Document generated on 07/12/2025 12:19 a.m.

Voix et Images

De l'emprunt à l'empreinte : le plagiat dans *Le passage de l'Indiana*

Marie-Christine Lesage

Volume 25, Number 3 (75), Spring 2000

Normand Chaurette

URI: https://id.erudit.org/iderudit/201499ar
DOI: https://doi.org/10.7202/201499ar

See table of contents

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)
1705-933X (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lesage, M.-C. (2000). De l'emprunt à l'empreinte : le plagiat dans *Le passage de l'Indiana*. *Voix et Images*, *25*(3), 486–496. https://doi.org/10.7202/201499ar

Article abstract

This article examines the theme of literary plagiarism in Normand Chaurette's play Le passage de l'Indiana, indicating how the play's dramatic structure, resembling that of a psychological thriller, is also a model for composition as dramatic form and theme continuously refer back to each other in a game of mirrors based on repetition and return. The issue of plagiarism relates, in fact, to the issue of individual identity — an identity that is questioned through processes of marking and borrowing by which personalities eventually dissolve into simple reflections.

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

De l'emprunt à l'empreinte : le plagiat dans *Le passage de l'Indiana*

Marie-Christine Lesage, Université de Montréal

Cet article examine la thématique du plagiat littéraire dans la pièce Le passage de l'Indiana *de Normand Chaurette, et montre comment cette trame dramatique, aux allures de thriller psychologique, sert également de modèle de composition : le thème et la forme dramatique renvoient l'un à l'autre dans un jeu spéculaire, basé sur les répétitions et les reprises. La question du plagiat débouche en fait sur celle de l'identité individuelle, qui est interrogée par le biais de phénomènes d'empreinte et d'emprunts où les personnalités se dissolvent jusqu'à ne devenir que des reflets.*

> L'art ne peut provenir que d'un centre rigoureusement anonyme.
>
> Rilke, *Correspondance*

La dramaturgie de Normand Chaurette présente le plus souvent des formes fragmentées et hybrides, caractéristiques de la postmodernité. *Le passage de l'Indiana* se situe dans le prolongement de cette esthétique, tout en offrant une forme renouvelée, qui emprunte à la fois au roman et à la musique. Cette pièce met en jeu le clair-obscur de consciences qui cherchent à dénouer une histoire de plagiat littéraire : un jeune écrivain nommé Éric Mahoney aurait plagié 83 lignes du roman d'une écrivaine célèbre, Martina North. Les éditeurs respectifs des auteurs tentent de dénouer le drame en interrogeant ces derniers, ce qui donne lieu à des duos à l'intérieur des premières scènes, où Dawn Grisanti (éditrice de Mahoney) et Frank Caroubier (éditeur de North) essaient d'éclairer les faits reliés au litige. D'entrée de jeu, on observe que les textes sont agencés à la manière de partitions musicales, ce qui exige du spectateur un sens aigu de l'écoute, car l'action n'est que dans les jeux de la parole. Plus précisément, la pièce est structurée comme un quatuor : quatre voix se répondent en duo d'une scène à l'autre, en quatuor aux voix enchevêtrées à l'intérieur d'une même scène, et enfin en duos joués simultanément, le sens des paroles se perdant alors au profit de la rythmique et du jeu des sonorités. Cette pièce

à plusieurs voix convoque des jeux de répétitions de motifs, de phrases, de thèmes qui enserrent le texte de manière à créer une forme cyclique et modulante. Elle est écrite comme une partition, et l'enjeu de sa représentation réside notamment dans le rythme et les effets poétiques ainsi produits. Par ailleurs, cette thématique du plagiat entraîne une hybridation des formes narrative et dramatique par l'insertion de fragments du roman plagié au sein des répliques, lequel est lu à la façon d'une dictée afin de vérifier chaque mot et chaque virgule du texte repris par le jeune Mahoney.

Cette thématique du plagiat littéraire, et c'est là un des principaux intérêts de la pièce sur le plan formel, sert également de modèle de composition, c'est-à-dire que la structure de la pièce reprend en écho ce qui constitue le principe même du plagiat, celui de la répétition de fragments dits ou écrits précédemment par quelqu'un d'autre. Ainsi, le thème et la forme dramatique se renvoient constamment l'un à l'autre dans un jeu spéculaire qui, manifestement, caractérise l'écriture de Chaurette depuis ses débuts. De cette façon, et c'est là une autre forme récurrente dans son œuvre, l'auteur construit son thème par touches fragmentaires, à la manière d'une énigme qui exige du récepteur de recomposer la mosaïque, afin de déchiffrer le rébus du sens (ici l'énigme non résolue du plagiat). Ce déchiffrage ne peut s'accomplir que par l'association de morceaux de discours des personnages, en reliant analogiquement les formes, les idées, les images qui se ressemblent, se répètent et se complètent, sans nécessairement fournir une explication ou une résolution à l'énigme. Le sens, ouvert, dépendra des hypothèses retenues par le récepteur tout au long de son parcours au sein de ce réseau métaphorique.

Le plagiat : appropriation ou vol ?

La thématique explorée permet à l'auteur de nouer un ensemble complexe de liens qui tendent à opacifier le sens de cette intrigue aux allures de thriller psychologique : le spectateur oscille entre diverses pistes de sens, avant d'aboutir à une « résolution » toute provisoire, incertaine et vacillante.

Parmi les hypothèses explicatives disséminées tout au long de l'œuvre, la première qui s'impose avec évidence est celle du plagiat volontaire et conscient de la part de Mahoney, ce dont l'accuse Martina North qui le menace de poursuites judiciaires :

> Il existe des signes non équivoques en littérature pour indiquer clairement qu'un passage n'est pas de l'auteur mais bien de quelqu'un d'autre. [...] Même si mon nom apparaissait ailleurs, quelque part dans ce livre, ce qui n'est pas le cas, ça ne l'autoriserait en rien à me citer sans en demander la permission au préalable, « à moi ainsi qu'à mon éditeur ». C'est dans tous les contrats[1].

1. Normand Chaurette, *Le passage de l'Indiana*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1996, p. 29. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PI*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

La criminalisation du plagiat, à laquelle l'écrivaine renvoie ici, est fondée sur la notion de propriété littéraire et de texte d'origine, en principe non reproductible, étant donné qu'il est issu d'un espace subjectif absolument unique. Cette conviction de l'origine absolue, première de l'œuvre créatrice est fondée sur une vision très moderne du sujet, héritée des XVIIIe et XIXe siècles. Martina North défend donc, dans un premier temps, cette vision du génie créateur léguée par le romantisme, à la lumière de laquelle le plagiat est perçu comme un crime, un vol condamnable (et ce, dès la seconde moitié du XVIIIe siècle)[2].

Ce que défend North, c'est la primauté de son expérience et de sa perception du monde, enracinées dans une histoire personnelle qui ne peut appartenir qu'à elle et qui détermine le cœur de son identité. Car le passage plagié par Mahoney (suppose-t-on d'abord) recèle justement l'événement autobiographique propre à l'histoire de l'écrivaine : la mort de ses parents dans le naufrage de *L'Indiana*. L'extrait plagié, on le comprend peu à peu, représente, pour l'auteure, un vol du noyau de son identité.

Le plagiat, cette citation sans guillemets, n'est cependant pas reconnu par Mahoney, le jeune auteur de *La traversée de la mer rouge*, lequel ne paraît pas s'inquiéter outre mesure de la présence de ces quatre-vingt-trois lignes empruntées au sein de ce qui est, à première vue, son œuvre originale[3].

Lorsque son éditrice, Dawn Grisanti, lui demande comment il entend faire face aux plaintes de lecteurs indignés, de même que ce qu'il ressent, il répond : « Une certaine fierté. Si l'on comparait l'œuvre d'un étudiant en musique à celle d'un Zimoviev ou d'un Zobrovika, il en serait flatté, non ? » (*PI*, 24) Il reprend ainsi l'argument que sa propre éditrice a déjà donné à Caroubier afin de justifier le fait qu'elle ait repris, au dos de la jaquette du roman de Mahoney, le texte imprimé sur celle du roman d'un autre auteur publié précédemment par Caroubier : ce dernier lui fait remarquer qu'elle a aussi recopié l'erreur qui s'était alors glissée dans ce résumé. À l'accusation de Caroubier, qui affirme que

> Toute chose reproduite est une ânerie » (*PI*, 14), elle répond : « Que faites-vous de l'école flamande ? Tous ces élèves qui ont copié les maîtres ? Et Liszt après Paganini ? Le *Dies Irae* est donc une ânerie ? Les pirates de Maria Callas, ça, des âneries ? Et les cantates de Zobrovika, copies conformes de Zimoviev ? (*PI*, 14-15)

2. Jean-Luc Hennig, dans un essai fort polémique, fait remarquer qu'il s'est constitué « un lien assez curieux entre la professionnalisation de l'activité littéraire et une idéologie du génie propre de l'auteur, fondée sur l'autonomie radicale de l'œuvre [...] ». *Apologie du plagiat*, Paris, Gallimard, 1997, p. 78.
3. À première vue, car le lecteur apprend à la fin de la pièce que le roman a été écrit par son propre éditeur qui, à partir d'une plaquette de vingt pages présentée par Mahoney, a écrit tout le livre en empruntant le nom de son jeune poulain pour sa publication.

Les mêmes arguments réitérés par Mahoney et Grisanti, à des endroits différents du texte, créent un effet de répétition[4] qui renvoie, par analogie, au principe même du plagiat : la reprise de ce qui a déjà été écrit ou dit. À cela vient s'ajouter le fait que chacun a recopié textuellement un passage déjà publié ailleurs avec l'erreur que celui-ci contenait. En ce qui concerne Mahoney, il a repris la description du paquebot *L'Indiana*, telle qu'on la retrouve dans le roman de North, laquelle emploie des termes concernant plutôt les voiliers, « Mâts, guis, cornes et faux-focs » (*PI*, 66). En fait, la « répétition des erreurs » devient également un motif à partir duquel Chaurette tisse un réseau analogique de sens. Ainsi Mahoney dit-il à son éditrice, à propos de la publication de son second roman : « Vous répétez votre erreur, nous répétons nos erreurs [...] » (*PI*, 18), ce qui établit un jeu formel autour de l'image des erreurs réitérées dans la vie comme dans le plagiat. Ce procédé de répétition, qui traverse toute la pièce de diverses manières, génère un constant sentiment de déjà entendu, qui renvoie à l'impression de déjà lu, décrite par North, lorsqu'elle explique la sensation ressentie lors de la découverte du fragment plagié au cœur du roman de Mahoney :

> Vous pensez que l'auteur utilise un procédé de répétition, vous vous demandez si ce n'est pas le début du livre qui recommence. Puis, subrepticement, un mot vous frappe, comme une sorte de référence indue, un repli de votre ego vous avertit, mais c'est encore au stade de l'impression, votre propre sensibilité vous révèle mentalement que vous auriez pu écrire la même chose. (*PI*, 28)

Par la voix de North, Chaurette explicite le procédé formel de sa propre pièce, qui consiste à faire redire les mêmes paroles à différents personnages, de façon à créer, chez le récepteur, une vague impression de répétition caractéristique du plagiat. Il travaille le thème à la manière d'un motif musical, comme une série de notes interprétée par différents solistes. Le thème – le plagiat, qui est en soi reprise de signes respectant l'ordre

4. Chaurette joue également avec la parenté sonore des noms, Zimoviev et Zobrovika, comme s'ils étaient des doubles interchangeables. Il est possible d'étendre ce jeu des affinités aux noms des personnages du *Passage de l'Indiana* : Caroubier et Mahoney renvoient tous deux à des arbres, l'un, le caroubier, un arbre à fleurs rougeâtres et à feuilles persistantes qui produit la caroube ; l'autre, le Mahonia, arbuste buissonnant à feuilles persistantes et à fleurs jaunes en grappe. Ce jeu de renvois sous-entendu suggère aussi une relation de l'ordre du double ou de la substitution possible, ce qui reflète bien la situation dramatique : l'arbre mûr aux fleurs rouges (passionné ?) empruntant l'identité toute jeune (à fleurs jaunes !) de l'arbuste afin de faire fructifier ses fruits (le mahonia produisant de petites baies foncées). On pourrait poursuivre ce jeu des associations avec Dawn Grisanti, aurore grisante, et Martina North, oiseau (on pense au martinet) du nord (?). Le nord s'opposerait au sud et à l'aspect tropical des fleurs du caroubier, ce que confirme d'ailleurs Martina North lorsqu'elle dit à Dawn Grisanti : « Il en va de nous comme de la terre avec ses pôles magnétiques. Nous sommes des arbres, d'est en ouest, incluant des sentiers, des rivières. Sans nous en rendre compte nous sommes pourtant attirés par les pôles » (*PI*, 74), et « Ce doit être que nous sommes des aimants », ajoute Grisanti.

exact, virgules comprises, de l'extrait original – engendre un principe de composition basé sur la reprise et la répétition. Et «[l]a nouveauté n'est pas dans l'énoncé second. Elle est dans la "position" et la "fonction" que celui-ci (devenu fragment) vient occuper dans le "tout de l'énoncé", le nouvel ensemble textuel[5]».

Ainsi, chaque reprise crée à la fois un effet d'écho et de nouveauté, car le déplacement du fragment vers un autre contexte textuel fait émerger de nouvelles nuances de sens. Si l'appropriation peut être considérée aujourd'hui comme une source de nouveauté, et donc créatrice de différence, ce qui pousse un écrivain à s'emparer, de façon plus ou moins délibérée, de passages d'autres textes est le plus souvent un sentiment de reconnaissance. Frank Caroubier, le véritable plagiaire qui se cache derrière la figure de Mahoney, utilise de cette façon un extrait de la vie intime de North, un morceau de sa mémoire, en le replaçant dans un autre ensemble textuel qui est le sien. Cet extrait s'insère parfaitement dans le roman de Mahoney-Caroubier, comme le remarque d'ailleurs Martina North. Caroubier, dans une ultime tentative de fusion avec North, fait sien ce passage particulier parce qu'il aurait pu écrire la même chose. Il tente de fusionner son être à l'objet de sa fascination, en l'absorbant par l'écriture. Comme le précise Michel Schneider: «[...] lorsque nous nous approprions des idées ou des écrits, ils semblent si exactement faits pour nous, que nous les pensons faits par nous. Ainsi sommes-nous forcés de voler ce qui nous convient[6].»

De l'imitation au recyclage

Mahoney et Grisanti, afin de défendre leur geste de plagiaire, opposent à la vision moderne du plagiat une autre vision qui concerne l'interprétation et l'imitation des maîtres en art, et ce, en se référant à diverses traditions, dont celle de l'école flamande en peinture:

> L'époque avait, pour la maîtrise matérielle, un respect différent du nôtre. Il était entendu qu'un peintre devait être assez habile pour exécuter un facsimilé de n'importe quelle œuvre. Dès lors, la copie d'une œuvre offrait presque autant d'intérêt que l'œuvre elle-même. On n'avait pas, comme aujourd'hui, la superstition de l'œuvre unique[7].

C'est la notion de chef-d'œuvre et une certaine esthétique de l'originalité qui sont ici questionnées, par le rappel des pratiques artistiques des siècles antérieurs où l'imitation des modèles était valorisée. Face à la complexité des processus inconscients – qui régurgitent et «remixent» quantité

5. Annick Bouillaguet, «Une typologie de l'emprunt», *Poétique*, n° 80, 1989, p. 494.
6. Michel Schneider, «L'ombre de l'auteur», *Le plagiat*, Christian Vandendorpe (dir.), Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 55.
7. George Huisman (dir.), *Histoire générale de l'art. Tome II*, Paris, Librairie Aristide Quillet, 1957, p. 205.

de savoirs antérieurs – et aux obscurs méandres intérieurs d'où surgit la création artistique, la loi du copyright, défendue par North, ne possède qu'un faible poids. La création artistique peut-elle ainsi être légalement restreinte? De l'école flamande en peinture aux pratiques postmodernes en littérature, un pont peut aisément être établi: «Because the work of art is itself a reordering of other works of art from the past. Texts [...] are not the inventions of unique writers of genius, of the artistic imagination at odds with society. Texts are rearrangements of other texts[8].»

C'est précisément cette idée que défendra Éric Mahoney afin de s'opposer à la thèse du plagiat, c'est-à-dire celle de la circulation anonyme des idées et de la réinterprétation constante des œuvres antérieures. Aussi affirme-t-il, devant l'accusation de plagiat à laquelle il doit faire face, qu'il ressent une certaine fierté d'être comparé à une auteure consacrée. Afin de défendre cette vision, il cite une phrase, puis demande à son éditrice si elle sait qui en est l'auteur:

> En fait, explique-t-il, cette phrase existe dans un roman publié récemment chez Elmers, mais je me suis souvenu que ce passage existait aussi dans un long poème de Harrison Lester, qui se trouvait mot à mot chez Andrew Edmitt, lequel l'avait lu chez Augustin Moser, qui le tenait de Byron, et l'on sait que Byron l'avait emprunté à Southampton qui l'avait volé à Shakespeare qui le tenait d'Aristote, qui avait copié Hénoch, qui lui-même l'avait lu dans l'Ancien Testament. Or aucun de ces auteurs n'a été cité en justice pour avoir repris les mêmes mots d'un siècle à l'autre. (*PI*, 26-27)

L'ironie évidente de cette réplique mérite d'être soulignée: Chaurette s'amuse à saborder la question de l'origine en ramenant toute littérature à sa source, l'Ancien Testament (!), et il rend caduque, du même coup, la question judiciaire en ce qui a trait à la création. L'art naît de l'art, ce qui ouvre à une sorte d'anonymat de la voix individuelle, qui ne ferait que modifier sans arrêt les contextes dans lesquels s'énonceraient des vérités plus universelles que véritablement singulières. Cette idée est accentuée par le jeu de reprises des mêmes paroles d'un personnage à l'autre: North et Mahoney semblent être les victimes inconscientes d'un étrange phénomène d'empreinte, car ils émettent les mêmes pensées avant même de s'être rencontrés. «Sommes-nous venus "Trop" tôt, ou "Trop" tard?» et «Qu'importent nos pauvres personnalités», répètent-ils tous les deux. Même les paroles des personnages ne paraissent pas leur appartenir en propre. Cela met en relief combien, en création, la voix individuelle n'est jamais qu'un *patchwork* de la voix d'autres auteurs assimilée au cours des années et constituant un fonds mémoriel auquel l'écrivain s'abreuve

8. Brian Finney, «Peter Ackroyd, Postmodernist Play and Chatterton», *Twentieth Century Literature*, vol. XXXVIII, n° 2, 1992, p. 250. «Parce que le travail artistique est lui-même une reformulation d'œuvres du passé. Les textes ne sont pas l'invention d'un écrivain de génie, d'une imagination artistique en symbiose avec la société. Les textes sont des réécritures d'autres textes.» Nous traduisons.

consciemment ou inconsciemment; mais s'il y puise, c'est pour en faire sortir une matière digérée, remodelée, recyclée dans un nouveau contexte. La vision moderne et même romantique du chef-d'œuvre vient ici s'opposer à celle, postmoderne, de l'écriture comme réécriture[9] et comme appropriation de matériaux textuels modèles. Mais, ainsi que l'écrit André Carpentier,

> [t]out écrivain qui se met au travail est pris dans cette dialectique de la continuité et de la dislocation du continuum littéraire. [...] De fait, la situation de l'artiste contemporain n'est pas simple, car il est coincé entre un héritage romantique qui le condamne à produire des œuvres originales et singulières, et l'esthétique postmoderne qui valorise la répétition et le faux[10].

Les procédés de création au second degré, le recyclage, le pillage, le collage et les emprunts, qui sont plus que jamais la marque de l'art contemporain, remettent en question la notion de propriété artistique: des morceaux d'œuvres diverses circulent librement dans les créations contemporaines, complexifiant considérablement la question des droits d'auteurs. Ce que thématise Chaurette ainsi concerne justement son propre processus de création au second degré, avec les tourments de l'influence qu'il engendre: «[...] the guilt felt by all writers forced to misread his literary forbears, to deny his or her indebtedness to the past[11].» *Le passage de l'Indiana* développe peut-être moins une thématique qu'une poétique du plagiat, qui renvoie par ricochet à la notion d'identité individuelle.

Empreinte et mémoire

Ces procédés de répétition qui la structurent et la modulent mettent de l'avant une autre hypothèse soulevée par cette pièce en forme de rébus, soit celle de la mémoire. En effet, on dit de Mahoney qu'il a une mémoire phénoménale[12]: il cite des lettres que Dawn Grisanti lui a écrites à propos de son roman et il avoue connaître tous les romans de North, qu'il considère comme son modèle: «Je pourrais vous réciter tous ses romans de mémoire, y compris celui qui vient tout juste de paraître. Quoi d'éton-

9. Voir l'ouvrage fondamental d'Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
10. André Carpentier, «Le tourment de l'influence», *Le plagiat*, *op. cit.*, p. 40.
11. Brian Finney, *loc. cit.*, p. 253. «la culpabilité ressentie par tous les écrivains forcés d'oublier leurs antécédents littéraires, de nier ce qu'il ou elle doit au passé.» Nous traduisons.
12. Frank Caroubier, le véritable auteur du roman et donc le plagiaire, a également une mémoire exceptionnelle: il cite par cœur des extraits de la lettre d'évaluation très négative rédigée par North pour son roman *L'imparfait du subjonctif*, écrit quelques années plus tôt. Soulignons au passage le ridicule du titre qui suggère une forme surannée, que North a vite fait de tourner en dérision dans son rapport. De même, il cite des extraits du *Passage de l'Indiana*, qu'il semble aussi connaître de mémoire. Ces citations sont sans guillemets dans le texte, ce qui souligne le processus d'appropriation effectué par Caroubier.

nant à ce que nos idées se ressemblent. Elle m'a mis au monde et m'a ouvert la voie.» (*PI*, 49) Mahoney fait état du phénomène d'empreinte et d'imitation de modèles qui précède souvent le développement de la voix individuelle ou du style d'un jeune artiste ou d'un jeune écrivain. Mais il soulève aussi une hypothèse plus fertile qui concerne les processus obscurs par lesquels la mémoire peut restituer des morceaux intacts d'œuvres lues antérieurement, qui se seraient imprégnées dans l'inconscient de l'écrivain. Mahoney aurait-il inconsciemment reproduit, en plein élan d'écriture et malgré lui, ce passage déjà lu du livre de North? «Le tourment de l'influencé, dans certains cas, écrit André Carpentier, c'est de ne plus reconnaître ce qui vient de lui. Celui du plagiaire [...], c'est de ne pouvoir effacer la trace de l'emprunt dans sa propre mémoire[13].»

Le processus cognitif de la mémoire engrange idées, sensations, images et savoir, qui peuvent être ravivés de manière rémanente, à l'insu même de la conscience du sujet créateur. La reprise de cet extrait, qui s'insérait parfaitement dans le roman de Mahoney, ainsi que le note Martina North elle-même, a-t-il été conscient ou inconscient? Et même s'il a été volontaire, ce pillage renvoie à l'idée d'affinités qui peuvent exister entre les univers de deux écrivains (l'on pense évidemment à Baudelaire et à Poe), au point où l'un s'approprie des fragments de l'univers de l'autre pour les faire siens, parce qu'il «aurait pu écrire la même chose», comme le dit North. C'est d'ailleurs ce que Grisanti propose à Mahoney d'invoquer comme argument en cour:

> [...] sous l'emprise de l'alcool, vous transcrivez, sans même vous en rendre compte, les mots qui se trouvent là sous vos yeux, parce que, et là seulement nous pouvons parler de hasard, le passage qui s'offre à vous s'intègre parfaitement à tout ce que vous avez écrit précédemment. Il y a une telle parenté de style entre votre écriture et celle de Martina North que vous seuls, vous et Martina North, pouvez savoir que le passage a été écrit par elle, et non par vous. (*PI*, 46)

Cette appropriation plus ou moins consciente des écrits d'un autre écrivain relève d'un phénomène d'empreinte, «comme si, écrit Jean-Luc Hennig, derrière le nom affiché, le plagiaire manifestait le désir de disparaître. De n'être rien, dit Michel Schneider (*Voleurs de mots*), rien que l'ombre de l'autre, sa trace, son pas[14]». Dans les faits, c'est Caroubier, le véritable plagiaire, qui cherche à devenir l'empreinte, l'ombre de North. Un jeu de vases communicants apparaît alors: Caroubier cherche à se fondre à l'univers le plus intime de North, au point de souder, par une greffe littéraire, l'identité de l'objet de sa passion à la sienne; inversement, le cœur des personnalités de North et de Mahoney s'abîment et se diluent au profit de l'accroissement de celle de Caroubier, qui les absorbe et les

13. André Carpentier, *Le plagiat*, *op. cit.*, p. 40.
14. Jean-Luc Hennig, *Apologie du plagiat*, *op. cit.*, p. 48-49.

dépossède de leur identité de créateur. Cette idée d'empreinte est expliquée par Caroubier à l'aide d'une autre figure ironique bien chaurettienne :

> Des hypothèses récentes tendent à démontrer que des puces sorties d'un même œuf adoptent des comportements identiques bien qu'elles soient séparées dès la naissance. On parle d'un phénomène d'empreinte qui serait à la base de la créativité chez la puce, ce qui équivaudrait à la notion d'inspiration chez les humains. (*PI*, 79)

Cette dernière, à la base de la créativité, est ici rapportée avec humour à un phénomène d'empreinte qui met en doute l'origine individuelle, subjective et unique de toute création. La figure anonyme et infinitésimale de la puce (!) renforce cette image de la dissolution du moi, de son insignifiance devant l'immensité et l'étendue de la création humaine. C'est donc le moi, le sujet qui est ici ébranlé dans sa structure première, celle de l'unicité.

C'est à la lumière de cette image qu'il faut comprendre cette autre idée, aux résonances plus mystiques, voulant que les deux écrivains aient (à la manière du comportement identiques des puces...) simplement écrit le même passage, ce que Martina North explique ainsi :

> Il y a parfois dans la tête des gens, souvent dans mon cas, une musique qui revient sans cesse. On ne sait pas d'où elle vient, à quand remonte la dernière fois qu'on l'a entendue, qui l'a composée. [...] Or cette musique est en nous. D'où vient-elle? Si moi je l'entends, pourquoi d'autres ne pourraient-ils pas aussi l'avoir entendue? Et pourquoi n'en serait-il pas de même avec les mots, avec le passage entier d'un roman? (*PI*, 77)

Cette pensée, encore une fois, fait écho à celle émise un peu avant par Mahoney : « Ne vous est-il jamais arrivé d'entendre une musique, extrêmement précise, sans savoir d'où elle vient? [...] Un jour, on vous apprend que c'est Zimoviev, mais vous savez que c'est en vous que cette musique existe, qu'elle vous a précédée, aussi bien qu'elle avait précédé Zimoviev. » (*PI*, 69) Ainsi, l'écrivain serait condamné à plagier ce qui est déjà, à en reproduire les infinies modulations. Il jouerait le rôle du passeur des sonorités universelles ; tout ce qui a été pensé avant lui est ramené à la lumière, rappelé aux consciences amnésiques de notre temps. L'écrivain n'est qu'une interface qui permet le transfert des vérités d'un monde à l'autre, une autre façon de dire que son identité est à géométrie variable... « Qu'importe la susceptibilité de Martina North?, dit Mahoney. Il lui arrivera de publier des choses qui avaient été dites avant elle, à défaut de quoi on lui érigera un temple. » (*PI*, 52)

Les identités dissolues

La pièce fait se suivre une série de tableaux dialogués construits autour du motif du plagiat, mais dont la teneur des échanges révèle en filigrane l'intériorité des personnages. Celle-ci est davantage esquissée que

démontrée, mais elle apparaît progressivement comme le cœur et l'enjeu du drame : les personnalités semblent se dissoudre à mesure que s'éclaircit le litige, comme si la vérité des faits extérieurs comptait moins que celle, voilée, d'une conscience subjective qui fait face à la porosité des frontières définissant son intimité. « Qu'importent nos pauvres personnalités ? », répètent Martina et Éric, l'un et l'autre ayant été dépouillés de ce qui leur paraissait assurer la cohésion de leur identité. Le passage pillé dans le roman de North est celui qui recèle le noyau autobiographique traversant toute son œuvre et sa vie, soit la mort de ses parents lors du naufrage de *L'Indiana* : « On m'a volé mes parents, on m'a volé l'Indiana, on m'a volé ma tasse, on m'a tout volé » (*PI*, 85), s'insurge-t-elle. L'extrait plagié contient en fait le noyau de son identité déjà fragile, qui a ses racines dans ce morceau de sa mémoire qui la constitue comme entité psychique singulière : « Personne ne peut comprendre l'effroi que je ressens devant la prise de possession par autrui d'un travail qui est issu de moi-même, de mon entité psychique et de mon âme » (*PI*, 31), dit-elle à Caroubier. Ce vol devient un viol de son espace le plus intime qui, en même temps, la dépossède de son identité. On retrouve ici, dans cette dissolution du moi, le passage du culte romantique du génie au sentiment postmoderne d'un moi en ruine, ce qui a donné le jour à une autre façon de penser l'acte créateur. À travers la question du plagiat, c'est celle de l'identité qui est posée. North passe de la « réaction panique devant le v(i)ol de son texte à un détachement qui la conduit au-delà du texte : à l'indicible qui ne peut être ravi[15] ».

Quant à Mahoney, son identité de créateur s'est effritée sous l'emprise de Caroubier qui aurait tout écrit à sa place : « Un pharaon vous mène droit aux enfers. [...] Vous ne pouvez plus vous en délivrer car il vous séquestre, vous suffoquez, il vous tient. Il devient si puissant que tout se passe comme au temps de la sorcellerie. C'est lui qui écrit à votre place. » (*PI*, 24) La question du plagiat masque le jeu de massacre des identités : Éric Mahoney n'est plus que le reflet de son pharaon Caroubier, qui a emprunté son identité pour écrire ce roman ; il a lui aussi perdu son moi, qui s'est anéanti tout au long de ce processus de dépossession de son espace de création. Mahoney devient une figure d'emprunt, l'interface utilisée par Caroubier afin de rejoindre North dans ce qu'elle possède de plus intime, par ce passage choisi par lui en toute connaissance de cause : il savait que là résidaient les derniers vestiges identitaires de l'écrivaine renommée. En fait, Caroubier est le vampire qui va absorber et phagocyter l'univers de North afin de s'y fondre davantage, dans l'anonymat d'un nom d'emprunt qui lui permet, peut-être, de mieux s'y absorber, de ne devenir que l'empreinte de cet univers dans lequel il se reconnaît absolument :

> Le récit de ces êtres infiniment seuls. Habitant le même désert. Partageant le même cri. La même souffrance. Cet amour qui les unit. Qui nous engouffre,

15. Pierre L'Hérault, « Passages », *Spirale*, n° 153, 1997, p. 23.

> vous et moi. Le roman permet tant de choses. Mais peut-il permettre que ce qui n'a de sens que pour nous deux puisse s'effacer en autant d'exemplaires [...]. (*PI*, 42)

En venant s'immiscer dans ce territoire intime de North, qu'il n'a pas réussi à atteindre autrement au fil des années, il active la dissolution de son identité, ce passage constituant, ainsi qu'elle l'affirme, « une preuve de moi-même » (*PI*, 82). Caroubier absorbe et digère les identités de Mahoney et North, qui se retrouvent vidés de toute individualité ; ils ont été avalés, engloutis par la mer rouge de Caroubier. Ainsi la pièce de Chaurette consiste-t-elle à sonder le naufrage du moi créateur, qui ne peut que constater que son identité n'est qu'une multiplication de reflets sans fond qui la rende insaisissable.