



HAL
open science

Faux et plagiats dans les littératures émergentes : quand le marché éditorial français impose ses lois

Crystel Pinçonat

► To cite this version:

Crystel Pinçonat. Faux et plagiats dans les littératures émergentes : quand le marché éditorial français impose ses lois. *Littérature et nation*, 2002, *Le Plagiat littéraire*, 27, pp.335-347. hal-01341670

HAL Id: hal-01341670

<https://amu.hal.science/hal-01341670>

Submitted on 4 Jul 2016

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.

Faux et plagiats dans les littératures émergentes : quand le marché éditorial français impose ses lois

Bien que le plagiat relève d'un procédé spécifique, je désirerais dans cet article le mettre en relation avec d'autres pratiques qui se répandent de plus en plus aujourd'hui dans le marché éditorial français : parmi elles celle du «faux», avec en particulier le cas du «faux roman beur». D'emblée une question surgit donc : en quoi peut-on rapprocher de telles pratiques ? Par delà le fait qu'elles se chevauchent parfois, toutes relèvent d'une stratégie de l'oblique, de la ruse, termes qui renvoient directement à l'étymologie du mot plagiat : le grec *plagios*¹ qui signifie «oblique», «rusé». La ruse consiste dans la plupart des cas à jouer sur une appropriation fallacieuse : soit en gommant les sources textuelles, soit en créant un auteur fictif. Quant à l'oblique, il procède, plus particulièrement, d'un processus de transfert, d'incorporation : absorption d'un texte par un autre, ou incarnation par un auteur à l'identité ethnique marquée d'un texte qu'il est censé avoir écrit. Le vocabulaire employé n'est pas neutre, il s'inspire directement des analyses menées par Hélène Maurel-Indart et Michel Schneider dans *Du plagiat et Voleurs de mots*. Ces ouvrages sont particulièrement intéressants, au sens où ils permettent d'approfondir la constante intrication qui rejailit sans cesse dans les romans qui seront abordés ici, soit l'imbrication des trois notions que sont le texte, le nom et le corps de l'auteur.

En étudiant les différentes figures que ce trinôme peut produire, on constate qu'elles jouent toutes sur l'antithèse présence/absence déclinée sous diverses formes. Parmi elles, deux cas symétriquement opposés sont à relever. Dans le premier, un texte et un nom s'imposent, l'auteur en tant qu'individu demeurant absent et s'effaçant derrière un pseudonyme. Dans le second, c'est à l'inverse un nom et, éventuellement, un physique à forte visibilité ethnique qui s'exhibent, comme pour mieux camoufler, ce que j'aurais tendance à nommer, une absence de texte — littéraire du moins. Le premier phénomène est ancien et relève de stratégies littéraires éprouvées, comme celle du manuscrit trouvé. Le second, en revanche, connaît une croissance sans précédent, liée à la politique commerciale des maisons d'édition et à la mainmise des médias sur le marché du livre.

Ces deux cas extrêmes délimitent un champ très vaste, au sein duquel on peut répertorier de multiples pratiques. Dès 1946 par exemple, Boris Vian utilisa un procédé assez proche de ceux décrits précédemment, en publiant successivement *J'irai cracher sur vos tombes* et *Les Morts ont tous la même peau*. Romans tous deux signés du pseudonyme Vernon Sullivan, écrivain prétendument afro-américain, Boris Vian n'en revendiqua dans un premier temps que la traduction. On avait donc ici affaire à des «pastiches imaginaires», catégorie que Gérard Genette définit comme «[un] texte attribué à un auteur fictif, tout comme les discours ou écrits prêtés, par exemple, par Proust aux écrivains fictifs de la *Recherche*, comme Bergotte ou Legrandin, [...] un idiolecte jusqu'alors inconnu qui ne provient d'aucun texte préexistant...»² A l'époque déjà, *J'irai cracher sur vos tombes* et *Les Morts ont tous la même peau* mettaient en évidence la question du texte dans sa relation au nom de l'auteur et à son corps. Les romans produits par Vian sous le pseudonyme de Sullivan relevaient certes d'une stratégie qui consiste à procéder par «imitation, désir d'exploiter ou détourner un courant de succès»³. L'engouement du public français pour *Pas d'Orchidées pour Miss Blandish* et le label "Série Noire" avait été tel, que Jean Halluin recherchait un roman dans la même veine pour lancer les Editions Scorpion. Boris Vian lui offrit alors ses services et fit le pari de fabriquer un *best-seller* sous les dix jours. Il en résulta *J'irai cracher sur vos tombes*. Vian ajouta toutefois à l'intrigue policière traditionnelle un élément radicalement nouveau : celui du problème noir aux Etats-Unis⁴. Comme le rappelle Michel Rybalka, Vian insufflait ainsi une dimension politique à ces romans qui firent scandale, parce que jugés pornographiques :

En 1946 [...] à la suite d'une série de lynchages et de la politique ultra-raciste du Sénateur Bilbo, le problème noir est à l'ordre du jour : il occupe une large place dans de nombreuses études sur les Etats-Unis (en particulier dans le numéro spécial des *Temps Modernes* paru au début de l'été), l'écrivain que l'on découvre est Richard Wright dont Vian traduit plusieurs textes ; Sartre lui-même est amené à écrire *La Putain respectueuse*⁵.

Boris Vian met la question au cœur de *J'irai cracher sur vos tombes* et des *Morts ont tous la même peau*, puisque le fait d'avoir «franchi la ligne» de démarcation raciale caractérise tant le héros que l'auteur présumé⁶ des romans.

Même si l'utilisation qui en est faite aujourd'hui est différente, l'argument identitaire demeure un élément essentiel de la stratégie éditoriale. «Ecrire vite pour un public ciblé, tel est l'impératif auquel résistent mal certains auteurs, amateurs de succès faciles»⁷. Cet appât produit des textes aux qualités littéraires variables. Tous ont cependant pour point commun le fait d'utiliser —

pour gage de succès — la figure d'un auteur réel ou fictif à l'identité ethnique puissante dans l'imaginaire collectif national. Parmi ces textes, on peut distinguer trois cas de figures. Bien que l'un d'entre eux échappe tant à la catégorie du plagiat qu'à celle du faux, il mérite cependant d'être présenté pour comprendre le fonctionnement des diverses stratégies.

Premier cas, celui du pastiche imaginaire. On se souvient de l'«affaire» qui agita la critique littéraire journalistique en 1996 :

Il s'est passé quelque chose d'étrange, vendredi soir 26 avril, sur France 2, au cours de la diffusion de "Bouillon de culture". Il est 23 h 21. Bernard Pivot venait de poser à Olivier Orban la question qui agite le Tout-Paris de la littérature exotique : qui se cache derrière ce mystérieux «Chimo», l'auteur talentueux de *Lila dit ça*, cette histoire de beurs, pleine de trouvailles poétiques, qui raconte dans la langue des "técis" (cités) les aventures érotiques d'un jeune "keum" (mec) et de sa "meuf" (femme). Le PDG des éditions PLON venait de jurer qu'il ignorait l'identité de l'auteur du manuscrit qui lui était parvenu, sous la forme de deux cahiers Clairefontaine, par l'intermédiaire d'un avocat dont il a préservé l'anonymat⁸.

Quelques jours auparavant, Hugo Marsan avait mené une présentation plus juste, me semble-t-il, du roman dans le même quotidien :

Chimo a dix-neuf ans. Il est revenu de la vie sans en être jamais parti. Chimo enjambe la bicyclette, Lila s'assoit sur la barre. Il pédale, elle parle. Le temps d'explorer quelques atouchements acrobatiques. La Lolita de banlieue détaille par le menu des fantasmes de quinquagénaire en voie de ressourcement. Chimo miracle des ateliers d'écriture ? transcrit dans son journal ce dialogue chaud mais inauthentique. [...] L'érotisme aurait-il été comploté par quelque Nabokov rudimentaire⁹ ?

Ici c'est donc grâce à son étiquetage «beur» que ce texte érotique, lancé à grands renforts de «manigances médiatiques»¹⁰, a connu un tel succès. L'éditeur n'a d'ailleurs hésité devant rien. Après un avertissement qui reconduit, modernisée, la fiction donquichottesque du manuscrit transmis à un notable, le lecteur découvre ensuite un fac-similé de la première page du cahier de Chimo. L'écriture enfantine et mal assurée, les fautes d'orthographe, les ratures, corrections et commentaires en marge y tiennent lieu de gage d'authenticité... L'éditeur s'est certes vu astreint à payer une amende de 30 000 F à Jean-Michel Decugis et Aziz Zemouri, auteurs de *Paroles de banlieue*, pour avoir plagié les interviews de jeunes reproduites dans leur ouvrage¹¹. Mais, par delà cette condamnation, que dire du fait qu'il faille en passer par une pseudo-autobiographie «beure» pour vendre un texte érotique, fort peu «poétique» ? Le renouvellement de la tradition est ici des plus convenus. Il repose sur un déplacement de l'intrigue qui présente deux avantages. Il permet, d'une part, de faire place à un thème dans l'air du temps : la banlieue et, d'autre part, de jouer sur

l'attrait qu'a toujours constitué la figure de «l'autre» dans la littérature, incarné dans la France d'aujourd'hui, par le jeune des banlieues, le «beur».

Le cas de *Vivre me tue*, roman de Paul Smaïl paru en 1997, est très différent. Présenté comme «roman beur» par la presse lors de sa parution, ce texte fit grand bruit et fut, lui aussi, un succès de librairie. Quelques mois plus tard pourtant, circula la rumeur selon laquelle Jack-Alain Léger aurait été l'auteur de ce «premier roman» paru chez Balland. Cette affaire est, à plusieurs égards, plus «douloureuse» que la première. Smaïl y voit un déni d'existence. Il écrit dans *Casa, mi casa*, son second roman : «Mais une rumeur court à Paris : que je n'aurais pas écrit mon livre, que je n'existerais pas ! »¹² Quant aux lecteurs qui s'intéressent au roman beur (et dont je fais partie, puisque j'avais étudié le texte dans un article consacré à la question¹³), ils subirent également une cruelle désillusion. Phénomène assez exceptionnel en effet au sein de cette littérature, on avait promu le roman pour ses qualités proprement littéraires :

Le charme de ce premier roman, à la fois tendre et violent, tient tout entier dans l'écriture. L'auteur, qui tient à garder l'anonymat et signe du même nom — Paul Smaïl — que son personnage, [...] joue avec l'élégance de l'art du récit. [...] Sa voix est notre fil d'Ariane ; une voix frottée d'arabe, de parler de la rue, d'argot des banlieues et de littérature française... La langue souple, inventive, brutale de Paul Smaïl titille notre oreille par sa familiarité populaire, son naturel et sa vérité. Belle maîtrise pour un écrivain débutant que cette manière de donner en littérature l'illusion du réel¹⁴!

A ce texte dont l'auteur est invisible répond un phénomène exactement inverse : le cas de *Boumkœur* de Rachid Djaïdani paru au Seuil en 1999. L'affaire ne relève ici ni du plagiat ni même du faux, mais plutôt du «coup médiatique» qui hausse artificiellement la figure de «l'autre» en lui accordant le statut flatteur d'«auteur». Il est clair qu'en France aujourd'hui, la figure du «beur» tend à cristalliser les fantasmes et les émotions, comme le firent celles du Noir et de l'Amérindien dans la culture nord-américaine. La réaction n'est pas nécessairement raciste, entendons-nous bien. L'exaltation médiatique suscitée par Rachid Djaïdani, qui présentait son roman à l'incontournable "Bouillon de culture", en donne un excellent exemple. Il semble bien en effet que le succès médiatique remporté par Djaïdani tient plus — hélas ! — à son personnage qu'à son œuvre. Pas un mot sur le roman dans l'article d'Alain Rémond publié dans *Télérama*, mais en revanche, un

enchaînement de phrases dithyrambiques sur l'auteur, dont le patronyme est — soit dit en passant — écorché dans l'article (Djaïdani y devenant Djaïdami) :

Il était lancé, Rachid, impossible de l'arrêter. Il a squatté le plateau, apostrophant les grandes peintures, intervenant selon son bon plaisir, mélange de charme, de séduction et de sincérité, de vérité, un vrai régal. Cette fraîcheur tout d'un coup, cette spontanéité, cette liberté, qu'est-ce que ça décoiffait, un sacré courant d'air. [...] Voilà, c'est Rachid. Jeune chien fou, funambule sans cesse en équilibre entre le jeu et la vérité, le rire et le coup de poing à l'estomac, la blague et l'émotion, imprévisible, lyrique, insolent, grave. Les autres sur la plateau sont comme moi : au spectacle. Fascinés, amusés, touchés. Séduits¹⁵.

Est-ce bien ainsi que Djaïdani, qui se dit fatigué «de jouer les Beurs de service dans les téléfilms»¹⁶, va exister ? On peut en douter, puisque loin de faire l'éloge de son roman, on exalte en priorité ses qualités médiatiques. Pire, ce discours tend à reproduire certains préjugés racistes analysés par Abdelmalek Sayad dans son ouvrage, *La Double Absence* : «l'immigré, c'est avant tout son corps, sa force corporelle et sa présence...»¹⁷ Dans le cas de Djaïdani, il ne s'agit certes plus du corps du travailleur, mais du corps objet de *présentation* d'un groupe («le groupe fait corps»¹⁸ en lui), et d'un corps *en représentation* dans sa gestuelle, sa «tchache». Comme le souligne encore Sayad : «c'est le cas du "corps" opposé au verbe et du "langage du corps" opposé au "langage du verbe"»¹⁹. L'enthousiasme d'Alain Rémond est parfaitement conforme à une certaine image de l'immigré, si ce n'est qu'elle est ici valorisée, parce que jugée «décoiffante» :

Partout et durant toute son immigration [...] l'immigré est traité en «enfant», ou tel un enfant à qui il faut apprendre à bien se conduire (techniquement et moralement), à se conformer aux normes et aux exigences (techniques et morales), bref à «vivre» selon les règles de la société d'immigration²⁰.

Or qu'est-ce donc si ce n'est la fougue enfantine de Djaïdani qui séduit Alain Rémond ? Il le nomme Rachid, le compare à un «jeune chien fou» qui perturbe les règles de la bienséance... Même si les critiques concernant le dernier roman de Paul Smaïl, *Ali le Magnifique*, laissent toujours planer un doute sur son identité²¹, dans *Casa, mi casa*, celui-ci démonte violemment, avec toute la verve qui caractérise son style, le processus dont Rachid Djaïdani a vraisemblablement été victime :

Or, ce n'est pas tout d'avoir écrit. Il faut ensuite que tu fasses ton numéro, pour la promo. L'éditeur le veut. Bave et paillettes... Bouillon de culture... Nulle part ailleurs... Le toutim. Tu n'y couperas pas ! Tu es fait comme un rat. Pire ! comme un raton. Le raton que tu es, le raton que tu seras forcément à leurs yeux. Car tu ne seras pas un écrivain, sous les PROJOS, tu seras un raton qui écrit — nuance. Et on va se servir de toi, on va te faire dire des choses que tu ne penses pas. Tu seras manipulé. Tu seras le beur à la mode, le beur de service, le beur médiatique, le beur pour la télé, le beur thème d'émission, le beur sujet de société, le beur invité au Vingt heures... Le beur bien intégré ou le beur révolté au choix, si possible les deux à la fois : le beur qui coupe la parole au ministre mais le beur qui a lu Proust ! [...] Le bon beur ! Le beur d'intervention, quoi ! Car on ne te

questionnera pas que sur ton roman. Il te faudra avoir réponse à tout : l'islam et les islamistes, l'intégration et l'intégrisme, le droit du sang ou le droit du sol, les droits de l'homme, Papon, l'Algérie, le Front National... Les lois Pasqua et les lois Debré, les sans papiers, les sans emploi, les sans abri... Le dernier disque de Cheb Mami, le malaise dans les cités, le foulard, le racisme, le vandalisme, la drogue, le dopage aux anabos... Le Ramadan, le raï, les tags, les petits boulots, nos rites, la lapidation des bus et le sacrifice du mouton... Brigitte Bardot... Le Pen... Le Coran... Ben Jelloun... Chimo... Dieu ! [...] Le pire est que je saurais sans doute quoi dire pour les faire rire. [...] J'ai de la tchache, s'il le faut. Il y a un humour beur, comme il y a un humour juif ou un humour black, j'en connais les ficelles aussi bien qu'un autre... Pouce ! Ce serait jouer avec le feu. [...] Mais si je joue le jeu, je suis foutu. Je deviens un pantin. Je ne suis pas seulement l'auteur de *Vivre me tue*, je me tue²².

Cette analyse du fonctionnement du marché recoupe les propos de Pierre Marcelle qui écrit dans "Romans Chevènement" :

Rachid Djaïdani a fait, paraît-il, un bon numéro chez Pivot, et conséquemment, un best-seller avec son *Boumkœur*, dont la quatrième de couverture nous apprend pêle-mêle que l'auteur a 25 ans, qu'il est français d'origine algéro-soudanaise et tout à la fois «*boxeur, comédien et écrivain*». Dans cet ordre-là. Ne l'ayant jamais vu sur un ring non plus que sur une scène, j'ignore absolument ce que vaut Djaïdani comme boxeur ou comme comédien, mais, pour son écriture, elle a ce qu'il faut pour séduire le marché ethno-social [...]. Sous les auspices des rappers du groupe NTM, qui l'exerguent, Djaïdani tchache une esquisse de vague embrouille, sur fond brouillon et apolitique de cité non identifiée. Les aventures anecdotiques d'un échantillon de locaux y établissent banalement le portrait-robot du sauvageon en Nike et verlan, tel que les animateurs télé et le ministre sus-évoqué les aiment.

Tout ça, qu'on sait hélas ! par cœur, est de peu d'intérêt, mais on avait compris que l'écriture, ici, importe moins que l'occupation du créneau. [...] Il y a, dans l'attitude de Djaïdani vis-à-vis de ses lecteurs, une nonchalance cynique, symétrique à celle que l'éditeur affiche pour son auteur : le texte, imprimé sur papier sale, a été corrigé avec des gants de boxe. Pour faire plus authentiquement misérable sans doute²³...

Le ton est certes cinglant, mais on aime à lire un journaliste qui ose rappeler ce dont il est question : de littérature et non de la description, prétexte à une intrigue convenue, d'un environnement social et économique publié sous le libellé de roman, dès lors que son auteur appartient à une minorité socio-culturelle.

Le phénomène tient certes à l'exploitation éditoriale de l'une des caractéristiques, que Deleuze et Guattari avaient repérée comme trait définitionnel des «littératures mineures» : leur valeur d'*énonciation collective*²⁴. Toutefois, peu importe aujourd'hui, le talent de l'écrivain, c'est la prétendue représentativité de l'auteur qui prime. Il va sans dire que tout romancier relevant d'une littérature émergente n'a pas nécessairement la stature littéraire d'un Kafka, écrivain qui sert de référence à Deleuze et Guattari pour définir ce qu'ils nomment «une littérature mineure».

Cependant, on pourrait attendre d'un tel romancier — ce que réussit, je crois, Paul Smaïl — qu'il «creuse le langage [...], [qu'il écrive] comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier»²⁵ au sein même de la langue nationale pour la marquer de son sceau, de sa personnalité littéraire. Dorénavant, hélas, «la notion d'auteur a fini par occulter, jusqu'à effacer, la notion d'œuvre; [...] [on a assisté] au "basculement de l'œuvre à la personne — et, pour cette dernière, de la personne envisagée à l'état d'auteur, à la personne envisagée à l'état d'être humain"»²⁶.

Dans le cas des littératures d'immigration, le phénomène est encore accentué puisqu'il conduit à la stigmatisation du corps et du nom de l'écrivain, premières formes de sa visibilité ethnique. L'auteur de *Vivre me tue* évite en partie cet écueil. Il choisit pour pseudonyme un nom qui affiche sa biculturalité : Paul Smaïl. De plus, une peinture funéraire du Fayoum se substitue sur la jaquette de son livre à sa photographie. C'est, en revanche, le visage de Rachid Djaïdani barré au niveau des yeux par le titre *Boumkœur*, qui apparaît en couverture de son roman, photographie marquée de plis et de griffures, mais qui laisse cependant largement deviner son type négroïde.

Faux roman beur dans le cas de *Lila dit ça* de Chimo, vrai roman à l'auteur absent, d'identité incertaine, avec *Vivre me tue* de Paul Smaïl, texte où l'on substitue une identité sociale et ethnique à une identité littéraire avec *Boumkœur* de Rachid Djaïdani, où situer parmi ces différents cas celui de Calixthe Beyala, qui fut accusée de plagiat pour *Le Petit Prince de Belleville* et *Les Honneurs perdus* ? L'affaire est ici différente, puisqu'il s'agit de cas avérés de «contrefaçons partielles»²⁷. Avant d'aborder ces deux romans, une mise au point paraît nécessaire. Il semble, en effet, délicat de mettre les deux textes sur le même plan. *Le Petit Prince de Belleville* (1992) donne beaucoup plus une impression de «déjà lu» que *Les Honneurs perdus* (1996). Parmi d'autres emprunts plus ponctuels²⁸, Calixthe Beyala reprend à *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué* de Howard Buten (1981), pratiquement toute l'intrigue entre le narrateur et Jessica en la déformant quelque peu. En revanche, il faut s'atteler à une tâche beaucoup plus ingrate pour retrouver des échos de *La Route de la faim* du Nigérien Ben Okri, lauréat du Booker Prize en 1991, dans *Les Honneurs perdus*, texte qui évoque plus, selon moi, *The Color Purple* d'Alice Walker (1982) que le roman de Ben Okri. Le travail ayant déjà été mené, je ne relèverai pas les diverses ressemblances, j'insisterai uniquement sur un point. Si, comme l'écrit Claudette Oriol-Boyer, «réécrire c'est copier et améliorer»²⁹, «l'art du

rapt»³⁰ que pratique Calixthe Beyala (sans même de jugement éthique, en ne s'en tenant qu'à des critères esthétiques) va dans le sens d'une dévalorisation systématique des textes plagiés. La puissance visionnaire du splendide roman de Ben Okri et l'émotion pudique que dégage le roman de Howard Buten sont comme «ensevelies dans la fatras de papiers-buvards»³¹ que constitue l'écriture palimpseste de Calixthe Beyala. Comment analyser sa stratégie de plagiaire ? Dans la vaste trame du roman d'immigration, la romancière reprend à ses confrères des éléments qui permettent d'accentuer la marginalité du protagoniste, qui fait déjà figure d'autre. Toutefois, l'analyse féministe qu'Irène Assiba D'Almeida mène de certains romans de Calixthe Beyala dans *Destroying the Emptiness of Silence* suggère une autre hypothèse. Bien que Beyala donne respectivement, dans ces deux romans, la parole à des êtres que la littérature a longtemps voués au silence : un petit garçon et une femme noirs, elle n'impose nullement ces voix par un véritable travail de subversion littéraire. De façon révélatrice d'ailleurs, l'argumentation féministe d'Irène Assiba D'Almeida oblitère, une fois encore, le critère esthétique :

L'écriture a permis à des femmes de dire l'indicible, de prononcer des mots, des idées, des concepts qui leur étaient interdits par les conventions imposées par la société patriarcale. Le sexe, le désir, la passion, l'amour sont des sujets que les femmes sont censées passer sous silence. En transgressant ces tabous par le biais de la littérature, des romancières telles que Calixthe Beyala, Ken Bugul, Werewere Liking, et Véronique Tadjo [...] brisent les conventions implicites. Elles acceptent cependant, comme valeur positive, le *topos* de la femme émotionnellement sensible, revendiquant ainsi le droit d'exprimer leurs sentiments³².

Si, comme l'écrit D'Almeida à propos de *C'est le soleil qui m'a brûlée*, l'écriture de Calixthe Beyala peut être qualifiée de «misovire»³³ (adjectif forgé par Werewere Liking sur le modèle de «misogyne»), au sens où le roman «souligne clairement la croyance qu'il faut que l'homme meure [...] pour que la femme naisse»³⁴, une même stratégie semble guider la pratique du plagiat chez Calixthe Beyala. Par son utilisation du marché éditorial, la romancière inverse en effet, à son bénéfice, le processus qu'elle dénonce dans *Tu t'appelleras Tanga*, roman qui décrit l'enfance sacrifiée de Tanga que sa mère vend à des hommes, et qui se voit ainsi «imposer une fausse féminité [...] purement économique et sexuelle»³⁵. Alors que Beyala met en scène des personnages qui tentent de se libérer de structures sociales et patriarcales oppressives, en tant qu'écrivain, elle vampirise l'écriture des autres à des fins marchandes, en jouant de son statut de femme africaine. «Donne-moi ton histoire. Je suis ta délivrance. Il faut assassiner le silence que tu traînes comme une peau morte»³⁶, fait-elle dire à Anna-Claude dans *Tu t'appelleras Tanga*. «Donne-moi ton histoire, et

je l'assassinerai en en faisant de l'or», c'est plutôt — au rythme où elle publie — ce que pourrait déclarer Calixthe Beyala, qui exploite les romans de ses confrères masculins dans une écriture qu'il faudrait peut-être qualifier — en forgeant un autre néologisme — d'«androvore» ! L'opinion de Jean-Luc Hennig est certes séduisante : «Peu importe le plagiat, tout dépend de ce qu'on en fait : c'est la seule règle»³⁷. Toutefois, si l'on compare les textes de Calixthe Beyala à ceux des romanciers qu'elle plagie, on peut s'étonner que le Grand Prix du roman de l'Académie française lui ait été attribué pour *Les Honneurs perdus*. Comment interpréter ce phénomène, si ce n'est, une fois encore, en le décryptant comme une forme de racisme et de sexisme inversés ? Calixthe Beyala a beau jeu de rétorquer à ses détracteurs : «Je dois gêner beaucoup de monde parce que je suis une femme, une femme noire. Je préfère ne pas porter d'accusation vis-à-vis de quiconque, car ma création vient du Divin et c'est à Lui seul qu'elle appartient. Nous nous battons pour cette Afrique-là...»³⁸ En un sens, la romancière a raison. Comment ne pas faire d'une femme noire, même sans talent, mais qui se fait le porte-parole des femmes africaines exploitées, mutilées et bafouées, un auteur à succès ? Telle est bien la triste loi du marché...

Mystifications, délations, diffamations et rumeurs, dans un tel contexte, le rapprochement que Jean-Luc Hennig propose du plagiaire et du *trickster* — ce fripon divin des traditions amérindiennes et africaines — paraissait une hypothèse séduisante pour tenter de fédérer, par une figure globalisante, les divers romanciers abordés ici. Comme eux, le *trickster* présente une dimension de marginalité, d'entre-deux et de déviance, et il perturbe la distinction entre illusion et réalité³⁹. Le *trickster* est également une figure du trompeur-trompé (or, dans le cas qui nous occupe, on peut se demander qui fait le jeu : de l'écrivain ou du marché ?). Néanmoins, le *trickster* est aussi foncièrement *destructeur et créateur*, caractéristique qui fait hélas parfois singulièrement défaut à certains écrivains...

Crystel PINÇONNAT,
Université de Bretagne Occidentale

Notes

¹ Cf. Hélène MAUREL-INDART, *Du Plagiat*, Paris, PUF, "Perspectives Critiques", 1999, p. 11.

² Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, "Points-Essais", 1982, pp. 175-176.

³ *Ibid.*, p. 287.

⁴ Cf. «Chandler et Cain, dont Boris Vian se fait le traducteur, l'ont instruit de certains aspects sordides de la politique intérieure aux U.S.A. [...] mais ce dont ne parlent pas les *thrillers* — sinon *La Reine des pommes* de Chester Himes —, c'est le grand drame socio-politique des Etats-Unis que le jazz et les fréquentations américaines de Boris Vian lui ont révélé, surtout à partir de 1944 : [...] le problème noir...», Gilbert PESTUREAU, *Boris Vian, les Amerlauds et les Godons*, Paris, Union Générale d'Éditions, "10/18", 1978, p. 83.

⁵ Michel RYBALKA, *Boris Vian*, Paris, Minard, 1969, p. 103.

⁶ Cf. «[Sullivan] se considérait plus comme un Noir que comme un Blanc, malgré qu'il ait passé la ligne ; on sait que, tous les ans, plusieurs milliers de "Noirs" (reconnus comme tels par la loi) disparaissent des listes de recensement et passent au camp opposé.», Boris VIAN, Préface à *J'irai cracher sur vos tombes*, première édition en 1946, pour l'édition de référence, Paris, Union Générale d'Éditions, "10/18", 1973, p. 9.

⁷ Hélène MAUREL-INDART, *Du Plagiat, op. cit.*, p. 5.

⁸ Alain ROLLAT, "Les possédées", *Le Monde*, 29 avr. 1996, p. 24.

⁹ Hugo MARSAN, "Chimo, mystérieux écrivain débutant, ou supercherie littéraire ? La vie derrière soi", *Le Monde*, 27 avr. 1996, p. 29.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cf. "Plon condamné", *Le Monde des Livres*, 3 juill. 1998, p. 8.

¹² Paul SMAÏL, *Casa, mi casa*, Paris, Balland, 1998, p. 13.

¹³ Cf. Crystel PINÇONNAT, "Le bilinguisme à travers deux littératures émergentes : les cas du roman chicano et du roman beur", in *Bilinguisme, Enrichissements et conflits*, textes réunis par Isabelle Felici, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 247-262, p. 259.

¹⁴ Michel GAZIER, "Les indomptables", *Télérama*, n° 2487, 10 sept. 1997, p. 46.

¹⁵ Alain REMOND, "L'apostropheur", *Télérama*, n° 2565, 10 mars 1999, p. 86.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Abdelmalek SAYAD, *La Double Absence*, Paris, Seuil, "Liber", 1999, p. 301.

¹⁸ *Ibid.*, p. 289.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 299-300.

²⁰ *Ibid.*, p. 301.

²¹ Cf. la critique que rédige Pierre LANÇON à propos du dernier roman de Paul SMAÏL, *Ali le Magnifique* dans *Libération* : «Finalement, Smaïl a produit le bruissement de la tchache. Mais cette virtuosité ambiguë a sa limite : on se demande tellement qui parle là-dedans, de lui ou de son personnage, qu'on finit par douter : le cri est-il profond ou simplement destiné à nous «enfler» ? Lit-on un écrivain ou un fabriquant malin, ayant kiffé (pour parler le «sidalique») le best-seller ?» ("Vous avez dit Zarbi ?", *Libération*, 11 janv. 2001, p. IV).

²² Paul SMAÏL, *Casa, mi casa, op. cit.*, pp. 43-44.

²³ Pierre MARCELLE, "Romans Chevènement", *Libération*, 15 avr. 1999, p. V.

²⁴ Cf. Gilles DELEUZE et Felix GUATTARI, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 31.

²⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁶ *Du plagiat, op. cit.*, p. 53.

²⁷ Cf. Jean-Luc DOUIN, "Calixthe Beyala, «Grand Prix» du plagiat", *Le Monde*, 22 janv. 1997, p. 32. Concernant plus spécifiquement *Le Petit Prince de Belleville*, cf. *Du Plagiat, op. cit.*, pp. 46-47 ; à propos des *Honneurs perdus*, cf. "L'écrivain Calixthe Beyala est de nouveau soupçonné de plagiat" (*Le Monde*, 26 novembre 1996, p. 26), article dans lequel Jean-Luc Douin reprend en partie les «coïncidences étranges» dévoilées par Pierre Assouline lors de l'émission "RTL-Lire" du 24 novembre 1996.

²⁸ On reconnaît presque mot pour mot la scène où Gil, le narrateur, et Kenny deviennent «frères de sang» (Howard BUTEN, *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué*, Paris, Seuil, "Virgule", 1981, p. 24 ; Calixthe BEYALA, *Le Petit Prince de Belleville*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 38) ; celle du dessin de Gil (*op. cit.*, p. 25 ; *op. cit.*, p. 94 chez Beyala) ; Carl, l'enfant qui mord, et Shrubs, l'enfant idiot, chez Buten (*op. cit.*, pp. 56-57 et 78) deviennent respectivement Thimothée et Alex chez Beyala (*op. cit.*, p. 40 et p. 105).

²⁹ Claudette ORIOL-BOYER, "La réécriture", in *La Réécriture*, sous la direction de Claudette Oriol-Boyer, Université de Grenoble-Stendhal, Ceditel, 1990, pp. 9-57, p. 11.

³⁰ Expression que j'emprunte également à Claudette ORIOL-BOYER, *ibid.*, p. 13.

³¹ Jacques LECARME, "Perec et Freud ou le mode d'emploi", in *Cahiers Georges Perec*, n° 4, 1990, pp. 121-141, p. 133.

³² Irène Assiba D'ALMEIDA, *Destroying the Emptiness of Silence*, University Press of Florida, 1994, p. 162.

³³ Cf. *ibid.*, p. 11 et sq.

³⁴ *Ibid.*, p. 21.

³⁵ *Ibid.*, p. 76.

³⁶ Calixthe BEYALA, *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock, 1988, p. 17.

³⁷ Jean-Luc HENNIG, *Apologie du plagiat*, Paris, Gallimard, "L'infini", p. 87.

³⁸ "Littérature : Calixthe Beyala accuse à son tour Ben Okri de l'avoir plagiée dans *La Route de la faim*", *Le Monde*, 28 nov. 1996, p. 34.

³⁹ Sur la figure du *trickster*, cf. "«A Tolerated Margin of Mess» : The Trickster and His Tales Reconsidered", Barbara Babcock, in *Critical Essays on Native American Literature*, sous la direction d'Andrew Wiget, Boston, G.K. Hall & Co, 1985, pp. 153-190.

