de compétences qu'un lectorat ordinaire ne possède pas. On lui reproche de prêter à n'importe quel lecteur un savoir qu'il est le seul à posséder. En 1983, il répond ainsi à ce type de critique :

« Je crois que le lecteur est toujours capable de trouver l'intertexte. Mais il n'a pas en général les moyens de le localiser avec précision. Il se rappelle tel passage complémentaire de ce qu'il est en train de lire, mais trop vaguement pour le nommer ; ou bien il ne perçoit l'intertexte que sous sa forme potentielle, dans la prégnance du sociolecte, en germe dans un sémème matriciel. Tout ce que je prétends ajouter à cette perception naturelle, c'est une note donnant la référence précise, c'est l'apparat critique qui certifiera que l'instinct du lecteur ne l'a pas trompé. Le lecteur lit selon l'intertexte, mais il n'a ni le loisir ni le savoir nécessaires à vérifier le bien-fondé de sa lecture. »³

On peut rapprocher ce thème de l'appartenance du texte littéraire et la recherche d'un style unique et original à l'esthétique romantique de la fin du XVIII^e siècle. Dans la polémique « Qui a écrit l'œuvre d'Ajax ? », est-ce Ajax sous le nom de Paul Pavlowich, ou Gary, qui en est l'auteur ? Se pose alors la question de l'autorité du texte. À qui revient ce droit et peut-on le considérer signé Ajax comme étant celui de l'auteur qui le revendique (Paul Pavlowich) ou alors celui de Gary, qui l'a composé ?

Après avoir reconnu Romain Gary comme l'auteur des ouvrages d'Ajax, nous sommes en droit de nous interroger : peut-on considérer les écrits Gary/Ajax comme l'œuvre d'un seul ou de deux auteurs ? Doit-on aborder ces œuvres comme un seul et même corpus ou au contraire deux corpus différents ? Ou seul un écrivain peut-il réclamer la paternité de la production littéraire (soit Gary, soit Ajax), la lecture étant faite dans un cer-

2. Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, pp. 205-207.

3. Michael Riffaterre, « Réponse à Eisenzweig », *Texte*, numéro 2, Paris, 1983, p. 172.





tain contexte référentiel ?⁴ Afin de répondre à ces questions, comprenons avant tout la notion d'identité d'une œuvre littéraire.

Dans le cas où deux auteurs différents rédigent une même œuvre, le deuxième fait du plagiat. Mais « si en effet la moindre modification suppose qu'on a une autre œuvre, alors il n'y a aucun vol. Si, en revanche, il n'y a œuvre littéraire que lorsqu'il y a innovation radicale, alors l'auteur de l'œuvre première est bien lésé »⁵.

En adoptant ce modèle dans le débat sur l'appartenance de l'œuvre de Romain Gary, nous pouvons comparer son cas à celui de Jorge Luis Borges, dans « *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* »⁶. Cette œuvre illustre un cas hors norme en imaginant deux auteurs différents ayant écrit littéralement le même texte durant deux périodes distinctes, dans deux endroits éloignés, sans avoir connaissance de le leur respectif. Dans ce cas si particulier, s'agit-il de deux œuvres différentes ou d'un seul texte ? Comment peut-on reconnaître l'identité d'une œuvre, dans le texte ou en fonction du sens qu'on choisit de donner à ce dernier ? Autrement dit, l'auteur est-il identifiable à travers ses intentions, le contexte chronologique et historique de son œuvre ?

« Dans ce cas, l'identité d'un texte dépend de l'interprétation qu'on peut en faire. Or parce que toute intertextualité déplace ce contexte, elle n'est pas détournement du bien d'autrui mais création d'un autre objet littéraire, quand bien même elle présente une identité littérale, partielle ou totale avec un texte préexistant. C'est cette idée qui sous-entend le propos de Borges : Pierre Ménard a écrit littéralement le *Quichotte* mais n'a pas pour autant fait une œuvre ayant le même sens et le *Quichotte* de Ménard ne s'interprète pas comme celui de Cervantès, on est en face de deux œuvres différentes bien qu'elles aient le même texte. »⁷

C'est précisément par la question de l'interprétation du texte que le philosophe américain Nelson Goodman aborde la nouvelle de Borges. La thèse de Goodman affirme qu'il n'y a pas une version finale unique, mais des

4. En lisant Ajar, le lecteur ne savait pas que c'est Gary qui a écrit le livre, et en lisant Ajar, l'auteur de l'œuvre restait sans visage, même si son nom était connu et affiché sur la première page.

5. Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 136.

6. Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard auteur du Quichotte », *Fictions*, Folio, Paris, Gallimard, 1983.

7. Sophie Rabau, *L'intertextualité, op. cit.*, p. 136.



versions alternatives. Il existe donc une pluralité de variantes dépendant de différents systèmes symboliques.

Si dans une œuvre il existe plusieurs interprétations correctes, nous pouvons assumer, à travers la référence de l'horizon d'attente, que l'œuvre publiée sous le nom d'AJar n'a pas le même sens, lorsque l'identité de l'auteur *de facto* – Gary – est connue. Dès qu'AJar prend corps, Paul Pavlowitch devient l'auteur du texte. Mais, en 1981, quand il est dévoilé que c'est Romain Gary qui a écrit sous la plume d'AJar, les choses alors prennent une autre tournure. L'œuvre d'AJar identifiée comme celle de Gary se révèle sous un œil nouveau ainsi que la compréhension que l'on a d'elle en raison de sa nouvelle paternité reconnue. En premier lieu, la production littéraire est présentée au public à une période et une époque données. Puis, elle réutilise un leitmotiv récurrent dans les autres œuvres publiées sous le nom de Gary. Enfin, la manipulation du pseudonyme modifie la totalité de l'œuvre ainsi que l'intention de l'auteur et l'interprétation de son texte.

L'œuvre est écrite par...	Ajar = ?	Une lecture d'une œuvre originale rédigée par un auteur anonyme
	Ajar = Paul Pavlowitch	Une lecture de l'œuvre du petit cousin de Romain Gary
	Ajar = Romain Gary	Une lecture de l'œuvre de Gary sous manipulation de pseudonyme

Alors – selon ce tableau –, à qui reviennent les droits d'auteur ?⁸ « L'originalité est une catégorie esthétique, mais également une catégorie juridique. Les droits d'auteur, qui portent sur toutes les œuvres de l'esprit, sont, à la fois, un droit de propriété et un droit moral. »⁹ Mais que faire dans un cas comme le nôtre, où il existe trois auteurs différents ? Si une œuvre littéraire contient le texte d'une autre œuvre sans le consentement de son auteur, n'est-elle pas victime de contrefaçon ? C'est le cas de Paul Pavlowitch et de Romain Gary. Le dernier répond plusieurs fois à la question : « Est-ce que cela ne vous dérange pas que votre cousin vous copie ? » La réponse

8. Cette question a été soulevée juridiquement après le suicide de Romain Gary.

9. Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 148. À la différence du copyright anglo-saxon qui n'est qu'un simple droit de propriété.



est toujours la même : Paul Pavlowitch est jeune et il s'inspire de l'œuvre de Gary. Mais dans tous les témoignages que nous avons recueillis, il est évident que Gary est heureux que les lecteurs aient remarqué la ressemblance entre les œuvres. Dans la pratique de l'intertextualité, ce n'est ni une fraude ni un vol, mais une création littéraire originale.

Dans les œuvres de Gary et d'AJar, certaines analyses et citations sont très similaires. Ces détails identiques portent sur l'intrigue générale et la progression dramatique des romans. Ils traitent également du caractère physique et psychologique des personnages principaux et de la composition et de l'expression de certaines situations.

Les intrigues générales dans les œuvres ont pour fond la Seconde Guerre mondiale. C'est la chronique de la guerre qui forme le cadre du roman. Ses implications influencent la vie et le comportement des personnages. Le sens historique en est alors un facteur important. Ainsi, en comparant *Le grand vestiaire* signé Gary et *La vie devant soi*, signé AJar, nous trouvons des ressemblances évidentes :

1. Momo de *La vie devant soi* et Luc Martin du *grand vestiaire* sont de jeunes garçons âgés de quatorze ans. Ils sont non seulement les personnages principaux des romans, mais aussi les narrateurs. Les deux ont un fort appétit pour la vie et sont proches de leurs parents adoptifs. Ils sont loyaux et fidèles, mais menteurs. Tous deux errent dans le Paris de l'après-guerre et utilisent un langage identique et les mêmes expressions.

2. Madame Rosa, dans l'œuvre d'AJar, et le vieux Vanderputte, dans l'œuvre de Gary, sont des personnages principaux et âgés. Ils vivent dans le Paris de l'après-guerre et ils ont vu la mort de près. Nous les connaissons présentement dans la narration mais leur passé reste mystérieux. Ils ont de fortes personnalités. Réalistes et lucides, ils parlent au premier degré, créant une sorte d'humour naïf. À travers ces deux personnages, nous trouvons les traits propres à l'œuvre de Gary : sentiments humains décalés, là où nous ne les attendons pas et intérêt pour les marginaux. Et tandis que Madame Rosa vit dans une sorte de « Grand vestiaire » (son trou juif, où elle se prépare de nouveau à la guerre), le vieux Vanderputte prépare son propre grand vestiaire mais se révèle tout au long du livre comme l'opposé de Madame Rosa, étant pire qu'un collaborateur : Vanderputte est un dénonciateur de Juifs. Son grand vestiaire peut se comprendre à plusieurs niveaux : 1) L'appartement de Vanderputte est, au premier degré, un vestiaire, une accumulation d'objets hétéroclites volés et pas seulement des vêtements. 2) Le grand vestiaire fait allusion à l'immense bouleversement, au chaos de l'après-guerre





où chacun se débrouille pour survivre. 3) Le grand vestiaire, c'est celui, plus ample, où s'accumulent les sentiments et les caractères anormaux du monde hirsute sorti de la guerre.

3. La similitude entre les deux œuvres se situe également au niveau du propos du livre. Dans les deux versions, les auteurs se moquent du confort bourgeois. Ils dénoncent certes la collaboration, mais laissent place à l'amour de l'humanité sans vouloir imposer de belles théories. Toute idée est à décrypter seulement dans la pratique, dans le concret des personnages et non dans la psychologie qu'ils honniront tout au long de leurs romans. Le lecteur accepte ainsi la « largeur d'esprit » pour le moins suspecte de Luc Martin car il va au bout de sa loyauté envers Vanderputte, comme Momo est le fils adoptif, fidèle à Madame Rosa. Les deux protagonistes âgés recueillent les jeunes narrateurs, petits orphelins de l'après-guerre. La dette de Vanderputte est réglée non par la société, qui n'est pas si innocente que cela, mais par son jeune compagnon qui – on le devine – est seul à pouvoir le faire parce qu'il a vécu à ses côtés.

Le parallélisme entre les deux productions littéraires est donc évident, surtout quand Ajar emploie une forme caractéristique du style de Gary, en faisant vivre ses personnages et en les campant dans le contexte historique de l'après-guerre à Paris.

En revanche, le philosophe Nelson Goodman présente une autre thèse selon laquelle il ne peut s'agir de deux textes différents, car l'intention de l'auteur et l'interprétation du texte ne changent pas :

« D'une certaine façon, Ménard peut avoir proposé ou inspiré une nouvelle interprétation du texte. Mais lire Ménard, ce n'est pas lire le *Don Quichotte* ni même un *Don Quichotte*. C'est la même chose pour n'importe quelle interprétation correcte donnée avant et depuis Ménard. Toutes sont simplement des interprétations de l'œuvre. Ajoutons que toutes ces interprétations correctes du texte de Cervantès, et seulement celles-là, sont des interprétations correctes du texte de Ménard. S'il n'est pas acceptable qu'un lecteur contemporain interprète le texte de Cervantès comme archaïque, cela ne l'est pas plus pour le texte de Ménard. Les « deux » textes ne font qu'un. *Don Quichotte*, malgré ses multiples interprétations acceptables, est une seule œuvre et pas plusieurs [...] »¹⁰

10. Nelson Goodman et Catherine Z. Elgin, « Interprétation et identité : l'œuvre survit-elle au monde ? », *Esthétique et connaissance (Pour changer de sujet)*, traduction et présentation par R. Pouivet, Éditions de l'Éclat, 1990, pp. 62-67.





D'après cette théorie, si l'œuvre d'AJar et celle de Gary profitent de la même intention d'auteur, le texte est alors le même et reste unique. Toutefois, c'est aussi l'interprétation de l'œuvre qui doit demeurer identique – ce qui n'est pas notre cas : dès que le lecteur prend conscience, en 1981, que l'œuvre d'AJar a été écrite par Gary, son accueil en est bouleversé. Si l'enthousiasme a marqué l'œuvre d'AJar dès sa publication, c'est l'animosité qui symbolise la découverte que Gary est AJar, après le suicide de l'auteur. Nous retrouvons donc deux textes séparés menant à deux types d'interprétations. Qui est alors l'auteur d'une œuvre littéraire ? D'après Goodman, si l'œuvre est le texte, il semble raisonnable de dire que :

« c'est l'individu qui le premier a produit l'inscription du texte. À moins que nous ayons à considérer l'auteur comme celui qui le premier a produit l'inscription fonctionnant comme texte. [...] Quoi qu'il en soit, Cervantes bat Ménard parce qu'il produit la première inscription (ou le premier exemplaire) de *Don Quichotte*. Les deux règles s'accordent avec la pratique ordinaire de l'attribution. Il faut toutefois expliciter leurs conséquences. L'identité de l'œuvre littéraire se situe dans le texte et les textes ne sont pas produits au hasard. »¹¹

Selon cette logique, concernant le débat sur la notoriété de l'œuvre d'AJar, c'est Gary qui en est l'auteur, et non Paul Pavlowitch, car c'est lui qui en premier a produit l'inscription du texte. Posons-nous la question si les œuvres de Gary traduites de l'anglais en français, et du français en anglais, ne souffrent pas du même problème de possession. C'est Romain Gary lui-même qui traduit ses livres.¹² Cette pratique devient dès lors particulièrement intéressante. Une traduction se permettant de prendre des libertés avec la source devient-elle une œuvre nouvelle et peut-elle, aussi, revendiquer des droits ? Une œuvre traduite ne crée-t-elle pas un nouveau texte ? Borges, dans « Les traductions d'Homère »¹³ écrit que c'est une nouvelle. Respecter l'écriture équivaut à reconnaître des altérations et des interprétations possibles. Toutefois, pour Borges, une traduction infidèle est celle qui

11. Nelson Goodman et Catherine Z. Elgin, « Interprétation et identité : l'œuvre survit-elle au monde ? » *Ibid.*, pp. 62-67.

12. Dans son article « Quelle Éducation européenne ? », *Roman 20/50*, numéro 36, 2003, pp. 143-147, David Bellos montre les modifications dans les traductions, les dates des parutions et les versions de l'œuvre de Gary.

13. Jorge Luis Borges, « Les traductions d'Homère », *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1993.





respecte le message. L'attribution ou la propriété du texte perd de sa signification et Borges donne comme exemples les œuvres d'Homère, de James Joyce et son *Ulysse*, sans oublier le cas particulier de Pierre Ménéard et *Don Quichotte*. Établir une ligne de démarcation entre la langue, commune à tous, et le style, propre à l'auteur, est chose malaisée. Chaque œuvre a pour outil principal la langue que tout un chacun utilise et ne peut donc en aucun cas être attribuable à un auteur spécifique.¹⁴

« Il n'est pas essentiellement nécessaire de changer de langue : ce jeu délibéré de notre attention n'est pas impossible à l'intérieur d'une même littérature. Présupposer que toute recombinaison d'éléments est obligatoirement inférieure à son original revient à présupposer que le brouillon est obligatoirement inférieur au brouillon H – car il ne peut y avoir que des brouillons. L'idée de « texte définitif » ne relève que de la religion ou de la fatigue. »¹⁵

Or, contrairement à Borges, Goodman réduit l'identité d'un ouvrage à un seul texte car la traduction en change l'énoncé, elle produit une nouvelle œuvre. Toutefois, dans le cas d'une identité littérale entre deux productions, on est toujours en présence de la même œuvre même si leur sens diffère. En ce qui concerne la question de l'appartenance du texte, selon Goodman, cette position mène implicitement à des réponses radicales : une imitation n'est pas une copie, mais suppose la production d'une autre œuvre, car elle modifie l'identité littérale. Comment faut-il comprendre, dans ces conditions, le changement de sens opéré par le seul fait de citer un texte qui pourtant est reproduit fidèlement ? C'est alors la modification environnementale qui en opère la nuance et crée l'œuvre.¹⁶

14. Sophie Rabau, *L'intertextualité*, *op. cit.*, p. 141.

15. Jorge Luis Borges, « Les traductions d'Homère », *op. cit.*

16. Nelson Goodman et Catherine Z. Elgin, « Interprétation et identité : l'œuvre survit-elle au monde ? », *op. cit.*, pp. 62-67.





BIBLIOGRAPHIE

- Bellos David, « Quelle Éducation européenne ? », *Roman 20/50*, numéro 36, 2003.
- Borges Jorge Luis, « Pierre Ménard auteur du Quichotte », *Fictions*, Folio, Paris, Gallimard, 1983.
- Borges Jorge Luis, « Les traductions d'Homère », *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1993.
- Gary Romain, *Le grand vestiaire*, Paris, Gallimard (Folio n° 1678), 1949.
- Gary Romain (Ajar Émile), *La vie devant soi*, Mercure de France, 1975 (Folio n° 1362), Paris, Gallimard, 1982.
- Genette Gérard, *Palimpsestes*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 1982.
- Goodman Nelson et Elgin Catherine Z. (1990), « Interprétation et identité : l'œuvre survit-elle au monde ? », *Esthétique et connaissance (Pour changer de sujet)*, traduction et présentation par R. Pouivet, Éditions de l'Éclat.
- Rabau Sophie, *L'intertextualité*, Paris, GF Flammarion, 2002.
- Riffaterre Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
- Riffaterre Michael, « Réponse à Eisenzweig », *Texte*, numéro 2, Paris, 1983.

