



HAL
open science

L’“ intertextualité conjugale ” entre les romans de Juan Goytisolo et ceux de Monique Lange

Emmanuel Le Vagueresse

► **To cite this version:**

Emmanuel Le Vagueresse. L’“ intertextualité conjugale ” entre les romans de Juan Goytisolo et ceux de Monique Lange. Marie-Madeleine Gladieu; Alain Trouvé. Parcours de la reconnaissance intertextuelle, 1, Éditions et Presses Universitaires de Reims, pp.29-39, 2006, Approches Interdisciplinaires de la Lecture, 9782374961880. 10.4000/books.epure.689 . hal-02976741v2

HAL Id: hal-02976741

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02976741v2>

Submitted on 26 Oct 2023

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

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

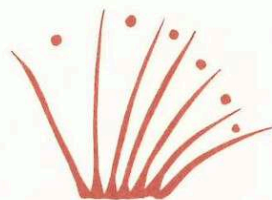
Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues, les Littératures,
la Lecture et l'Élaboration de la Pensée (CIRLLLEP EA 3794)
Université de Reims Champagne-Ardenne

APPROCHES INTERDISCIPLINAIRES DE LA LECTURE

SEMINAIRE DE RECHERCHE

Collection dirigée par
Marie-Madeleine GLADIEU et Alain TROUVÉ

Parcours de la reconnaissance intertextuelle



N° 1
septembre 2006

Parcours de la reconnaissance intertextuelle

Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dir.)

DOI : 10.4000/books.epure.664
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2006
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374961880



<https://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2006
EAN (Édition imprimée) : 9782915271140
Nombre de pages : 98

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

GLADIEU, Marie-Madeleine (dir.) ; TROUVÉ, Alain (dir.). *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*. Nouvelle édition [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2006 (généralisé le 26 octobre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/664>>. ISBN : 9782374961880. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.664>.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont sous Licence OpenEdition Books, sauf mention contraire.

RÉSUMÉS

Le premier numéro de la collection « Approches interdisciplinaires de la lecture » se propose de revisiter sous un angle nouveau ce qui est peut-être la question littéraire par excellence : l'intertextualité. Sous le signe de la reconnaissance, acte philosophique et esthétique, le volume tente de faire apercevoir cette vue renouvelée en sollicitant différentes spécialités : théorie de la lecture, littérature française, comparée ou de langue étrangère.

MARIE-MADELEINE GLADIEU (DIR.)

Marie-Madeleine Gladieu est professeur de littérature et de civilisation hispano-américaines à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, spécialiste du Pérou et de Vargas Llosa. Elle a publié divers ouvrages et articles sur la littérature d'Amérique hispanique ainsi que des ouvrages de méthodologie.

ALAIN TROUVÉ (DIR.)

Maître de conférences HDR de littérature française du vingtième siècle, université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL. Domaines de recherche : théorie de la littérature et de la lecture, littérature et autres arts, littérature et sciences humaines. A publié notamment *Le Lecteur et le livre fantôme* (2000), *Le Roman de la lecture* (2004), *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire* (co-écriture, 2013), *Lire l'humain* (2018) et *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte* (2018). Co-fondateur du séminaire Approches Interdisciplinaires de la Lecture en 2005.

SOMMAIRE

Avant-propos

Alain Trouvé

Lecture et intertextualité

Parcours de la reconnaissance

Alain Trouvé

Texte et intertexte

Intertexte / Intertextualité : définitions et champ d'application

Polarisation écriture/lecture

L'intertextualité comme phénomène de lecture

Parcours de la reconnaissance

Mario Vargas Llosa et Jean-Paul Sartre

Les enjeux de l'intertextualité dans *La tante Julia et le scribouillard*

Marie-Madeleine Gladieu

L'intertextualité conjugale entre les romans de Juan Goytisolo et ceux de Monique Lange

Emmanuel Le Vagueresse

Événements intertextuels dans L'OpoPONax de Monique Wittig

Alain Trouvé

De l'univers de l'*infans* à l'intertextualité littéraire

Intertextualité et traitement poétique du deuil

María de Zayas vue par Juan Goytisolo : « María, c'est moi » ?

ou une intertextualité à mi-chemin entre la vie et l'œuvre

Emmanuel Le Vagueresse

Mario Vargas Llosa et José Maria Arguedas

Problèmes d'intertextualité

Marie-Madeleine Gladieu

Intertextualité et comparatisme

entre anthropologie culturelle et théorie de la lecture

Sébastien Hubier

Bibliographie

Avant-propos

Alain Trouvé

- 1 Le volume qu'on va lire rassemble quelques-unes des communications présentées durant la session 2005-2006 du séminaire « Approches interdisciplinaires de la lecture ». Il est le premier numéro d'une série qu'on espère régulière. Le thème choisi pour cette année se proposait de revisiter sous un angle nouveau ce qui est peut-être la question littéraire par excellence : l'intertextualité. *Parcours de la reconnaissance intertextuelle* tente de faire apercevoir cette vue renouvelée.
- 2 Séminaire atelier de recherche, « Approches interdisciplinaires de la lecture » a pour but d'approfondir ce qui touche à l'acte de lecture, spécialement littéraire, en tant qu'activité transversale de synthèse. La première session a réuni des enseignants chercheurs venus d'horizons divers : théoriciens de la littérature, comparatistes, enseignants en littérature française, espagnole, anglaise, en attendant d'autres ouvertures. Cette approche plurielle est conforme à l'esprit de l'équipe interdisciplinaire CIRLLLEP dont le présent groupe constitue une émanation ; elle s'inscrit plus précisément dans l'un des trois axes du CIRLLLEP, l'axe Interprétation et théorie de la lecture.
- 3 Destiné aux étudiants en master ou aux doctorants dont il vient compléter la formation, cet espace de recherche s'adresse aussi à tous ceux qu'intéresse le sujet retenu, notamment à toutes les catégories d'enseignants. Lieu de réflexion et de discussion, séminaire au plein sens du terme, donc.
- 4 Que soient ici remerciées toutes les personnes qui ont contribué à enrichir les débats de cette première session.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Alain Trouvé, maître de conférences HDR de littérature française du vingtième siècle, université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL. Domaines de recherche : théorie de la littérature et de la lecture, littérature et autres arts, littérature et sciences humaines. A publié notamment *Le Lecteur et le livre fantôme* (2000), *Le Roman de la lecture* (2004), *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire* (co-écriture, 2013), *Lire l'humain* (2018) et *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte* (2018). Co-fondateur du séminaire « Approches Interdisciplinaires de la Lecture » en 2005

Lecture et intertextualité

Parcours de la reconnaissance

Alain Trouvé

- 1 L'intertextualité est particulièrement apte à susciter une réflexion transversale en raison du croisement ou tressage inscrit dans son préfixe. Laurent Jenny la définissait il y a trente ans comme « la condition même de la lisibilité littéraire »¹. Michael Riffaterre notait de son côté un peu plus tard : « L'intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire »². Ainsi, ces deux chercheurs ne marquaient pas seulement l'importance cruciale de l'intertextualité du point de vue littéraire : ils entrevoyaient déjà le changement de perspective qui conduisit d'une problématique de la production textuelle, dans les années 1970, à une problématique de la lecture de plus en plus présente, notamment à Reims, à partir des années 1990³. Si l'on prend en compte ce renouvellement de perspective, il semble que les mécanismes de l'intertextualité soient loin d'avoir livré tous leurs secrets, en dépit des nombreuses études déjà produites et dont atteste la bibliographie proposée en annexe. L'approche de l'intertextualité par la lecture s'inscrit, notons-le en passant, dans une conception élargie du fait littéraire. Trop longtemps assujéti aux seules prérogatives de l'auteur, il serait au moins partagé entre les deux pôles de l'écrivain et de son lecteur, créateur second, ainsi que le suggère la notion de « lecture littéraire » comprise dans son acception pleine⁴.
- 2 On peut ainsi décliner la question de l'intertextualité selon les trois formes de l'« intention » littéraire distinguées par Umberto Eco : *intentio scriptoris*, *intentio operis*, *intentio lectoris*⁵. Et s'essayer au difficile tracé d'une ligne de partage entre les privilèges de l'auteur et du texte, d'une part, du lecteur, de l'autre.
- 3 L'intitulé « Parcours de la reconnaissance intertextuelle » signale quant à lui un questionnement à la fois littéraire et philosophique auquel conduit sans doute la dimension esthétique du fait littéraire. Il est inspiré par le dernier ouvrage de Paul Ricoeur⁶ et suggère que le fait intertextuel, du point de vue lectoral, est à comprendre prioritairement comme reconnaissance. Il y aurait quelque avantage à saisir cette reconnaissance-là comme une des facettes de la reconnaissance en général dont le philosophe décline trois grandes acceptions : reconnaissance-identification, reconnaissance de soi et reconnaissance mutuelle.

- 4 Il s'agit d'abord de reconnaître, au sens d'identifier, la présence d'intertextes dans un texte lu en se demandant dans quelle mesure leur détection est possible ou prise en défaut. Cette interrogation renvoie à un problème de définition qui, de l'intertexte, remonte au texte lui-même.
- 5 On peut aussi se demander de quelles façons l'intertextualité se noue aux questions de la mémoire et du temps. L'image du palimpseste (texte, cerveau) implique l'insertion du sujet (auteur, lecteur) dans un temps historique en dehors duquel il semble difficile de penser la construction identitaire⁷, socle de la reconnaissance de soi.
- 6 Cette construction de l'identité subjective paraît elle-même indissociable d'un processus de socialisation. L'intertexte atteste dans le texte – de l'écrivain ou plus sûrement, peut-être, dans celui que reconstitue le lecteur – la présence de l'autre (synchronique ou diachronique). C'est alors toute la relation esthétique qu'il s'agirait d'explorer à partir du foyer de l'intertextualité, lieu d'une reconnaissance mutuelle.
- 7 Mentionnons enfin une série de corrélats de l'intertexte que l'on retrouvera au cours de cette présentation. Outre la notion cardinale de texte : dialogisme, connotation, idéologème, sources (critique des sources), anagramme, génétique (critique), génotexte/phénotexte, énoncé fantôme (texte possible), interlecture/évocation.
- 8 Pour un premier cadrage de cette question complexe, je propose d'examiner successivement la notion de texte en tant qu'elle engage déjà celle d'intertexte, l'extension du concept d'intertextualité, sa double polarité, les enjeux de lecture, et enfin, de façon plus prospective, les enjeux philosophiques d'un « Parcours de la reconnaissance intertextuelle ».

Texte et intertexte

- 9 Les articles de Roland Barthes (« Théorie du Texte »)⁸ et de Michel Arrivé (« Pour une théorie des textes poly-isotopiques »)⁹ serviront de guides à la réflexion.
- 10 Barthes place l'intertextualité au cœur d'une définition moderne du texte dont il entreprend l'historique. La notion de texte est passée, explique-t-il, de l'expression d'une vérité d'auteur à l'idée de production continue du sens. Il analyse les facteurs contribuant dans les années 1960-1970 à l'ébranlement de l'ancienne conception qui réduisait le texte à un prétexte permettant de remonter à un sens préfixé par l'Auteur. Le recul de cette vision serait lié à une « crise du signe » engendrée conjointement par la philosophie et la linguistique. Le travail de sape mené par Nietzsche contre une métaphysique de la Vérité coïncide avec la reconnaissance de l'empreinte du sujet dans son discours. La linguistique contribue en effet à substituer à la vérité des énoncés leur validité dans un contexte énonciatif donné.
- 11 Cette crise du signe va de pair avec une nouvelle théorie du sens : la sémiotique pose la question de la signification non plus à l'échelle de la phrase ou du paragraphe, mais à celle de la macrostructure du texte appréhendé comme forme globale. Sous l'impulsion du Cercle de Prague se développent des études de poétique des formes. Mais la théorie du texte ainsi comprise serait encore une critique immanente posant un sens enclos dans le texte. Convoquant le marxisme et la psychanalyse, Barthes achève la critique de l'intention d'auteur en mettant l'accent sur les déterminations de sens extérieures à la volonté du sujet : inconscient ou poids des structures sociales.

- 12 Remontant au sens étymologique, il décrit le texte comme tissu, texture, entrelacs et non plus comme voile du Sens. Le texte ainsi compris devient une pratique signifiante effectuée dans une relation au discours de l'Autre social (dimension interrelationnelle) et de l'Autre en nous (= l'Inconscient), autrement dit la production d'un sujet psychiquement pluriel. La productivité du texte apparaît dans les dérapages du signifiant du point de vue du scripteur et dans le jeu avec le sens pour le lecteur. Cette productivité encore appelée « signifiante » (selon la description donnée par Kristeva dans *Sémiotikè*¹⁰) s'oppose à la signification comme sens fixé obtenu par l'application au texte de doctrines interprétatives (psychanalyse, marxisme, critique existentielle...). La signifiante est un sens non figé, ouvert à la contradiction. Avec Kristeva, Barthes distingue phéno-texte et géno-texte : le phéno-texte équivaut à l'ancienne conception du texte (ce qui est inscrit sur la feuille de papier), le géno-texte est le champ de la signifiante. Dans le prolongement de ces analyses l'intertexte désigne le texte comme lieu de rencontre d'énoncés antérieurs ou contemporains plus ou moins remaniés, identifiables ou non (problème de la source anonyme), conscients ou inconscients : en ce sens l'intertextualité intègre et dépasse l'ancienne critique des sources.
- 13 Complétant sa description, Barthes oppose enfin l'œuvre au texte : « l'œuvre se tient dans la main, le texte dans le langage », l'une serait close, l'autre, ouvert. Il aboutit cependant à deux versions du texte :
1. Le texte « n'est que langage et ne peut s'éprouver qu'à travers un autre langage » ;
 2. « Le texte dans sa spécificité textuelle » se confond avec la signifiante, il est une entité instable en tension constante vers un dépassement, une valeur critique servant à mesurer l'intensité de la signifiante, *i.e.* le degré de modernité d'un énoncé. Barthes reprend à ce propos un autre concept kristevien : la « sémanalyse » serait la science de ce sens en mouvement que désigne le géno-texte. Cette version extrême du texte semble toutefois poser problème : la sémanalyse et le géno-texte n'ont pas fait la preuve de leur valeur opératoire et ont pratiquement disparu du discours critique. D'une façon ou d'une autre on en revient toujours au phéno-texte, plus aisément observable. Autre difficulté : l'élargissement de la notion de texte à d'autres supports non linguistiques – peinture, musique, film – : il suffit, selon Barthes, qu'il y ait débordement signifiant pour qu'il y ait texte. Cette conception présente l'inconvénient de reléguer au second plan le type de langage utilisé et la spécificité du matériau linguistique de l'écriture.
- 14 La première définition, en revanche, semble pouvoir être retenue et approfondie. Affirmer que le devenir de la théorie du texte, c'est « l'écriture elle-même », souhaiter « que le commentaire soit lui-même un texte », n'est-ce pas en effet poser que le texte lu puisse à son tour devenir intertexte d'un texte de lecture ?¹¹
- 15 Plus rigoureux, Michel Arrivé pose dans sa définition du texte les bases d'une approche également féconde de l'intertextualité. Le texte devient poly-isotopie. Arrivé emprunte à Rastier (complétant lui-même Greimas) la distinction entre isotopies formelles et sémantiques. Cet enchevêtrement des isotopies permet de penser l'ouverture du texte lu vers d'autres énoncés situés en amont. L'isotopie, comme collection d'éléments disjoints relevant d'une même unité structurelle, évite peut-être la réduction de l'intertexte aux seuls énoncés fondés sur une continuité syntaxique, réduction posée dans certaines définitions, ainsi qu'on le verra plus loin. Arrivé précise encore que les textes littéraires présentent des isotopies « qui ne sont manifestées par aucun lexème »¹² : les isotopies connotées. On peut sans doute comprendre dans cette optique que certains aspects de l'écriture célinienne – infiltration de la langue littéraire par les structures de la langue parlée familière voire vulgaire, usage de la syncope – se

retrouvent dans des écritures postérieures sans que tel passage précis d'un roman célinien soit cité. L'intertextualité relèverait à ce titre d'une parenté stylistique. Mais n'anticipons pas et voyons à présent à quelles fluctuations de sens le terme a été soumis et quelles difficultés en résultent.

Intertexte / Intertextualité : définitions et champ d'application

- 16 Au flottement sémantique s'ajoutent des variations d'amplitude du champ d'application de l'intertextualité.
- 17 On pourrait répertorier cinq définitions.
1. Selon l'usage le plus courant, on appelle intertexte chacun des énoncés (extérieurs) dont on peut repérer la présence, directe ou transformée, dans le texte lu.
 2. Michael Riffaterre propose dans « L'intertexte inconnu »¹³ une version excentrée et globalisante. Il appelle intertexte « l'ensemble des textes qu'on peut rapprocher de celui qu'on a sous les yeux ».
 3. Pour Laurent Jenny, l'intertexte désigne plutôt le texte d'accueil en tant qu'il contient un certain nombre d'énoncés hétérogènes : « le texte absorbant une multiplicité de textes tout en restant centré par un sens »¹⁴.
 4. Michel Arrivé oscille pour sa part entre une version encore plus globale : a/Intertexte : « L'ensemble des textes entre lesquels fonctionnent des relations d'intertextualité », et une version localisée : b / « le lieu de manifestation de l'isotopie connotée »¹⁵, le terme isotopie pouvant être entendu au double sens formel et sémantique.
 5. Enfin l'intertexte représente chez certains auteurs l'espace de jeu ménagé par la rencontre, à l'intérieur d'un texte donné, de différents énoncés préexistants : intertexte devient alors synonyme d'intertextualité.
- 18 Pour éviter la confusion, il est sans doute préférable de maintenir la distinction entre les deux termes et d'écarter ce sens 5. De même, les sens 2, 3 et 4/a, trop larges ou trop particuliers, ne se sont pas imposés. Quant à la réduction de l'intertexte au sens 4/b, elle présente aussi quelques difficultés. En effet toute isotopie connotée n'est pas nécessairement d'ordre intertextuel. Pour reprendre l'exemple évoqué plus haut, la référence au style célinien, avant de s'imposer comme intertexte éventuel, doit sans doute se fonder sur une collection de traits stylistiques partagés et ne saurait être détectée grâce à une seule connotation. Ainsi l'idée de vulgarité exprimée par un registre de langue est une isotopie connotée : on peut difficilement prétendre qu'elle soit un intertexte.
- 19 C'est pourquoi il paraît opportun de retenir pour l'intertexte le sens 1 qui s'est progressivement imposé : chacun des énoncés (extérieurs) dont on peut repérer la présence, directe ou transformée, dans le texte lu. On réservera l'emploi du terme intertextualité à tout ce qui concerne le rapport entre textes.
- 20 Mais où commence et où s'arrête cette relation intertextuelle ? L'intertextualité circonscrite (Genette, Bouillaguet) s'opposerait ici à l'intertextualité large (Kristeva, Barthes) ; notons toutefois que la théorie littéraire a plutôt suivi le chemin inverse, passant de l'acception large à l'acception restreinte.

Champ large (relation intersémiotique/idéologème)

- 21 L'intertexte semble d'abord inclure l'ensemble des voix et discours hétérogènes qui se font entendre dans le texte. Tel est le sens du dialogisme selon Bakhtine. C'est en voulant adapter à la théorie française cette notion de dialogisme que Kristeva avance dans *Séméiotikè* le concept d'intertextualité. Pour elle comme pour Barthes, les intertextes correspondent à la notion de texte définie dans les années 70, indépendamment du support sémiotique utilisé. Ainsi les peintures de Matisse dans *Henri Matisse roman* d'Aragon seraient qualifiées d'intertextes. Peut-être est-il plus juste de dire qu'il y a relation intersémiotique. Les idéologèmes¹⁶, discours ou formations idéologiques résultant de la pratique sociale en tant qu'ils informent l'écriture, entreraient dans cette intertextualité large. Déjà, à l'époque du formalisme russe, Tynianov envisageait le dialogue du texte littéraire avec les « séries voisines » de la « vie sociale »¹⁷. Quel que soit son intérêt, l'idéologème ne semble pas à situer au même plan que l'intertexte. En tant que voix émanant du corps social, il est souvent la résultante d'une somme de discours en interaction et revêt à ce titre un caractère générique. On remarquera que Genette a admis dans son ouvrage *Palimpsestes* une forme générique, l'architexte, mais pas celle-là.
- 22 À la recherche d'une description plus précise et plus ordonnée, Laurent Jenny range dans « La stratégie de la forme » sous la rubrique intertextualité toute une série de faits d'écriture englobant la reprise littérale d'un énoncé hétérogène, les transformations de sens et de forme, la référence à un texte comme genre. Les distinctions ainsi opérées préparent le terrain de la nouvelle classification proposée par Genette. Le domaine de l'intertextualité en ressortira circonscrit.

Champ restreint

- 23 Genette invente le terme de transtextualité pour englober tous les types de relations entre textes. Puis il distingue cinq formes de transtextualité : architextualité, métatextualité, paratextualité, hypertextualité¹⁸, intertextualité. Il réduit l'intertextualité à « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes »¹⁹. Le champ de la notion se limite dans cette nouvelle perspective à trois cas de figure : citation, plagiat, allusion.
- 24 Annick Bouillaguet a ajouté une quatrième spécification : la référence, simple mention du nom de l'auteur ou du titre d'une œuvre, et proposé un tableau à double entrée²⁰ :

Intertextualité	Explicite	Non explicite
Littérale	citation	plagiat
Non littérale	référence	allusion

- 25 Le classement paraît plus rigoureux mais est loin de résoudre tous les problèmes. On observera au passage que 'plagiat', mis pour une citation non explicite, n'est pas un terme très heureux. Il connote l'idée d'usurpation du droit d'auteur. Le collage, reprise subversive d'énoncés insérés dans un autre contexte, est aussi une citation non

explicite, mais il relève d'une autre problématique en tant que signe de modernité, chez Lautréamont, par exemple²¹.

- 26 La limite entre intertextualité et hypertextualité est par ailleurs difficile à établir, au point que l'on pourrait considérer l'hypertextualité comme avatar (fréquent) de l'intertextualité. L'hypertextualité ou transformation d'un hypotexte en hypertexte (le texte lu) implique en effet la coprésence mentale de cet hypotexte autant que dans l'allusion, forme de l'intertextualité admise par Genette. On peut d'ailleurs remarquer que les premiers travaux sur l'intertextualité (ceux de Kristeva, de Sollers ou de Barthes) associaient étroitement les deux faces de l'intertextualité : la convocation d'énoncés hétérogènes et leur transformation, les plaçant sous le signe de la productivité et de la signifiante. Jenny encore situait « l'essence même de l'intertextualité pour le poéticien » dans « le travail d'assimilation et de transformation qui caractérise tout processus intertextuel »²².
- 27 Mentionnons enfin un sous-ensemble de l'intertexte, l'autotexte. Pour Lucien Dällenbach, qui introduit ce terme dans « Intertexte et autotexte »²³, les deux catégories seraient concurrentes, l'intertexte renvoyant à des textes d'auteurs différents, l'autotexte à des textes du même auteur. Mais si l'on étend l'intertextualité à la relation avec tout énoncé extérieur interférant dans le texte lu, on verra plutôt dans l'autotextualité un cas particulier de cette relation. C'est ce que semble indiquer Jean Ricardou lorsqu'il distingue l'intertextualité générale (rapport entre textes d'auteurs différents) et l'intertextualité restreinte (rapports entre textes du même auteur)²⁴.
- 28 L'autotextualité représente cependant une spécification intéressante pour au moins deux raisons. Elle indique le lien entre l'intertextualité et la génétique textuelle qui étudie le texte définitif à partir des brouillons ou avant-textes (Bellemin-Noël, Debray-Genette). Elle permet aussi d'amorcer une réflexion sur le rapport entre intertextualité et altérité. Ce rapport peut être pensé à partir des deux formes de l'identité distinguées par Ricoeur dans *Soi-même comme un autre*²⁵ : l'identité *ipse* et l'identité *idem*. L'identité *ipse* désigne en effet la permanence du sujet en tant qu'acteur de sa propre histoire, une histoire dont on peut faire le récit²⁶ et qui le transforme. L'identité *idem* renverrait pour sa part à un sujet demeuré identique dans ses traits caractérisants, en dépit du temps passé. Si l'on applique cette distinction aux relations textuelles, il apparaît que l'autotextualité joue sur l'altérité comme contraire de l'identité *idem*, tandis que l'intertextualité se conçoit par rapport à l'identité *ipse + idem*. La première est donc bien incluse dans la seconde.
- 29 La relation d'autotextualité pourrait par ailleurs s'étendre aux textes ultérieurs sans soulever l'objection d'un rapport arbitraire : un texte peut en effet être lu comme anticipation d'un texte écrit plus tard. Telle est par exemple la perspective explorée par David Gullentops dans *Poétique du lisuel*²⁷. Toutefois on est à la limite entre l'intertextualité et la comparaison. Car dans la parenté entre deux écrits du même auteur, ce qui reste le plus intéressant est de comprendre comment le texte ultérieur transforme l'écrit antérieur, plutôt que de se focaliser sur ce qui était en germe. Faire le choix contraire reviendrait à présupposer que toute l'œuvre d'un auteur est déjà présente dans son texte liminaire, perspective possible dont on perçoit cependant les limites.

- 30 Notons enfin que l'autotextualité, selon la terminologie de Genette, peut se décrire en termes d'intertextualité (reprise littérale par l'auteur de son propre texte antérieur) ou d'hypertextualité (transformation).
- 31 Il n'est donc pas aisé de délimiter de la façon la plus pertinente le champ d'application de l'intertextualité, l'essentiel étant sans doute de préciser à quel système de classification on choisit de se référer. Toutefois on serait tenté de proposer à titre opératoire une position médiane, entre les extrêmes du « tout intertextuel » et de la réduction drastique : selon cette position le « noyau dur » du champ intertextuel comprendrait les reprises d'énoncés hétérogènes et leurs transformations. C'est ce à quoi paraît aboutir Pierre-Marc de Biasi dans la dernière mise à jour de l'*Encyclopædia universalis*. Il y assimile l'intertextualité à « l'élucidation du processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes »²⁸.
- 32 Ce processus est-il déterminé en amont ou en aval du texte ?

Polarisation écriture/lecture

- 33 Cette seconde problématique nous amène au cœur de notre sujet. L'intertextualité, jeu d'écriture ou affaire de lecture ? L'alternative paraît un peu simpliste : tout écrivain n'est-il pas d'abord son propre lecteur ? Mais la question retrouve sa pertinence si l'on envisage le lecteur comme le tiers susceptible de compléter ou de concrétiser le sens de l'œuvre. Cette problématique est aussi celle de l'intention, comprise comme expression d'une volonté consciente de l'artiste. La détection de l'intertexte peut-elle aller au-delà de l'intention d'auteur ?
- 34 Commençons – la matière n'est pas mince – par ce qui relève de choix d'auteur. On y inclura des intertextes implicites ou hypotextes et des intertextes cachés. La première forme abondamment décrite par Gérard Genette ne nécessite pas de nouveaux développements. Précisons que l'hypo/hypertextualité suppose un jeu clairement posé entre l'auteur et son lecteur. L'intertexte caché fonctionne pour sa part à l'insu du lecteur ordinaire dans les registres de la mystification²⁹ ou de l'incognito. Il faut alors une révélation de l'auteur pour que l'énoncé d'origine apparaisse sous le texte à lire. Tel est le cas avec l'ouvrage posthume de Raymond Roussel *Comment j'ai écrit certains de mes livres* qui décrit les processus de transformation utilisés pour alimenter l'invention romanesque de l'auteur³⁰. De même les créations oulipiennes de textes par le jeu de contraintes arbitraires ne sont portées à l'attention du lecteur que dans la mesure où leurs auteurs ont bien voulu ne pas jouer jusqu'au bout le jeu de la mystification. Il en serait encore ainsi de la poésie latine dont Saussure a montré qu'elle pourrait être la transformation par anagrammes d'hypogrammes ou mots-thèmes cachés³¹.
- 35 Certains de ces exemples constituent des formes limites d'intertextualité, l'intertexte se réduisant à un mot ou à un syntagme de départ. On peut aussi comme Starobinski commentant le travail de Saussure se demander si l'énoncé caché a bien existé ou s'il ne s'agit pas d'une recreation-invention de la part d'un esprit particulièrement ingénieux³². Ce qui représenterait un premier cas d'hésitation entre l'intention d'auteur et celle du lecteur. Quoi qu'il en soit, ces formes extrêmes attirent l'attention sur la part de secret présidant parfois à la transformation.

- 36 Aussi, prenant en compte ce critère de l'intention et la version médiane de l'intertextualité, peut-on proposer un nouveau tableau à double entrée :

Hypothèse 1

Intertextualité	Explicite	Non explicite	Implicite, Cachée ou effacée
Littérale	citation	plagiat	-
Non littérale	référence	allusion	Hypertexte

- 37 Voyons à présent ce qui se passe si l'on rend au lecteur toutes ses prérogatives. La capacité à mettre en relation un texte et un autre paraît constitutivement liée à l'acte de lecture. L'image du palimpseste, bien avant Genette qui en fit une métaphore du texte et de son engendrement, apparaît chez l'anglais De Quincey, associée à une rêverie sur la lecture :

Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? Mon cerveau est un palimpseste, le tien aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur ton cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais en réalité aucune n'a péri. [...]

Oui, lecteur, innombrables sont les poèmes de joie ou de peine qui se sont gravés successivement sur le palimpseste de ton cerveau, et comme les feuilles des forêts vierges, comme les neiges indissolubles de l'Himalaya, comme la lumière qui tombe sur la lumière, leurs couches incessantes se sont accumulées et, chacune à son tour, se sont recouvertes d'oubli. Mais, à l'heure de la mort, ou encore dans la fièvre, ou encore dans les investigations de l'opium, tous ces poèmes peuvent reprendre de la vie et de la force. Ils ne sont pas morts, ils dorment.³³

- 38 À tout le moins, l'image du palimpseste, comme le littéraire, doit donc être partagée entre auteur et lecteur. Elle inscrit pour le lecteur chaque nouvelle lecture dans une histoire des textes déjà lus. Cette histoire excède la perspective auctoriale.
- 39 Cette idée est aussi celle d'une double polarisation de l'énonciation. Bakhtine en pousse les conséquences dans son dernier ouvrage *Esthétique de la création verbale*. Toute compréhension étant perçue comme dialogique, le sens se trouve orienté vers un supplément construit par le destinataire second, voire par un sur-destinataire qui en représenterait la plus grande actualisation possible. Du destinataire second « l'auteur [...] attend et présume une compréhension responsive ». Le sur-destinataire serait l'entité formelle permettant de penser le surcroît de sens imputable aux réceptions à venir :

Un auteur ne peut jamais s'en remettre tout entier, et livrer toute sa production verbale à la seule volonté absolue et définitive de destinataires actuels ou proches [les destinataires seconds], et toujours il présuppose (avec une conscience plus ou moins grande) quelque instance de compréhension responsive qui peut être différée dans des directions variées.³⁴

- 40 La mise au jour d'intertextes ayant échappé à l'*intentio scriptoris* relève de cette problématique du sur-destinataire.

- 41 La réflexion rencontre ici un problème de chronologie qui opposerait deux approches. La première limiterait les intertextes aux œuvres écrites en amont du texte lu, la seconde y inclurait les textes de toutes époques, y compris ultérieures, pourvu qu'elles soient présentes à l'esprit du lecteur.

Intertexte « amont » : Genette, Riffaterre 2, énoncé latent

- 42 Toute la démarche poétique de Genette dans *Palimpsestes* est fondée sur l'implicite d'une approche chronologique. La citation, version restreinte de l'intertextualité, et la transformation d'énoncés, version large à laquelle Genette donne le nom d'hypertextualité, impliquent toutes deux l'idée d'une antériorité de l'intertexte ou de l'hypotexte par rapport au texte.
- 43 Riffaterre, de son côté, semble évoluer vers la même idée. Dans *Sémiotique de la poésie*³⁵, il définit le poétique comme la transformation d'un énoncé préexistant dont le lecteur aurait à retrouver la trace pour apprécier la qualité littéraire de l'œuvre.
- 44 On peut à ces analyses ajouter l'hypothèse d'un intertexte latent³⁶. L'intertexte latent serait une spécification de l'énoncé-fantôme décrit par Michel Charles. La reconstruction par le lecteur d'énoncés non apparents susceptibles de compléter et d'enrichir la lecture d'un texte permet de définir la classe des énoncés fantômes : « On appellera éléments fantômes ces éléments d'un texte qui, tout en étant doués d'efficacité, demeurent en quelque sorte cachés pour laisser au texte sa lisibilité »³⁷. Parmi ces éléments, on peut concevoir l'intertexte latent comme un texte susceptible d'avoir imprégné la mémoire de l'auteur mais dont l'écriture de l'œuvre nouvelle se détourne au point de paraître l'ignorer.
- 45 Introduire cette dimension de l'intertextualité revient à prendre en compte le travail de l'inconscient dans l'écriture, ainsi que le suggérait Laurent Jenny dans l'article cité : « en remodelant la représentation à sa guise comme un matériau transformable, l'intertextualité suit des voies qui évoquent parfois le travail du rêve sur des représentations souvenirs »³⁸. L'intertexte latent semble spécialement intéressant à observer dans les textes à visée idéologique forte³⁹ : son statut reste fragile, entre allusion (expression d'une intention) et trace d'un refoulé. Son intérêt éventuel n'est pas de rouvrir le dossier d'une psychanalyse de l'écrivain, fort discutable dans son principe, plutôt d'insérer dans le jeu de la lecture de nouvelles traces susceptibles d'enrichir cette lecture. On notera que pour la détection d'intertextes latents le principe d'isotopie devient constitutif. L'éclatement des éléments appartenant au texte d'origine est de règle dès lors que s'exerce aussi sur l'écriture une forme de censure. Tel qu'il vient d'être décrit l'intertexte latent demeure un fait d'écriture. Il est cependant un fait de lecture en tant que le lecteur, par sa position d'exotopie, exerce sur le texte un regard distancié.
- 46 Faut-il accorder au lecteur des prérogatives plus larges et concevoir que la lecture procède également à des interférences avec des écrits postérieurs ? Eco qui décrit la lecture comme une « promenade inférentielle »⁴⁰ pourrait inciter à aller en ce sens, encore que l'inférence semble mettre en jeu les principes d'antériorité et de causalité. D'autres auteurs franchissent plus hardiment le pas.

Intertexte « amont et aval » (Riffaterre 1, Barthes, Bellemin-Noël)

47 L'article inaugural de Riffaterre « L'intertexte inconnu » semblait élargir l'intertexte à tous les textes (antérieurs ou postérieurs) susceptibles d'être rapprochés du texte lu. Il représentait, avons-nous noté, « l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné ». Barthes a donné une version illustrée de cette idée dans *Le plaisir du texte* qui invite à la navigation dans le grand texte de la littérature :

Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui), j'y trouve Proust par un détail minuscule. [...] Ailleurs, mais de la même façon, dans Flaubert, ce sont les pommiers normands en fleurs que je lis à partir de Proust. Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur.⁴¹

48 Bellemin-Noël a systématisé le propos en introduisant une nouvelle opposition : « Interlecture *versus* intertexte ». Contre une poétique centrée sur le scripteur et dont l'intertexte serait le corollaire, le concept d'interlecture, affirme un changement de perspective. Bellemin-Noël recense quatre formes d'interlecture : mention, citation, allusion, évocation, la dernière représentant l'élément spécifiquement lié à une démarche lectorale :

– EVOCATION : le fait que dans une œuvre d'art apparaissent au cours d'une lecture des éléments invitant à opérer un rapprochement de type allusif avec un énoncé appartenant à un autre ouvrage : sa différence avec l'allusion tient à ce que rien n'indique que l'auteur a procédé sciemment à une telle référence ni qu'une large majorité des lecteurs la repéreront. En somme, c'est une espèce d'allusion qui joue obscurément dans les registres de l'insu collectif et de l'inconscient ou du préconscient individuel.⁴²

49 Nul doute, si l'on suit ces auteurs, que le processus de mise au jour d'intertextes puisse être étendu à tous types de textes en affinité avec le texte lu, quelle que soit leur époque. Reste à se demander le statut de la lecture ainsi produite. Le rapprochement d'une œuvre avec un texte ultérieur semble déplacer l'accent du côté créatif au détriment du commentaire, davantage assujéti à la contrainte d'adéquation, quelle que soit par ailleurs la part de créativité dont il puisse se prévaloir. Afin de ne pas glisser vers les amalgames faciles et de prévenir cette désinvolture dont Barthes se défendait par prétériton, on peut envisager d'accepter l'ouverture de l'intertextualité à une chronologie ultérieure en procédant à une typologie des textes de lecture, distinguant commentaire littéraire et création à part entière. Le texte de lecture littéraire limiterait le jeu sur les intertextes aux textes antérieurs en concédant au texte lu le statut de texte centreur. L'évocation, plus libre, et son exploitation paraissent quant à elles ouvrir sur une écriture-lecture d'écrivain. Il en résulte un texte d'écrivain 2, nouveau centre d'intérêt répondant librement au texte d'écrivain 1. Ce dernier passe alors, au sens strict du terme, au statut de prétexte⁴³.

50 Dans le schéma qui suit (hypothèse n° 2), « lecture intégrée d'écrivain » signale le statut particulier de lecteur assumé implicitement par tout écrivain, non tenu d'explicitier ses propres lectures et se contentant de les réinvestir dans une œuvre nouvelle :

Lecture intégrée d'écrivain	
Lecture littéraire	***

<i>Intentio auctoris</i>				<i>Intentio flottante</i>	<i>Intentio lectoris</i>	
Intertextualité	Explicite	Non explicite	Implicite ou cachée	Non explicite	Non explicite	Non explicite
Littérale	Citation	Plagiat	***	***	***	***
Non littérale	référence	Allusion	Hypertexte	Anagramme	Intertexte latent	Evocation
Texte d'écrivain 1					***	***
Texte de lecture littéraire 1 bis						***
Texte d'écrivain 2						
Texte centreur 1						Texte centreur 2

L'intertextualité comme phénomène de lecture

- 51 On reprendra maintenant de façon plus succincte quelques-unes des questions restant posées dans la perspective d'une approche lectorale de l'intertextualité. La lecture, on l'aura compris ne joue pas ici contre les mécanismes d'écriture mais avec eux, s'efforçant de les englober avant de les déborder. Mais l'opération est-elle aussi évidente qu'on pourrait le croire ?

Reconnaissance/ méconnaissance des intertextes

- 52 La question de la reconnaissance-identification amène à envisager le contraire et à proposer un statut paradoxal de la lecture. En effet si l'exotopie permet au lecteur de déborder l'*intentio scriptoris*, il se trouve simultanément placé dans une situation de déficit. L'évolution des contextes, des cultures, l'oubli, tout simplement, œuvrent en ce sens.
- 53 Comment combler ce manque ? Le métatexte critique constitue un premier auxiliaire déterminant. Paraphrasant Stanley Fish et sa « communauté interprétative », on peut avancer l'idée d'une communauté identificatrice qu'illustrent les lectures successives de Lautréamont. Sans le travail d'érudition de Maurice Viroux⁴⁴, de Marguerite Bonnet⁴⁵, que saurions-nous des prélèvements opérés dans les *Chants de Maldoror* à partir de l'*Encyclopédie d'Histoire naturelle* du docteur Chenu, lui-même lecteur de Buffon, ou à partir de Michelet, pour ne prendre que ces deux exemples ? La connaissance de ces prélèvements permet de comprendre et d'apprécier le détournement dont ils font l'objet.
- 54 À titre anecdotique mentionnons l'usage d'Internet (pas toujours négatif !) qui permet au lecteur curieux de vérifier ou de préciser une supposition d'emprunt, grâce aux banques de textes de plus en plus vastes. On en verra un exemple dans ce volume. Cette

démarche d'investigation, contraire à la pratique d'une lecture courante, peut fort bien prendre sa place dans une lecture littéraire accomplie par retours successifs sur le texte lu, entrecoupés de réflexion.

Effets de régie

- 55 L'intertexte fonctionne parfois comme prescripteur architextuel, moins par la présence de traits typiques, ainsi que le suggère Genette, que par la mention de son titre et de ce à quoi il renvoie dans la mémoire du lecteur. Laurent Jenny propose de lire en ce sens le commentaire auquel procède Isidore Ducasse à propos des *Chants* dans une lettre au banquier Darasse : « C'était quelque chose dans le genre du Manfred de Byron ». Pour comprendre ce rapprochement *a priori* étonnant, Jenny recourt à l'évocation du sous-titre de Byron : « *a dramatic poem* » et précise :
- On saist mieux, maintenant, comment l'appellation « poème dramatique » pourrait définir le projet d'ensemble des Chants qui sont construits sur l'exaspération d'une antithèse idéologique (Bien/Mal) et formelle (poésie romantique et sa dérision).⁴⁶
- 56 La simple présence d'une référence intertextuelle peut donc avoir des incidences sur le contrat de lecture et sur la régie adoptée.

Effets de sens

- 57 Quelles conséquences littéraires en résultent ? Elles concernent d'abord le texte source. Ce qui vient d'être dit de la reconnaissance/méconnaissance des intertextes amène à prendre quelque distance avec la position maximaliste de Riffaterre pour qui l'identification de l'intertexte est la « condition de la littérarité »⁴⁷. Cette conception est sans doute à relier à un aspect de la culture occidentale qui tend à traiter l'intertexte en métaphore de l'œuvre antérieure. On peut aussi envisager que la reconnaissance d'un intertexte coïncide avec l'oubli de l'œuvre d'origine, substituant à la métaphore une synecdoque, ainsi que semble le pratiquer la culture chinoise⁴⁸. Ce jeu de cacher-montrer, du fragment convoqué comme intertexte à l'œuvre d'origine, resterait à approfondir.
- 58 L'emprunt à une autre œuvre semble par ailleurs s'effectuer sur les modes de l'hommage, de la dérision ou de l'indécidable. On retrouverait les trois régimes sérieux, satirique, ludique décrits par Genette à propos de la relation hypertextuelle.
- 59 Il convient encore d'apprécier les effets de l'intertextualité dans l'économie globale de la lecture. Les commentateurs s'accordent à souligner la rupture de la linéarité et la plus grande circulation du sens, le passage du dénotatif au connotatif. Autrement dit, le lien essentiel avec une lecture perçue comme littéraire. L'effet de l'intertexte peut toutefois être local ou global. Affaire d'appréciation générale de l'œuvre, là encore.
- 60 Enfin l'intertextualité entretient un rapport complexe avec la construction identitaire. Laurent Jenny en souligne l'ambivalence⁴⁹, qui concerne à la fois l'acte d'écriture et la recomposition par la lecture. L'intertextualité oscille en effet entre détournement culturel et réactivation du sens ; elle semble fonctionner comme miroir du sujet selon un mécanisme de construction identitaire ou de déconstruction des sujets par fracassement des discours (les *cut-ups* de Burroughs). Certains grands contemporains paraissent orienter leur écriture selon ce balancement. On pense à ces œuvres vertigineuses, *Sous le volcan* de Malcolm Lowry ou *Ulysse* de Joyce.

Parcours de la reconnaissance

- 61 Revenons pour finir à Ricoeur. Pourquoi cette référence ? Ce philosophe aide à penser les questions de l'identité et du temps en jetant un pont entre le littéraire et le philosophique. Rappelons-le encore une fois : c'est la possibilité de mise en récit qui donne sens à la notion de temps. C'est aussi la permanence du sujet grammatical du récit (*ipse*) qui aide à penser la permanence de la personne. Alors que le vécu susceptible d'être raconté permet de mesurer que le sujet *idem* se transforme en sujet *alter*.
- 62 *Parcours de la reconnaissance* est à sa manière un récit triple, construisant à partir de trois acceptions du mot « reconnaissance » trois parcours philosophiques fondés sur deux idées : l'avènement de faits de pensée et l'idée que ces faits de pensée ne naissent pas de rien.
- 63 Ainsi la reconnaissance-identification associe deux opérations : identifier et distinguer, deux formes complémentaires du jugement critique, de Descartes à Kant, qui constituent un écho lointain du problème de la communauté des genres chez Platon. Pour Descartes, identifier signifie distinguer, note Ricoeur. Pour Kant, identifier veut dire relier sous la condition du temps. Nul doute que la lecture littéraire ait aussi besoin de distinguer et de relier. Chez ces deux auteurs, la connaissance triomphe de la méconnaissance. Mais avec Husserl qui s'attaque à la représentation et Heidegger, philosophe de l'étant, de l'être-au-monde, la reconnaissance se trouve placée à l'épreuve du méconnaissable. On ne parle plus d'un temps général mais de variétés de temporalisations. Le temps est « agent double, de la méconnaissance et de la reconnaissance »⁵⁰. La remarque vaut pleinement pour toute description de la lecture soucieuse de prendre en compte les conditions réelles dans lesquelles l'acte s'effectue.
- 64 En établissant ces connexions entre les pensées, Ricoeur nous fait entrer dans une certaine intertextualité philosophique. Selon le philosophe, il existe des faits de pensée dont il jalonne son parcours. Parallèlement la littérature montre aussi qu'il existe des faits d'écriture au-delà desquels il est difficile d'écrire de façon intéressante, si on les ignore. Peut-on faire œuvre d'écrivain après Beckett, Joyce ou Proust sans avoir pris connaissance de ces auteurs ? Par là il est encore question d'une sorte de terreau intertextuel de l'écriture.
- 65 Quoi qu'il en soit, il semble possible de décrire trois strates de la reconnaissance intertextuelle : la reconnaissance-identification des intertextes et ses difficultés, la reconnaissance de soi résultant d'un jeu avec le symbolique favorisé par cette saisie intellectuelle, la reconnaissance mutuelle quand le texte d'auteur devient intertexte du texte de lecture. Si une lecture littéraire digne de ce nom paraît impliquer la contrainte d'adéquation au texte lu, la mise au jour d'arrière-plans intertextuels inaperçus joue aussi pour d'autres lecteurs potentiels le rôle de médiateur : elle devient un chaînon de la reconnaissance mutuelle.

NOTES

1. Laurent Jenny, « L'intertextualité », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257.
2. Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, octobre 1980.
3. Rappelons pour mémoire que le Centre de recherche sur la lecture littéraire (futur CRLELI) fut créé à Reims par Michel Picard au milieu des années 1980. Le colloque « La lecture littéraire » (1984) en fut le premier temps fort. La création de la revue *La Lecture littéraire* par Vincent Jouve, qui prit le relais à la tête du centre, donna à partir de 1996 un nouvel élan à cette recherche. Depuis 2004, l'équipe du CRLELI a intégré l'équipe interdisciplinaire du CIRLLEP. Son champ spécifique de recherche y subsiste sous la désignation d'un des trois axes de cette équipe, l'axe « Interprétation et théorie de la lecture (ITL) ».
4. Il convient de donner à ce syntagme toute sa dimension en attribuant à l'adjectif « littéraire » sa fonction caractérisante. On sait depuis les théoriciens de l'École de Constance que le fait littéraire, donc esthétique, est pour le moins partagé entre les deux pôles de l'auteur et du lecteur. La plupart des théoriciens de la lecture s'accordent sur l'idée de ce partage qui exclut de confondre lecture littéraire et lecture des textes présumés littéraires, ainsi qu'il est encore souvent fait par ceux qui, vidant l'expression de son sens original, procèdent sans trop le savoir à un réaménagement de la plus pure tradition et excluent de fait toute réflexion sur l'acte de lecture. Voir à ce sujet notre essai *Le Roman de la lecture*, Liège, Mardaga, 2000.
5. Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, [1990], Paris, Grasset, 1992.
6. Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Stock, 2004.
7. Voir encore à ce sujet, Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 1983-1985.
8. Roland Barthes, « (Théorie du) Texte », *Encyclopædia universalis*, 1968.
9. Michel Arrivé, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, n° 31, septembre 1973, p. 53-63.
10. Julia Kristeva, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, rééd. coll. « Points essais » (Le chapitre 4 : « Le mot, le dialogue et le roman » concerne de près l'intertextualité).
11. *Le Roman de la lecture*, chapitre 1.
12. Art. cit., p. 57.
13. Michael Riffaterre 1, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, février 1981.
14. Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 267.
15. Michel Arrivé, art. cit.
16. Concept avancé par Julia Kristeva et repris par certains représentants de la sociocritique. L'idéologème est le concept qui permet de penser le texte lu dans les textes de la société et de l'histoire : « Le recouplement d'une organisation textuelle (d'une pratique sémiotique) donnée avec les énoncés (séquences) qu'elle assimile dans son espace ou auxquels elle renvoie dans l'espace des textes (pratiques sémiotiques) extérieurs, sera appelé un idéologème. L'idéologème est cette fonction intertextuelle que l'on peut lire « matérialisée » aux différents niveaux de la structure de chaque texte, et qui s'étend tout au long de son trajet en lui donnant ses coordonnées historiques et sociales. Il ne s'agit pas ici d'une démarche interprétative, postérieure à l'analyse, qui « expliquerait » comme étant « idéologique » ce qui a été « connu » d'abord comme étant « linguistique ». L'acceptation d'un texte comme idéologème détermine la démarche même d'une sémiotique qui, en étudiant le texte comme une intertextualité, le pense aussi dans (le texte de) la société et l'histoire. L'idéologème d'un texte est le foyer dans lequel la rationalité connaissante saisit la transformation des énoncés (auxquels le texte est irréductible) en un tout (le texte), de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social » (*Sémiotikè*, p. 53). Selon Georges Thines et Agnès Lempereur, « une des tâches urgentes de

la sémanalyse est de montrer le lien de cet idéologème avec les modes de production et avec le social, et d'autre part l'influence qu'il a eue dans le développement de nos sciences de l'homme, ou encore en quoi l'idéologème est le produit des coordonnées historiques et sociales » (*Dictionnaire général des Sciences Humaines*, Éditions Universitaires, 1975). Pour la sociocritique, l'idéologème sera « un micro-système sémiotico-idéologique sous-jacent à une unité fonctionnelle et significative du discours » (Edmond Cros, *La sociocritique*, L'Harmattan, 2003). Enfin l'idéologème est parfois compris comme « Maxime qui est sous-jacente à un énoncé et dont le sujet circonscrit un champ de pertinence particulier » (*Dramaction - Encyclopedia*, Termes utilisés au théâtre, source *Dramaction* : Site pédagogique des enseignants de théâtre). Ce flottement sémantique est comparable à celui du mot « intertexte ». De la sémanalyse à la sociocritique ou à des usages d'importation, l'idéologème désigne tour à tour le texte d'accueil en tant que foyer de brassage d'énoncés divers (d'origine socio-historique), l'ensemble de ces énoncés divers interférant dans ce texte d'accueil, ou tel énoncé particulier forgé dans le discours de la vie sociale.

17. Iouri Tynianov, « De l'évolution littéraire », 1927, *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil, 1965, trad. Tzvetan Todorov, p. 131.

18. Résumons pour mémoire le sens de ces quatre premières catégories. Architextualité : relation générique à un type, une catégorie de texte ; métatextualité : commentaire d'un texte antérieur par un texte second ; paratextualité : rôle joué par les indications périphériques accompagnant l'édition d'un texte ; hypertextualité : réécriture d'un texte antérieur encore appelé hypotexte.

19. Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

20. Annick Bouillaguet, « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*, n° 80, novembre 1989.

21. On peut ici renvoyer à l'ouvrage d'Henri Béhar, *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988. Béhar, notons-le, place ce procédé de collage sous le signe des réécritures (3^e partie de l'essai).

22. Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *op. cit.*, p. 259-260.

23. « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, 1976.

24. Jean Ricardou, « Claude Simon textuellement », in *Claude Simon*, colloque de Cerisy-la-Salle, Union Générale d'éditions, coll. 10/18, 1975.

25. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.

26. Les analyses de *Soi-même comme un autre* prolongent celles de *Temps et récit*.

27. David Gullentops, *Poétique du lisuel*, Paris, Paris-Méditerranée, 2001.

28. Pierre-Marc de Biasi, « Intertextualité (théorie de l') », *Encyclopædia universalis*, 1989, p. 514. Nous rejoignons ici les conclusions tirées par Nathalie Limat-Letellier dans « Historique du concept d'intertextualité », in *L'Intertextualité*, Annales de l'Université de Franche-Comté, n° 637, Besançon, 1998, p. 58-59.

29. Sans doute, comme le montre Jean-François Jeandillou (*Esthétique de la mystification*, Paris, Minuit, 1994), la mystification appelle-t-elle toujours plus ou moins une démystification, mais force est aussi de constater qu'elle fonctionne sur le mode de la reconnaissance différée.

30. Ainsi de ce « Napoléon premier empereur » devenu « nappe ollé ombre miette hampe air heure » puis converti en l'évocation de « danseuses espagnoles montées sur la table » dans un épisode d'*Impressions d'Afrique*.

31. Saussure détecte dans l'ouverture du *De rerum natura* l'hypogramme caché d'Aphrodite, présent à travers la dispersion récurrente des phonèmes constitutifs du nom de la déesse.

32. La présentation du travail de Saussure pose prudemment la question : « Mais qu'en est-il du lecteur et de l'auditeur non prévenu ? Reconnaît-il, dans le discours poétique, le mot qui en constitue le canevas ? Saussure présume que, pour ce qui concerne le public latin, il faut répondre par l'affirmative. [...] » La conclusion de Starobinski accentue la part de doute sur l'effective intention des auteurs latins : « Saussure s'est-il trompé ? S'est-il laissé fasciner par un mirage ? Les anagrammes ressemblent-ils à ces visages qu'on lit dans les tâches d'encre ? »

- (Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971, p. 62 et 153)
33. Thomas De Quincey : *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, 1822, Paris, Gallimard, 1962, rééd. 1990, « L'Imaginaire », trad. Pierre Leyris, p. 216-217.
34. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale* [1979], trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984, p. 337.
35. Michael Riffaterre 2, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1983.
36. Voir à ce sujet *Le roman de la lecture*, op. cit., III, chapitre 8.
37. Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 176.
38. Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », art. cit., p. 263.
39. Voir à ce sujet *Le roman de la lecture*, op. cit. Voir aussi infra, l'étude de Marie-Madeleine Gladieu sur l'intertexte sartrien dans *La Tante Julia et le scribouillard* de Mario Vargas Llosa.
40. Umberto Eco, *Lector in fabula*, 1979, Paris, Grasset, 1985.
41. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, « Points Essais », p. 50.
42. Jean Bellemin-Noël, « Interlecture versus intertexte », in *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001, p. 23.
43. Il en va ainsi, à notre sens, des écrits de Juan Goytisolo consacrés à l'œuvre de María de Zayas. Voir infra, Emmanuel Le Vagueresse, « María de Zayas vue par Juan Goytisolo : "María, c'est moi" » ?
44. Maurice Viroux, « Lautréamont et le docteur Chenu », *Mercure de France*, 1^{er} décembre 1952.
45. Marguerite Bonnet, Lautréamont et Michelet », *RHLF*, octobre-décembre 1964.
46. Laurent Jenny, art. cit., p. 265.
47. *Sémiotique de la poésie*, op. cit.
48. Ces remarques s'inspirent de l'étude de Stephen Owen, « L'expérience du passé dans la littérature chinoise classique », texte traduit de l'anglais par Claude Mouchard et Tiphaine Samoyault (*Poésie 114*, Paris, Belin, 2006, p. 5-29).
49. Laurent Jenny, art. cit.
50. *Parcours de la reconnaissance*, p. 103.
-

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Maître de conférences HDR de littérature française du vingtième siècle, université de Reims Champagne-Ardenne. Domaines de recherche : théorie de la littérature et de la lecture, littérature et autres arts, littérature et sciences humaines. A publié notamment *Le Lecteur et le livre fantôme* (2000), *Le Roman de la lecture* (2004), *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire* (co-écriture, 2013), *Lire l'humain* (2018) et *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte* (2018). Co-fondateur du séminaire Approches Interdisciplinaires de la Lecture en 2005

Mario Vargas Llosa et Jean-Paul Sartre

Les enjeux de l'intertextualité dans *La tante Julia et le scribouillard*

Marie-Madeleine Gladieu

- 1 Lorsque Mario Vargas Llosa s'exerce à écrire ses premiers récits courts, dans la Lima des années cinquante-cinq, le roman péruvien, genre qui n'est apparu qu'environ un siècle plus tôt, ne répond pas à l'expression d'un monde qui se modernise, où l'industrie se développe et où viennent de surgir à grande échelle, conséquences de l'exode rural, les quartiers précaires qui forment la « ceinture de misère », « cancer social » ou « honte nationale » qui entourent la capitale. Le centre a vu la construction de nouveaux ministères, de groupes scolaires, d'hôpitaux, du stade national. La ville croît, de nouveaux quartiers sont apparus là où des exploitations agricoles séparaient le centre historique avec ses églises, ses palais et ses balcons, Santa Beatriz avec son hippodrome et son parc où avaient lieu les courses de lévriers, de l'olivette du très chic San Isidro, et plus loin encore, du lieu de villégiature qu'avait été Miraflores ; elle escalade les collines au-delà des Barrios Altos, et à l'ouest, elle rejoint peu à peu le port de Callao et le Pacifique. D'un peu plus de 600 000 habitants en 1940, la population est passée à près de 5 000 000 vingt ans plus tard.
- 2 Dans ce contexte, l'écriture romanesque continue à suivre les normes fixées au début du siècle : sentimental ou mélodramatique, prétexte à des scènes de genre montrant un Pérou pittoresque et « typique » dont les modèles datent de la fin du siècle précédent, ou érotico-historique, s'intéressant aux aventures amoureuses de Bolivar et du vice-roi Amat, mais surtout indigéniste, reproduisant à l'infini les stéréotypes nés au XIX^e siècle et au début du XX^e : cet indigénisme tardif a été nommé « nativisme ». Et Mario Vargas Llosa, qui écrit ses premiers textes de fiction, pense qu'il est temps de changer les modèles de référence, c'est pourquoi il va chercher parmi les prosateurs nord-américains de la première moitié du XX^e siècle exprimant le nouveau mode de vie et les valeurs liées au développement de la grande ville. Toutefois sa théorie romanesque de ces années est essentiellement élaborée à partir de la pensée de Jean-Paul Sartre. Correspondant à une période de prise de conscience d'ordre politique, elle s'appuie sur *Qu'est-ce que la littérature ?*, en particulier en ce qui concerne les rapports entre genre

littéraire et engagement, entre écriture et prise de position face aux problèmes d'une époque. L'enthousiasme du jeune auteur est tel que l'un de ses amis le surnomme « le vaillant petit Sartre » (*el sartrecillo valiente*). Cette influence sera sensible dans les textes de fiction narrative des années cinquante et soixante.

- 3 Durant cette décennie, Mario Vargas Llosa, qui vient vivre à Paris, se rapproche d'abord de Jean-Paul Sartre. Il intervient à ses côtés à la Mutualité pour protester contre la guerre d'Algérie. Il collabore également avec la Révolution cubaine, et participe aux activités de la nouvelle *Casa de las Américas*. Mais bientôt l'écrivain péruvien prend ses distances avec l'idéologie révolutionnaire. Il accepte mal que Sartre justifie la violence de l'opprimé contre son oppresseur. De plus, les années 1963 à 1965 sont marquées, au Pérou comme dans divers pays d'Amérique du Sud, par la création de foyers révolutionnaires qui tentent, comme Fidel Castro l'a fait à Cuba, de prendre le pouvoir par la lutte armée et la résistance populaire à la classe dominante. Dans cette guérilla, Mario Vargas Llosa perd plusieurs amis, voit disparaître les jeunes gens qui auraient pu former une future classe politique susceptible de faire évoluer positivement le pays. Et le modèle cubain perd, pour lui, sa crédibilité quand survient l'affaire Padilla (poète, mais sbire du dictateur Batista, il demande sa libération pour raisons de santé ; Padilla devient l'homme qui incarne la censure et la répression subies par les ennemis de Fidel Castro).
- 4 Dans son roman *La tante Julia et le scribouillard*, dont la première édition est publiée à Barcelone en 1977, Vargas Llosa invite son lecteur à réfléchir sur l'écriture romanesque à partir de deux exemples : l'apprenti écrivain Varguitas, dont la trajectoire et les modèles évoquent l'expérience même de l'auteur, et Pedro Camacho, véritable galérien de la création de feuilletons radiophoniques, dont le lecteur ne parvient pas à comprendre s'il écrit pour vivre ou s'il vit pour écrire. Les principaux modèles de l'auteur péruvien, au cours de ses années de formation, sont traités avec ironie, parfois avec dérision. Vargas Llosa procède par allusions, il parodie leurs citations les plus célèbres, celles que connaît tout Péruvien ayant fréquenté l'école primaire. Ces parodies sont parfois attribuées à des personnages de feuilletons radiophoniques, dont le lecteur, ou l'auditeur si nous entrons dans le jeu proposé par le texte romanesque, ne soupçonnerait pas qu'ils pussent se livrer à ce genre d'exercice intellectuel. Dans le premier feuilleton de la série, le docteur Quinteros, quinquagénaire, propriétaire d'une maternité dans le quartier le plus chic de la capitale, fréquente une salle de gymnastique pour entretenir sa forme physique ; à la moindre maladresse, les jeunes athlètes l'interpellent : « ¡Las momias a la tumba y las cigüeñas al jardín zoológico ! »¹, « les momies au tombeau et les cigognes au zoo ! »², phrase qui rappelle le discours que Manuel González Prada prononça dans le grand amphithéâtre de l'université d'Arequipa quelques années après la Guerre du Pacifique (1879-1883), qui vit la défaite du Pérou et ses conséquences, la perte d'Iquique et Arica (région désertique mais très riche en minerais) et l'occupation du sud du pays par l'armée chilienne. González Prada demande un renouvellement total de la classe politique, qui a conduit le pays à la perte d'une partie de son territoire et à la misère. « ¡Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra ! », « Les vieux, à la tombe, et les jeunes, au travail ! », réclame-t-il. Rien de comparable, par conséquent, avec le geste maladroit du quinquagénaire dans une salle de sport. L'ironie émanant de personnes du même milieu social ne saurait remettre en question la bonne entente qui règne en ce lieu ; il ne s'agit pas d'exclure du club le maladroit, qui veut soulever un poids trop lourd. Dans ce nouveau contexte, la citation perd son caractère revendicatif : il ne s'agit plus de réclamer un changement profond de la vie et de

l'action politiques, mais de rire d'une futilité. Le feuilleton radiophonique n'a jamais été un lieu de contestation, mais de distraction destinée au grand public, et il se caractérise presque toujours par son conformisme.

- 5 Dans le chapitre suivant, le lecteur apprend que Pedro Camacho n'utilise qu'un livre, un dictionnaire des citations du monde entier, qui a probablement inspiré cette phrase. De plus, étant étudiant, Mario Vargas Llosa était un lecteur assidu et admiratif de González Prada. Le fait que l'auteur du texte se soit éloigné de cette idéologie, proche de l'anarchisme, explique peut-être la reprise ironique de la revendication politique la plus célèbre.
- 6 Quelques lignes plus loin, tandis que le même docteur Quinteros jouit des bienfaits du sauna, il dit, nostalgique : « *juventud, cuyo recuerdo desespera!* » (p. 37), « Jeunesse, dont le souvenir désespère ! » (p. 39), exclamation qui, pour tout Latino-américain, ne peut que rappeler les vers les plus célèbres du poète le plus connu d'Amérique latine, Rubén Darío, « *Juventud, divino tesoro, / ya te vas para no volver* » (« Jeunesse, divin trésor, / Tu pars et ne reviendras plus »). Comme pour la citation précédente, tout auditeur potentiel est capable d'identifier cette référence, expression d'une vérité universelle somme toute assez banale. Il convient de signaler aussi que Mario Vargas Llosa a choisi pour son « mémoire de maîtrise » (thèse pour l'obtention du grade de bachelier en sciences humaines) l'étude de l'œuvre de ce poète. Ce dernier exprime les regrets de l'homme face au temps qui emporte les amours ; le docteur, très chaste dans ce domaine, ne regrette que la perte de ses muscles et d'un corps esthétiquement parfait, selon les normes de la mode masculine. Le passage d'un thème poétique universel à une expression extrême de la nostalgie, le « désespoir », d'un corps de jeune athlète, souligne une certaine futilité chez ce quinquagénaire, à la fleur de l'âge, comme son créateur se plaît à affirmer. La citation est déformée, dans le sens de la banalisation, d'une dégradation tendant à la sottise ; le lecteur a remarqué un phénomène similaire dans le cas précédent. Cette dégradation, qui concerne les « *nice people* » des quartiers chics de la capitale, peut annoncer la dégradation plus grave, d'ordre éthique, du personnage incestueux de Richard. Elle est aussi un signe de la qualité des créations du feuilletoniste, qui compose ses œuvres et en parle avec un sérieux extrême, adulé des auditeurs et de son employeur, mais qui ne produit que des textes de consommation de masse, où les problèmes réels de la société sont déformés et banalisés, au même titre que les citations des grands auteurs. Dans ce cas, l'intertextualité attire l'attention, par contraste, sur la valeur réelle des créations du scribouillard et sur leur probabilité de passage à la postérité.
- 7 Surnommé par le journaliste et apprenti écrivain Varguitas « le Balzac de l'Altiplano », de par l'importance de sa production allant de pair avec une vie de galérien, Camacho écrit une dizaine de feuilletons par jour, chacun devant durer environ une demi-heure, et les personnages commencent bientôt à passer d'une histoire à l'autre. Le scribouillard s'offusque de la comparaison, arguant de son originalité. Il ne lit jamais, de peur de subir une influence non désirée. Son dictionnaire des citations lui sert de base culturelle. À l'inverse, Varguitas incarne la création flaubertienne, mais la présence de cet écrivain est plus implicite. Varguitas lit des quantités d'auteurs avant d'entreprendre la rédaction d'une nouvelle ; Flaubert conseillait, dans sa correspondance, de lire « des océans » de textes avant de commencer une œuvre, et pratiquait lui-même cette méthode. La lecture à voix haute est l'épreuve décisive de la viabilité d'un texte, et des dizaines de pages sont écrites, puis déchirées, avant qu'une

phrase correcte ne soit finalement acceptée. De manière plus allusive encore, Julia se comporte parfois en Emma Bovary du ^{xx}^e siècle : son goût pour les films mélodramatiques rappelle celui d'Emma pour les romans sentimentaux. Mario Vargas Llosa, par ces phénomènes d'intertextualité, signale les modèles à partir desquels il a élaboré un style propre : s'agissant de la création de personnages, Lituma, qui revient sous plusieurs identités dans les feuilletons de Pedro Camacho, apparaît aussi comme sous-officier, avec divers grades, dans ses romans ; de plus, quant à la composition romanesque, après avoir composé le « magma » de ses futures œuvres, il le censure impitoyablement avant d'en proposer une version définitive.

- 8 Mais les allusions les plus nombreuses, parfois presque des citations, concernent les écrits de Jean-Paul Sartre sur l'art d'écrire, son essai sur Baudelaire et *Qu'est-ce que la littérature ?* À l'époque où il écrit ce roman, Mario Vargas Llosa a rompu avec les idées de son premier modèle, tant sur le plan de la prise de position politique, que sur celui de l'écriture. Les affirmations de Sartre sont assez systématiquement tournées en ridicule, et deviennent, dans certains cas, objets de dérision. Sa position sera plus nuancée dans les essais plus tardifs ; mais le traitement du thème de l'initiation à l'écriture grâce à l'observation de celui qui apparaît comme le seul écrivain vivant de sa plume et connu du grand public au Pérou, passe, pour l'auteur, par une sorte de meurtre symbolique du père en écriture.
- 9 Sartre souligne chez Baudelaire sa farouche volonté de ne pas procréer, de ne s'assurer aucune descendance : la création d'une œuvre d'art est, pour lui, incompatible avec la procréation. Si Varguitas, comme son créateur, redoute la paternité (la Julia du monde réel ne pouvait pas avoir d'enfants, et la première tentative avec son jeune mari s'est soldée par un avortement spontané, ce qui a pu influencer une telle appréhension de la procréation), Camacho exprime la même phobie, assortie d'une crainte de la femme digne d'un Samson dont la chevelure aurait repoussé :

Croyez-vous qu'il me serait possible de faire ce que je fais si les femmes absorbaient mon énergie ? m'admonesta-t-il avec du dégoût dans la voix. Croyez-vous que l'on peut produire des enfants et des histoires en même temps ? Que l'on peut inventer, imaginer si l'on vit sous la menace de la syphilis ? La femme et l'art s'excluent, mon ami. Dans chaque vagin est enterré un artiste. Se reproduire, quel plaisir ? Est-ce que les chiens, les araignées, les chats ne le font pas ? Il faut être originaux, mon ami.³

- 10 La banalité et l'excès, l'évocation d'une maladie jadis redoutée, car sans remède (Gauguin, par exemple, en est mort), mais désormais guérissable, et de l'animalité de l'acte sexuel, réduisant l'être humain au rang des insectes tenus pour répugnants ou, au mieux, à celui des animaux familiers, donnent aux phrases qu'écrit Sartre à propos de Baudelaire le dandy, l'esthète (le lecteur se souvient alors de l'allure du scribouillard, minuscule, toujours vêtu du même costume sale et trop souvent repassé, dont on dirait dans les Andes qu'il sert de miroir au diable), un nouvel aspect dérisoire. Mario Vargas Llosa, remarié et père de trois enfants, ne croit plus en de telles affirmations, et celui qui les profère, abandonné par sa femme qui le trompe continuellement, manque de crédibilité ; il en va de même pour le discours sartrien qu'elles parodient. Le texte de Vargas Llosa se lit donc à deux niveaux : si l'intertextualité passe inaperçue, l'ironie est sensible, vu le contexte romanesque ; et si le lecteur la perçoit, l'ironie devient dérision, car le scribouillard autodidacte qui se limite à appliquer une technique pour créer n'a rien à voir avec Baudelaire, ni avec son commentateur. La réflexion de Sartre déformée par ce personnage d'une vanité grotesque fait comprendre au lecteur que l'auteur ne

prend plus au sérieux les préceptes sartriens. Si l'auteur produit un texte accessible à tout lecteur potentiel quel que soit son niveau de connaissances littéraires, il suscite la complicité du lecteur qui s'intéresse à sa vie et à sa culture.

- 11 Un autre commentaire de Vargas Llosa à propos de l'art d'écrire selon son collègue, retient aussi l'attention :
- Il me répondit avec ces généralités dont il était impossible de rien tirer de concret. Les histoires, pour atteindre le public, devaient être fraîches, comme les fruits et les légumes, car l'art ne supportait pas les conserves et moins encore les aliments que le temps avait pourris.⁴
- 12 Bien que, cette fois encore, le lecteur ne se trouve pas devant une citation exacte de Sartre, il ne peut que reconnaître les propos que ce dernier a tenus sur la littérature de consommation, sur le phénomène du *best-seller* et des textes de circonstances, qui n'ont d'intérêt que passager et ne proposent aucune réflexion quant à la situation de l'être humain dans son contexte historique. La comparaison sartrienne avec les fruits et légumes du marché, qui se fanent vite, image de la consommation de biens matériels, la culture ainsi comprise étant abaissée à ce niveau, incapable donc de « nourrir » l'esprit, susceptible seulement de « remplir » les temps morts de la journée comme les produits frais ont rempli le cabas de la ménagère, reprise par un personnage d'auteur capable de prendre du recul par rapport à sa création, pourrait être le point de départ d'un débat sur la littérature. Sartre oppose, en effet, ce type d'œuvres à la narration que le lecteur relit avec intérêt. Camacho, lui, se réfère à ses feuilletons radiophoniques, qu'il écrit, répète et joue successivement en une heure environ. L'aspect excessif de cette fraîcheur du produit, ainsi que de l'expression du scribouillard qui prolonge la comparaison par des exemples *a contrario*, les conserves, qui font surgir l'image de boîtes empilées posées sur des étagères dans une pièce obscure, comme les livres sur les rayons d'une bibliothèque, et les produits périssables rendus impropres à la consommation envisagés dans le dernier degré de leur dégradation, montrent la truculence de celui qui ne sait jamais prendre ses distances avec le réel, qui est incapable de dépasser le premier degré de l'interprétation et de déceler le ridicule. Cette fois encore, l'intertextualité met en relief le fossé qui sépare Camacho d'un écrivain digne de ce nom ; le scribouillard se réclamant régulièrement de Sartre, que Vargas Llosa surnomme à cette époque l'« intellectuel bon marché », renvoie sur l'écrivain français sa vision non pertinente de la création littéraire, dont il est « impossible de rien tirer de concret ».
- 13 Mario Vargas Llosa se comporte parfois comme ce personnage lorsqu'il reprend à son compte certaines expressions sartriennes, comme la notion de dévoilement, liée chez Sartre à l'engagement de l'écrivain, et chez Vargas Llosa, à la présence de l'auteur dans l'œuvre qu'il crée. Il inverse d'ailleurs cette notion, et affirme que l'auteur se cache dans ses textes bien plus qu'il ne s'y montre. La comparaison avec le travail inversé de la stripteaseuse semble, au départ, provenir en droite ligne du mode de réflexion du scribouillard. Mais ici, la distance est réellement prise avec l'image proposée, et la distance avec Sartre, voulue. Le seul engagement valable de l'écrivain, dit en fait Vargas Llosa, c'est celui de transformer la réalité, de la « voiler » pour qu'elle mette en évidence d'autres caractéristiques, peu ou pas remarquées dans les circonstances réelles du quotidien. Vargas Llosa a donc assimilé la pensée sartrienne, puis il est parti au-delà, tel Empédocle abandonnant ses sandales pour progresser sur la pente de l'Etna.

NOTES

1. Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, Barcelone, Seix Barral, 1977, p. 37.
 2. *La tante Julia et le scribouillard*, traduction d'Albert Bensoussan, Paris, Gallimard, 1979 ; édition utilisée : « Folio », 2003, p. 39.
 3. *Ibid.*, p. 202.
 4. *Ibid.*, p. 166-167.
-

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Professeur de littérature espagnole, à l'université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

L'intertextualité conjugale entre les romans de Juan Goytisolo et ceux de Monique Lange

Emmanuel Le Vagueresse

- 1 Les écrivains qui parlent d'eux-mêmes dans des autobiographies déguisées ou qui fictionnalisent un certain nombre d'éléments tirés de leur « vie réelle » sont légion. Mais une même tranche de vie racontée par deux écrivains qui forment un couple dans la vie est un événement qui, sans être tout à fait exceptionnel, s'avère plus rare dans la littérature. C'est ce qui se produit, par exemple, dans le cas de Juan Goytisolo (né en 1931) et Monique Lange (1926-1996), qui plus est dans deux langues différentes, l'espagnole et la française¹.
- 2 On connaît peut-être mieux l'écrivain espagnol, vivant désormais à Marrakech, abondamment traduit en France et grand pourfendeur de dictatures et de mythes de tous ordres, que sa femme, décédée il y a une dizaine d'années. Celle-ci travailla dans le milieu de l'édition, du cinéma, écrivit sur Cocteau et Piaf et fut l'auteur d'un certain nombre de courts romans ou récits, dont la plupart ont une forte résonance autobiographique et qui, en croisant la trajectoire de l'écrivain espagnol, établissent une réelle intertextualité dont la portée est extrêmement féconde d'un point de vue littéraire.
- 3 Nous disons bien « littéraire », car il ne s'agit pas ici de vérifier lequel des deux écrivains dit « La Vérité » sur leurs rapports dans la vie réelle, lequel des deux s'éloigne ou reste le plus fidèle, par rapport à une réalité d'événements qui n'intéresseraient que le biographe ou l'échotier. Au contraire, ce qui nous intéresse ici, c'est le traitement que chacun réserve, littérairement, textuellement et fictionnellement à un donné commun – une vie sentimentale à deux, mais très anticonformiste –, et comment s'établit cette intertextualité singulière dans la littérature. Et ce, d'autant que l'œuvre romanesque de Monique Lange, finalement peu connue et peu étudiée², jette un nouvel éclairage, lorsqu'on la confronte à l'esthétique et à la thématique de Juan Goytisolo, sur le monde et l'écriture de « Juan sans terre »³.

- 4 Et cet éclairage, c'est peut-être une lumière plus nette, plus crue, démystificatrice, sur les prises de position et les obsessions de son écrivain espagnol de mari. Mais, pour reconnaître, justement, ce parcours intertextuel, il est nécessaire, remarquera-t-on, de connaître à la fois les deux auteurs, les deux vies et les deux œuvres... donc, aussi, les deux langues, même si les œuvres de Goytisolo sont traduites en français (et une petite partie de celles de Lange en espagnol). C'est là le seul requis, mais il est de taille, pour le lecteur, s'il veut apprécier cette « intertextualité », au sens large du terme, de deux trajets vitaux communs et mis en écriture.
- 5 Pour nous livrer à l'étude de cette intertextualité, nous aurons recours aux romans ou récits suivants de Monique Lange, présentés par l'éditeur comme étant des œuvres « de fiction », mais très autobiographiques : *Les Platanes* (1960) et *Les Cabines de bain* (1982), tous deux publiés chez Gallimard – où elle travaillait –, comme les autres ouvrages de Lange, hormis les essais. On citera également un autre de ses récits, *La Plage espagnole* (1962). Quant à l'œuvre de Juan Goytisolo, on laissera volontairement de côté *Coto vedado* [*Chasse gardée*] (1985, 1987 pour l'édition française) et *En los reinos de taifa* [*Les Royaumes déchirés*] (1986, 1988 pour l'édition française), non que ces ouvrages ne soient pas intéressants, au contraire, mais parce que ces deux volumes sont clairement présentés comme une autobiographie en deux volets : nous préférons donc nous centrer sur ce qui constitue, *a priori*, une réécriture romanesque plus dense, ce qu'est *Señas de identidad* [*Pièces d'identité*] (1966, 1968 pour la traduction française)⁴.
- 6 En effet, le choix de ce grand roman autobiographique nous semble plus parlant du point de vue de l'étude d'un système de voilement/dévoilement, pour le lecteur, par rapport à la réalité des relations du couple, Álvaro/Dolores (pour Juan/Monique) et aux récits autofictionnels de Monique Lange, corpus ici retenu. On citera aussi d'autres romans ou récits de Goytisolo, particulièrement de la période des années 1960, primordiale, comme on le verra, à plus d'un titre, dans la construction de l'écrivain.
- 7 Le récit de Monique Lange qui, sans nul doute, parle le plus de ses relations avec Juan G. est *Les Cabines de bain*. Le lecteur qui connaît bien Goytisolo – mais, répétons-le, encore faut-il le connaître... – le retrouvera à coup sûr dans cet homme dont l'écrivaine évoque sans pudeur la vie à ses côtés depuis de nombreux lustres, lors d'une retraite solitaire qu'elle effectue à Roscoff. La narratrice, en troisième personne, va se ressourcer en Bretagne pour échapper à ce qui semble être un début de dépression. Elle revient sur sa vie avec cet homme que l'on reconnaît rapidement comme étant Juan Goytisolo, arabophone et arabophile, écrivain (réputé) difficile :
- Elle ne va pas dénicher un autre Espagnol qui lit le Coran, qui a toujours un manuel de grammaire arabe sur sa table de nuit, qui s'en va tous les dimanches à la même heure au hammam de la mosquée, qui aime le harira et qui écrit de beaux livres de plus en plus difficiles pour les autres et pour elle.
- Lorsqu'il ne savait pas qui il était, son langage était clair. Plus il s'enfonce dans sa clarté à lui, plus ses livres deviennent sibyllins. Importants pour ses compatriotes mais où est sa patrie ? Importants aussi pour ces quelques Arabes lettrés. Bien entendu, pas pour ces hommes qu'il rencontre le dimanche.⁵
- 8 On remarque déjà que Lange établit un lien très fort, chez Goytisolo, ce Juan sans terre et sans patrie, entre découverte de soi – essentiellement celle de son homosexualité, ce qui est implicite, mais décodable, dans l'allusion aux rencontres masculines du hammam, ici – et écriture. M. Lange semble critiquer, ici, non pas, peut-être, le manque de clarté de son écriture, dès lors qu'il « s'est trouvé » – il a, au moins, trouvé « sa » clarté –, mais l'incommunicabilité de son écriture vis-à-vis de ces hommes qu'il aime. Il

ne peut être lu par ceux-ci, des hommes du peuple, comprend-on, issus de l'immigration maghrébine, et le lecteur de se demander pour qui et pourquoi l'écrivain espagnol écrit alors, si ces hommes aimés ne peuvent déchiffrer ses livres.

- 9 Survient assez tôt, en effet, sous la plume de Lange, l'évocation de l'attirance, elle aussi précoce, de son compagnon de vie pour le monde arabe, le dénuement, voire la misère, à travers le paysage désolé de l'Andalousie :

C'est au cours de son premier voyage avec elle, à Almería, qu'il a eu le choc moral – et pas encore sexuel – de ce qu'il irait chercher en Afrique. [...] Les mouches de Carthagène étaient des mouches africaines. Les mouches du malheur sur les yeux des enfants qui avaient le trachome.⁶

- 10 Or, on retrouve ces préoccupations chez l'écrivain espagnol dans ses récits de voyage *La Chanca* (1962, 1964 pour l'édition française), du nom d'un quartier déshérité de la ville andalouse d'Almería, et *Campos de Níjar* [*Terres de Níjar*] (1960, 1964 pour l'édition française). Dans *La Chanca*, on citera simplement : « *El tracoma ha devorado los ojos de los loteros que prometen "la suerte para hoy"* [...] »⁷.

- 11 Cette pauvreté est l'élément qui établit le lien entre l'Espagne du Sud et le Maghreb, juste de l'autre côté du détroit de Gibraltar. On retrouve un écho fictionnalisé de cette découverte dans le premier voyage vers le Sud de l'Espagne d'Álvaro et Dolores, dans *Señas de identidad* (désormais : *Señas*), en vue du tournage d'un documentaire, car Álvaro est un photographe espagnol travaillant en France pour l'AFP, en plein franquisme, déjà exilé, comme Goytisolo, à l'époque, à Paris : « *En tu primer contacto con el Sur la vitalidad ruda y silvestre de aquellos hombres te cautivaba (hasta el punto de irritar a Dolores)* [...] »⁸.

- 12 On trouve un écho de cette préoccupation naissante dans des articles de Goytisolo, à l'époque, pour le Sud misérable et ses hommes « rudes ». Dans *La Chanca*, par exemple, on retrouve cette focalisation « énervante », pour la Dolores de *Señas*, sur ces hommes qu'elle n'ose pas encore considérer comme des rivaux possibles, alors que le regard que croit voir en eux le narrateur de *La Chanca* est totalement subjectif et ne parle en réalité que du sien, même si Goytisolo n'a pas encore assumé son désir : « *Victorino [...] me ayudó a meter en la cama. Se había sentado a mi lado y me miraba con una expresión vecina al amor* »⁹.

- 13 On notera néanmoins, comme l'écrit Lange en 1982, que la chronologie vitale est importante : en 1960 ou 1962, Juan Goytisolo ne sait pas encore, au plus profond de lui, que cette attirance est aussi « sexuelle », il s'en rendra compte juste à ce moment-là et en parlera, d'abord à Monique, puis, sous couvert de fiction, en 1966, dans *Señas*. Ce qui fait qu'en 1982, dans *Les Cabines de bain*, elle-même peut être plus directe sur les tendances homosexuelles assumées, avec les Arabes, de son époux « de papier », ce qui n'était que latent, quoique décryptable, dans *Les Platanos* ou ses autres récits du tout début des années 1960. Enfin, ce qui n'est plus qu'un secret de Polichinelle depuis vingt ans est définitivement dit dans l'autobiographie de Goytisolo en 1985.

- 14 Passant du Sud andalou au Maghreb et télescopant les périodes de l'avant et après *coming out*¹⁰ de Juan, Monique Lange relie donc de manière sous-jacente l'attirance de l'écrivain pour le monde arabe, l'écriture et la sexualité :

Lorsqu'elle allait dans les pays arabes avec lui, elle le sentait possédé, envoûté. C'était comme si on lui avait jeté un sort plus fort que l'écriture, plus fort que la sexualité. Il était capable de se passionner pour les études des enfants de ses amis

analphabètes, lui qui ne se souvenait peut-être pas du nombre des enfants de ses frères.¹¹

- 15 Cette attirance est à la fois intellectuelle et sensuelle, et c'est la syncope du narrateur, Álvaro, de *Señas*, sur le boulevard Richard-Lenoir, qui fait prendre conscience à celui-ci de la nécessité de changer de vie et de s'appliquer à une libération totale de son être. Cette libération passe donc par le corps, l'orientation sexuelle, la culture et la géographie, la morale et l'idéologie et, *in fine*, l'écriture.
- 16 Plus générale encore que ce goût séminal et culturel de son époux pour le monde arabe, Monique Lange évoque l'attirance de ce dernier pour les pauvres et les parias qui, de fait, sont souvent issus du Sud, ne seraient-ce que les Espagnols des années 1960, exilés économiques, davantage qu'exilés politiques, en France, et qui le fascinent par leur – apparente – liberté et distanciation vis-à-vis de leur terre natale :
- Elle se souvient d'Aubervilliers lorsqu'ils allaient manger des paellas avec des ouvriers espagnols. Elle se souvient de José qui chantait du flamenco dans le couloir du train qui les ramenait de Barcelone à Paris. « Tu vois, lui disait-il, ils emportent leur terre à la semelle de leurs souliers ». Elle ne savait pas à ce moment-là, il ne savait pas non plus lorsqu'ils traînaient dans le port à Barcelone, en buvant de la manzanilla et du jerez au Varadero, elle ne savait pas jusqu'où elle irait, jusqu'où elle serait obligée d'aller pour le comprendre.¹²
- 17 On trouve et chez Lange et chez Goytisolo toute une série de développements sur « l'amour impossible » entre la narratrice et son compagnon, et la perte des illusions sur ce « bonheur conjugal », dès lors que la sexualité de Juan devient et s'assume autre, ce qu'il faut lire, sans doute, dans les lignes précédentes, avec « Il ne savait pas non plus ». Cette observation se rapporte à la période qui précéda la prise de conscience de sa différence par Goytisolo. Quant à « jusqu'où elle serait obligée d'aller », l'expression se rapporte à sa propre attitude de femme qui accepte les désirs hétérodoxes de celui qui ne cessera jamais d'être son époux : « [D]ix-huit ans plus tard [après le *coming out*], ils s'aimeraient encore d'amour fou et pas seulement parce que cet amour était impossible »¹³. Le champ lexical de l'« impossibilité » revient souvent chez Lange à propos de leur couple¹⁴, mais c'est un roman comme *Señas* qui ouvre définitivement les serrures de cette « impossibilité » conjugale.
- 18 Physiquement, les mêmes échos sont audibles entre *Señas* et *Les Cabines de bain*, concernant les difficultés du couple à entretenir des rapports physiques, mais, on commence à le comprendre, le ton de la romancière française est plus franc et sans tabou, même si l'écrivain espagnol tente, lui aussi, de s'atteler à cette tâche d'auto-analyse. Citons Lange : « Même lorsqu'elle était – ou se croyait – malheureuse, même lorsqu'ils réalisaient que plus rien n'était possible (physiquement) entre eux. Elle aimait se blottir contre lui »¹⁵.
- 19 Cet amour impossible se retrouve particulièrement dans la deuxième œuvre de Lange que l'on a choisi ici de privilégier, *Les Platanes*, récit – « roman », d'après le prière d'insérer de l'édition « Folio » –, qui raconte l'histoire de Claudia¹⁶ et de Diego. Claudia supplie son compagnon Diego de quitter Paris sur-le-champ et de l'emmener en voiture avec lui jusqu'en Provence, alors qu'ils sont en pleine crise conjugale et bientôt sexuelle. Néanmoins, parcours vital oblige, l'homosexualité, alors non reconnue par l'écrivain espagnol et par sa femme, n'est pas dite, dans ce récit de 1960, écrit vingt ans avant *Les Cabines de bain*, et la crise de leur sexualité difficile prend, on le verra bientôt, d'autres formes annexes. De plus, les points de convergence entre la « vraie vie » du couple Lange-Goytisolo et son transfert par/dans l'écriture sont encore cachés sous un

masque de fiction plus épais que dans *Les Cabines de bain*, jeunesse, illusion ou pudeur obligent.

20 Car *Les Cabines de bain* fait le point après plus d'un quart de siècle de vie commune. La maturité, la réflexion, même désenchantée, le recul, sont désormais possibles pour Lange, d'autant plus que *Les Platanos* appartient, lui, à une époque où la reconnaissance de son homosexualité par Goytisolo n'avait été faite ni en privé, ni en public, comme le premier tome de son autobiographie, *Coto vedado*, qui reproduit la lettre « d'aveu » de Juan à Monique, nous l'apprend.

21 Malgré tout, à l'époque charnière où elle apprend cette donnée qui bouleversera leur vie de couple, Monique Lange écrit un récit (*La plage espagnole*, en 1962, donc) où la narratrice, Sara, sous-entend davantage de choses, peut-être, sur la sexualité de son compagnon, Miguel. Ce couple, avatar quasi interchangeable du précédent, semble souffrir un peu plus explicitement à cause d'une « attirance » équivoque de Miguel pour certains hommes :

Tu avais tellement peur de ces hommes que tu commençais à aimer que tu buvais du vin pour les approcher. [...] Tandis que tu buvais, j'étais ivre de jalousie. Plus le vin se mêlait à votre sang, plus vous vous touchiez. Le rire devenait un prétexte pour vous toucher. [...] Pour les rejoindre, tu m'aurais donnée. Tu ne m'aimais que si je leur plaisais. [...] Et puis ils sentaient bon. Quand je rentrais avec toi, je respirais sur ton corps l'odeur des autres hommes que tu avais respirés.¹⁷

22 Ces hommes « que [son compagnon] commençai[t] à aimer », ce ne sont pourtant pas « les hommes » en général, mais les ouvriers, les pêcheurs, les gens de peu : néanmoins, l'expression est ambiguë à souhait et ce n'est sans doute pas un hasard sous la plume de Monique Lange.

23 Cette intuition (?) de Monique Lange, au moment où se met en place la nouvelle donne conjugale, apporte donc un éclairage différent sur les « difficultés » du Diego des *Platanos* dans son couple, et confirme, deux ans avant *Señas*, l'« intertextualité conjugale » entre les deux écrivains, d'une œuvre à l'autre. On notera, en outre, que si *Señas* montre la rencontre sexuelle du narrateur, Álvaro, avec un ouvrier arabe, dans Paris, c'est au lecteur qu'est laissé le soin de relier cette expérience à la crise conjugale d'Álvaro et Dolores. Goytisolo ne montre aucune pédagogie ni didactisme dans cette autopsie du couple et ne s'appesantit absolument pas sur ce lien de cause à effet, de manière quelque peu surprenante, d'ailleurs. Cela est dit, une fois, dans le cours du roman et, pour Goytisolo, il ne semble pas nécessaire d'y revenir de manière insistante.

24 Textuellement, chez Lange, il s'agit toujours de « violer » ou de « posséder » l'homme qui se refuse à faire l'amour. La femme tient très souvent le rôle actif, comme si le mâle ne pouvait que se laisser faire : « Elle se rappela une forêt. C'était l'automne. Elle avait violé Diego »¹⁸. Cette citation est à rapprocher de dialogues illustrant, chez Goytisolo, les rapports difficiles, voire aporistiques, entre Dolores/Claudia et Álvaro/Diego, dans *Señas*. À un certain moment, Dolores rappelle à Álvaro une certaine soirée sur une plage, où le refus opposé par le jeune homme de faire l'amour avec elle avait motivé cette scène, à relier avec *Les Platanos* :

- *Llevábamos varias horas sin hablarnos porque la noche antes no quisiste hacer el amor conmigo. Tu dichoso Jumilla me había excitado y, al acostarnos, me rechazaste con brusquedad* [c'est Dolores qui parle].

- *Excelente tu memoria. En efecto, así fue.*

- *Me dijiste : si tantas ganas tienes baja a la calle y búscate un hombre.*

- *Es lo que hiciste, ¿no?*¹⁹

- 25 Le lecteur qui lit à la fois *Les Platanos* et *Señas* ne peut donc s'empêcher d'interpréter le Diego du roman de Lange sur la base des tendances homosexuelles bientôt avérées de l'Álvaro goytisolien. Mais encore faut-il savoir, et poser comme acceptable, qu'Álvaro est la matérialisation du Diego de Lange, un Diego *devenu ce qu'il est*, désormais, grâce à l'écrivain espagnol. Et, ce, si l'on accepte aussi que Diego/Álvaro est le double, jusqu'à un certain point, d'un écrivain nommé Juan Goytisolo, compagnon d'une écrivaine appelée Monique Lange, et que les deux romanciers narrent sur le mode de la fiction autobiographique des morceaux de leur vie commune, selon leur propre point de vue.
- 26 Mais revenons à *Señas* et à sa tentative d'éclaircir la problématique conjugale de Dolores et Álvaro. Avant la scène clef de la rencontre entre Álvaro et l'Arabe dans un quartier populaire de Paris, qui sera glosée, dans *Les Cabines de bain*, pour ce qui est de son aspect réitératif des rencontres de hammam de J. G., on trouve des bribes d'indices plus ou moins codés sur l'homosexualité présumée du narrateur, mais qui pourraient tout autant signifier quelque « dissidence » plus générale. Par exemple : « *Mis señas de identidad son falsas* »²⁰, sur la part non assumée de lui-même, jusqu'alors, ou, de manière plus précise : « - [...] *Cuando adivino el deseo contra el que no puedo luchar* [c'est Dolores qui parle] »²¹, intuition qui annonce les constats de la narratrice des *Cabines de bain*, mais vingt ans plus tôt.
- 27 À cet égard, on retrouve une intuition prophétique dans *Les Platanos*, où la narratrice Claudia tente de séduire le jeune auto-stoppeur allemand, Hermann, sorte d'éphèbe germanique, que Diego et elle ont accepté dans leur voiture, sur la route du Sud. Diego, loin d'être jaloux, s'amuse de ce petit jeu pervers où règne, sinon la confusion des sentiments, au moins celui de la sexualité. Il va jusqu'à débarquer Hermann et sa propre compagne Claudia dans un champ pour qu'ils puissent faire l'amour tous deux... ce qui a pour effet de faire paniquer le jeune stoppeur (et de réactiver le topos langien du « viol » d'un homme par la femme). La réaction de Claudia est la suivante :
- Il est peut-être pédéraste, suggéra-t-elle.
 - Chaque fois que tu fais peur à un homme, tu crois qu'il est pédéraste.
 - Non, dit Claudia, avec toi je suis habituée, mais tu sais, en Allemagne, c'est connu, les hommes s'adorent entre eux.²²
- 28 Plus que l'incongruité de la fin de cette dernière phrase, on en retiendra surtout le début, l'ambigu « avec toi je suis habituée », alors qu'a été évoquée la pédérastie possible de ces hommes apeurés. Plus tard, en effet, la narratrice des *Cabines de bain* insistera sur la rivalité qu'elle a connue, en tant que femme, face aux hommes arabes, des Arabes pauvres, des parias, comme on l'a vu au début de cet article, ce qui fait le lien entre engagement « politique » et engagement « sexuel » :
- Lui, le fils de riches Espagnols, n'avait pu toucher le fond de l'amour – ou de ce que l'on peut prendre pour l'amour – qu'en rejoignant des hommes qui avaient les mains abîmées par la société dont il était issu. [...] [D]'autres ouvriers, dans le même caniveau, des immigrés aux mains calleuses, seraient ses rivaux [à elle].²³
- 29 Le lecteur de Juan Goytisolo connaît cet amour de l'écrivain espagnol pour les parias à la Jean Genet, autre J. G. qui fut l'un de ses amis en France, et sur lequel notre romancier, récemment, a jeté un éclairage cette fois beaucoup plus cru dans l'auto-fiction *Carajicomedia* [*Foutricomédie*] (2000, 2002 pour la traduction française), livre qui a fait scandale en Espagne – et s'est beaucoup vendu ! –, car il détaille par le menu les rencontres sexuelles du narrateur, double de l'écrivain, avec des ouvriers arabes, dans le Barbès des années 1960. Avec cette « confession » impudique, très drôle et distanciée, Juan Goytisolo semble s'offrir sans plus aucun fard, au soir de sa vie, et déboulonner

une statue déjà fendillée, du moins pour ses détracteurs bien-pensants. Ce n'est pourtant qu'une nouvelle étape, la dernière à ce jour, dans le dire de sa rupture sexuelle, morale et littéraire.

- 30 Quant à Monique Lange, elle a percé à jour, assez tôt, et sans se voiler la face, le « secret » goytisolien de cette attirance envers les parias, lui appliquant davantage de recul encore, bien sûr, que le romancier espagnol, le jugeant et, à distance, le poussant dans ses retranchements, même si ce dernier s'y attelle valeureusement, jusqu'au finale ironique de cette *Carajicomedia*. Mais c'est aussi valeureusement qu'elle-même donne sa position, difficile à juger et, peut-être, à comprendre de l'extérieur, d'épouse remplie d'abnégation, sans pour autant être dupe, « reconnaissante [envers son mari] de lui avoir fait entrevoir ce monde-là [...] »²⁴, une quête éthique, en quelque sorte, et pas seulement corporelle, qu'elle reconnaît avoir mis du temps à formuler/formaliser²⁵.
- 31 On a donc droit à deux visions de cette relation conjugale « parasitée » par l'homosexualité du compagnon, grâce à cette « intertextualité de vie », d'abord, si l'on peut dire, et à sa réversion dans l'écriture, ce dialogue à distance, dans ses évolutions, ses non-dits – car « non-sus » – de l'un et de l'autre, jusqu'aux dits explicites : « Bien avant qu'elle ne sache qu'il était homosexuel, bien avant qu'il ne le sache, lui aussi [...] »²⁶, chez Lange, et : « *Tu salvación* [le narrateur s'adresse à lui-même] *debías buscarla allí, en ellos* [les pauvres, les marginaux] *y su universo oscuro, como de instinto y sin aprendizaje de nadie, severamente, junto a ellos, habías buscado el amor* »²⁷, chez Goytisolo.
- 32 En conclusion, il nous semble que Monique Lange n'a jamais aussi bien résumé le rapport ambigu et complexe que Goytisololo entretient – littérairement bien entendu... – avec les Arabes, la politique et le sexe, que dans cette citation, où elle parle bien évidemment, aussi, d'elle-même :
- [...] [L]orsqu'elle faisait rire ses amis en disant : « Il a résolu sexuellement ses problèmes politiques », elle savait très bien ce qu'elle voulait dire et puisqu'il lui avait fallu organiser sa douleur, elle avait décidé qu'elle souffrait selon sa morale et que, s'il avait aimé des affreux bourgeois, c'est alors qu'elle aurait eu honte.²⁸
- 33 Ce qui importe, ici, avec cette intertextualité que nous avons malicieusement qualifiée de « conjugale », c'est que Monique Lange a opéré un décryptage des propres mots de Goytisolo, plus encore que de son attitude vitale, décryptage qui parle, en creux, de son passé d'enfant issu d'un milieu aisé et se sentant coupable de l'être, et que le romancier espagnol, malgré ses efforts, ne pouvait totalement approfondir avec un recul absolu.
- 34 Chez Lange, la réflexion est encore plus clairvoyante que chez Goytisolo, même si celui-ci a publié *Carajicomedia*, qui servirait d'exemple à de nombreux écrivains nombrilistes et insincères. Mais l'épouse délaissée, malgré leur complicité, en sait davantage que Juan sur son désir, car elle observe « de l'extérieur » ; d'où ces paroles terriblement lucides et impitoyables :
- Je te regardais faire la putain avec ces ouvriers. Tu voulais, au-delà de tout, être leur semblable, mêlé, mêlé. Tu voulais oublier que tu les quittais pour rentrer dans ta maison haute aux draps de fil. Même le linceul de ta mère était un drap de fil. Tu ne leur ressemblerais jamais, même si chacun de tes mots était un jour de leur travail, un jour de leur vie, même si chacun de tes gestes était une grève.²⁹
- 35 On notera aussi que, si Goytisolo réfléchit sur lui-même et, au moment de *Señas*, sur la « fin » de son couple, par la suite, il ne reparlera jamais, excepté dans son autobiographie, de celle qui sera restée sa femme, et de leurs nouveaux rapports, à l'inverse des récits de Lange, pour qui la question est beaucoup plus centrale. Lui ne

décrypte pas les mots de sa femme, ni n'en donne à son tour une éventuelle version « corrigée ».

- 36 De toute façon, nous ne voulons pas établir d'équivalence totale entre les héros de papier de ces romans autobiographiques et leurs auteurs. Ce pourrait être, tout aussi bien – et c'en sont, d'ailleurs, par la grâce de la transsubstantiation littéraire – des êtres de fiction, à leur manière. Malgré tout, on a bien vu qu'une connaissance de la vie et de l'œuvre des deux auteurs, y compris dans leur chronologie par rapport à l'*aggiornamento* sexuel et moral de Goytisolo, était requise pour apprécier les jeux d'intertextualité, au sens le plus large, qui nécessitent lectures croisées et, aussi, relectures. Ainsi, le lecteur peut-il traquer les signes et les prodromes de « l'après dans l'avant », comme dit Henri Meschonnic, notamment par rapport au dire de l'homosexualité, chez l'un et chez l'autre, en fonction de ce qui est ou pas, de ce qui peut être dit ou pas.
- 37 L'intertextualité, comme le suggère notre titre, est ici profondément liée à la vie des deux écrivains, et c'est une définition-limite que nous appliquons sans doute dans cette étude – par rapport aux catégories genettiennes classiques –, à savoir une définition du « Texte » vu comme tout ensemble de signes interprétables. La vie semble bien être ce tissu dont parle plutôt Barthes, qui a d'ailleurs fréquenté et influencé, dans les années 1960, Juan Goytisolo. Ce n'est pas Goytisolo, qui a si souvent martelé, dans ses romans comme dans ses essais, que le Texte était indissociable de la Vie, et l'écriture du plaisir le plus sexuel, qui nous contredirait.
- 38 On dira enfin que, très récemment, Juan Goytisolo, dans deux livres autobiographiques et inclassables³⁰, s'est penché à nouveau sur Monique Lange, en rendant hommage, dix ans après sa mort, à la compagne d'une vie, en dépit des « impossibilités » et de la rupture, en dépit de son choix de vie sexuel, avec une émotion dénuée de tout pathos, mais qui n'en touche que plus le lecteur. Ces deux courts livres sont, en effet, les derniers chapitres d'une « intertextualité conjugale » dont la compagne, l'épouse, la complice courageuse, désormais devenue « l'absente », ne pourra écrire, à son tour, sa propre version.

NOTES

1. Cet article est la reprise, abrégée, mise à jour et orientée dans la direction du séminaire du CIRLLLEP, d'un précédent article intitulé « De Juan Goytisolo à Monique Lange, de Monique Lange à Juan Goytisolo : une "intertextualité conjugale" », paru dans Alain Tassel (dir.), *Nouvelles approches de l'intertextualité, Narratologie* (4), Nice, Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 257-277.

2. Et, à notre connaissance, jamais sous l'angle comparatif de son rapport avec l'œuvre de Juan Goytisolo.

3. C'est le titre de l'un des romans les plus connus de Goytisolo, *Juan sin tierra* (1975, 1977 pour l'édition française).

4. Nous citerons l'édition Mondadori (Barcelone) de 1991. Toutes les traductions de l'espagnol sont les nôtres.
5. *Les Cabines de bain*, p. 100-101.
6. *Op. cit.*, p. 143.
7. « Le trachome a dévoré les yeux des vendeurs de billets de loterie qui promettent “la chance pour aujourd’hui” [...] » , *La Chanca*, Paris, Librairie Espagnole, éd. cit. 1981, p. 14.
8. « Lors de ton premier contact avec le Sud, la vitalité rude et sauvage de ces hommes-là te captivait (au point d'énerver Dolores) [...] » , *Señas*, p. 140.
9. « Victorino [...] m'aida à me mettre au lit. Il s'était assis à côté de moi et me regardait avec une expression voisine de l'amour » , *La Chanca*, p. 93.
10. Soit la révélation publique de son homosexualité.
11. *Les Cabines de bain*, p. 54.
12. *Les Cabines de bain*, p. 99.
13. *Op. cit.*, p. 122.
14. « [...] [C]omme il était adorable et impossible » ou « - [...] [J]e sais que tout est impossible. D'abord à cause de Nathalie, puis à cause de toi, puis à cause de moi » , *Les Platanes*, respectivement p. 96 et p. 116.
15. *Op. cit.*, p. 140.
16. Par ailleurs, Claudia est le prénom de la protagoniste de *La isla [Chronique d'une île]* (1961), roman de Juan Goytisolo où il est aussi question de crises de couples, dont celui de Claudia.
17. *La Plage espagnole*, Paris, Gallimard, 1962, p. 72-74.
18. *Les Platanes*, p. 92.
19. « - Ca faisait plusieurs heures qu'on ne se parlait pas, parce que la nuit d'avant tu n'avais pas voulu faire l'amour avec moi. Ton maudit Jumilla m'avait excitée et, quand on s'est couchés, tu m'as repoussée brusquement. / - Tu as une excellente mémoire. En effet, c'est comme ça que ça s'est passé. / - Tu m'as dit : si tu en as tellement envie, sors dans la rue et trouve-toi un homme. / - C'est ce que tu as fait, non ? » , *Señas*, p. 100-101. Le Jumilla est un vin de la région de Murcie.
20. « Mes papiers d'identité sont faux » , *Señas*, p. 278.
21. « - [...] Quand je devine le désir contre lequel je ne peux pas lutter » , *Señas*, p. 279.
22. *Les Platanes*, p. 128.
23. *Les Cabines de bain*, p. 64-65.
24. *Op. cit.*, p. 65.
25. « En dépit de son goût de la confiance, ça lui avait bien pris quelques années avant d'être capable de raconter le chemin parcouru » , dit d'elle-même la narratrice des *Cabines de bain*, p. 68.
26. *Op. cit.*, p. 75.
27. « Ton salut, tu devais le chercher là-bas, en eux et dans leur univers sombre, comme instinctivement et sans apprentissage auprès de personne, sévèrement, à côté d'eux, tu avais cherché l'amour » , *Señas*, p. 303.
28. *Les Cabines de bain*, p. 45.
29. *La Plage espagnole*, p. 73.
30. *Telón de boca [Et quand le rideau tombe]* (2004, 2005 pour la traduction française) et *Hya, Ella, Elle* (2005), ouvrage publié au Maroc et écrit en trois langues, arabe, français, espagnol.

AUTEUR

EMMANUEL LE VAGUERESSE

Professeur de littérature espagnole, à l'université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Événements intertextuels dans *L'Opoponax* de Monique Wittig

Alain Trouvé

- 1 Voici un des romans les plus originaux produits par l'avant-garde dans les années 1960¹. Son auteur, Monique Wittig, féministe postmoderne, y propose une mise en œuvre de ses théories sur le langage et sur le genre sexuel. Sur un thème classique – l'enfance, l'adolescence – Wittig innove par la manière. Marguerite Duras et Claude Simon, séduits par cette écriture qui rejoignait à sa façon leurs recherches de nouveaux romanciers, saluent l'événement. « C'est l'exécution capitale de quatre-vingt-dix pour cents des livres qui ont été faits sur l'enfance », note Duras dans sa postface². Claude Simon, déclare de son côté à propos du personnage principal, une petite fille : « Je regarde, je respire, je mâche à travers ses yeux, sa bouche, ses mains, sa peau... Je deviens l'enfance »³.
- 2 L'intertextualité occupe dans ce livre une place remarquable dont on ne peut saisir les effets sans comprendre au préalable dans ses grandes lignes le projet de l'auteur. À la pointe du mouvement féministe, Wittig en vient à récuser le terme de féminisme. Elle veut déconstruire les notions de genre (féminin et masculin) en montrant que ce ne sont pas des entités naturelles mais des structures mentales historiques et transitoires, comme le langage et la culture qui en furent le vecteur⁴. Dans le discours dominant, seuls les hommes accèdent au statut de sujet, les femmes étant réduites au statut d'objet, notamment sexuel. L'article « Le Cheval de Troie »⁵ définit l'œuvre d'art comme machine de guerre contre le discours empêchant les femmes, mais aussi les minorités sexuelles (lesbiennes, gays) d'accéder au statut de sujet.
- 3 *L'Opoponax* est une de ces machines de guerre. L'intertextualité littéraire y joue un rôle paradoxal : elle surgit au milieu du roman comme événement d'écriture et de lecture, alors qu'elle paraissait exclue de cette contre-écriture inventée par la romancière. Il s'agit dès lors de comprendre les raisons de ce surgissement ensuite réitéré et d'en apprécier les effets. L'enjeu en est aussi le processus de construction identitaire.

De l'univers de *l'infans* à l'intertextualité littéraire

- 4 Grâce à l'invention d'une voix narrative originale, le lecteur effectue une plongée dans le monde de l'enfance, monde des identités psychiques flottantes, y compris au plan sexuel. On devine que les scènes évoquées se passent pour la plupart dans un établissement d'enseignement privé. Elles mettent en présence des enfants et des religieuses, mais ne s'ordonnent pas selon le regard socialisé d'un adulte. Wittig invente pour dire cette expérience une langue recréant la situation du jeune enfant confronté en tant qu'être-qui-ne-parle-pas – *infans* au sens étymologique du terme – au monde adulte et à son langage organisé. Sur ce seuil, la voix narrative use néanmoins de la parole, mais récuse certaines structures du langage collectif ; elle choisit de demeurer à l'extérieur, donnant aux êtres et aux choses tout leur poids de sensualité et leur ôtant leur dimension de socialité. La première page pose sur le monde un regard étranger et brouillé à la fois : les noms des personnages sont donnés par d'autres, les discours rapportés sans distance par suppression des guillemets, monde de paroles entendues mais non assumées où le concret du sexe et des choses l'emporte sur l'abstrait :

Le petit garçon qui s'appelle Robert Payen entre dans la classe en criant qui c'est qui veut voir ma quéquette qui c'est qui veut voir ma quéquette. [...]

La première fois que Catherine Legrand est venue à l'école, elle a vu de la route la cour de récréation l'herbe et les lilas au bord du grillage, c'est du fil de fer lisse qui dessine des losanges, quand il pleut les gouttes d'eau glissent et s'accrochent dans les coins, c'est plus haut qu'elle.

- 5 *L'OpoPONax* se présente comme un anti-récit, dominé par la parataxe et l'emploi massif du présent de l'indicatif. À l'absence des formes françaises du prétérit – passé simple et imparfait – correspond l'absence de séries narratives logiquement articulées. On remarque un emploi atypique des formes de la première personne, limitées aux appellations dictées par l'institution : « Ma sœur », « Ma mère supérieure » ou au discours rapporté ; le personnage principal, Catherine Legrand, est en revanche traité à la troisième personne et demeure comme inapte à toute forme d'élection de la part du narrateur ainsi que l'atteste la très étrange désignation par le doublet Prénom Patronyme, d'un bout à l'autre du roman. À cette extériorisation de la subjectivité s'ajoute l'emploi du « on » typique du monde enfantin en tant qu'il marque l'indétermination des frontières entre soi et les autres. Tout ce qui est de l'ordre du ressenti est rapporté dans des phrases impersonnelles ou commençant par « on ».
- 6 Le mot titre « OpoPONax » est d'abord un mot entendu et recopié par Catherine Legrand sur lequel va se cristalliser, hors de toute référence sémantique précise – le dictionnaire indique qu'il s'agit d'une variété de plante, l'idée d'indétermination subjective :
- elle écrit donc en lettres capitales en haut au milieu de la deuxième page opoPONax et deux points suivis de, peut s'étirer. On ne peut pas le décrire parce qu'il n'a jamais la même forme. Règne, ni animal, ni végétal, ni minéral, autrement dit indéterminé. (p. 179)
- 7 Le seul passage du livre plaçant la première personne en position principale commence précisément par cette phrase « Je suis l'opoPONax » et il n'intervient qu'à la page 230. Il s'agit d'un texte écrit par une des pensionnaires de l'établissement religieux :
- Je suis l'opoPONax. Il ne faut pas le contrarier tout le temps comme vous le faites. Si vous avez du mal à vous peigner le matin il ne faut pas que vous vous en étonniez. Il

est partout. Il est dans vos cheveux. Il est sous votre oreiller quand vous commencez à dormir. Cette nuit il vous donnera tant de démangeaisons par tout le corps que vous ne pourrez pas vous endormir. Le jour qui arrivera derrière la fenêtre demain matin vous permettra d'apercevoir l'opoponax assis sur l'appui de la fenêtre. Vous lui écrivez et vous pourrez mettre la lettre derrière le piano de la salle d'études. Je suis l'opoponax. (p. 230)

- 8 Le récit ne dit pas laquelle des filles du groupe est l'auteur du billet portant ce texte. Toutes pourraient l'être, puisque la phrase revient à énoncer cet oxymore « je suis l'indéterminé ». Le billet circule pendant le cours de mademoiselle Caylus : « tout le monde a peur d'elle, on ne sait pas pourquoi, en tout cas bien qu'on ne l'ait jamais entendu crier Sophie Rieux Anne Gerlier Marie Démone et les autres disent que mademoiselle Caylus est une peau de vache » (p. 231).
- 9 Y a-t-il une place dans cet univers de l'indétermination pour ces voix de l'altérité socioculturelle que représentent les intertextes ? Revenons d'abord à cette aporie sur laquelle semble buter l'écriture : rendre compte d'un univers enfantin, dans lequel l'ordre de la séparation symbolique n'a pas encore fait triompher sa loi sur la tendance primaire à la fusion, en recourant au langage de la communauté. Julia Kristeva a exploré cette disposition du langage à s'ouvrir au présymbolique, distinguant dans *La Révolution du langage poétique*, les registres du symbolique et du sémiotique. Le sémiotique est illustré selon elle par les textes de l'avant-garde poétique de la fin du dix-neuvième siècle. Cette aptitude à retrouver par l'expressivité des procédés poétiques la trace du chaos originel se retrouve ici dans un texte progressant par enchaînements et chevauchements de séquences, qu'articulent les motifs récurrents de l'univers enfantin : la classe, le jeu. Elle confère au sous-titre « roman » un caractère pour le moins problématique, ainsi qu'on l'a vu.
- 10 Pour poétiques que soient ses enchaînements, la langue de *L'Opoponax* ne laisse pas cependant d'attirer l'attention par l'emprunt à des lexiques spécialisés : « médius », « auriculaire », « tétraèdes » [sic], « cyclamen », « ptyaline » jalonnent ainsi le texte avant la mention de « opoponax » et de sa définition. Cette définition – « règne, ni animal, ni végétal, ni minéral, autrement dit indéterminé » – pourrait être comprise comme idéologème, savoir constitué en dehors de l'univers de la fiction et emprunté au corps social, mais il ne s'agit en vérité que d'une parodie d'idéologème, le dictionnaire *Le Robert* confirmant l'appartenance de l'opoponax à la classe « plante dicotylédone herbacée »⁶.
- 11 Si l'insertion dans le texte de savoirs techniques ou scientifiques préconstitués apparaît comme une forme limite et problématique d'élargissement à un hors-texte culturel, forme à laquelle le lecteur peut porter une attention moindre, l'apparition d'intertextes littéraires crée en revanche un effet de dissonance très remarquable.
- 12 L'événement se produit à la page 147 du roman, soit à peu près en son milieu, il devient ensuite récurrent jusqu'à la fin du livre. Arrêtons-nous sur ces deux moments : le surgissement et la dernière occurrence de l'intertextualité.
- 13 Le premier se situe quelque part, dans une cabane où se trouvent trois des enfants, occupés à divers jeux :

Véronique Legrand retire une pomme. Elle est ratatinée autour du bâton, on voit qu'elle a du plomb collé à la peau et qu'il brille à cause du jus qui coule de la pomme quand elle cuit. Véronique Legrand la dépose sur un tas de sable qu'on a mis dans la cabane pour se conserver des provisions. Celles qui sont cuites et refroidies et que l'on s'apprête à manger sont pleines de sable. Alors on pose les nouvelles,

bouillantes, sur un tas de feuilles de frêne d'orme de hêtre. Vincent Parme est en train de lire. Catherine Legrand est en train de lire. On entend la pluie frapper les feuilles du toit de la cabane. Vincent Parme se met à rire de toutes ses forces en mettant son livre d'images sous les yeux de Catherine Legrand par-dessus le livre de lecture qu'elle est en train de lire. Catherine Legrand voit que ce qui fait rire Vincent Parme c'est que le capitaine Haddock s'est transformé en petit z'oiseau tchip tchip tchip en poursuivant sa b-b-boule de whisky. Catherine Legrand essaie de lire la suite mais Vincent Parme reprend le livre pour lui tout seul en le cachant avec ses bras de sorte qu'on ne peut pas lire en même temps que lui. Alors Catherine Legrand se remet à feuilleter le livre de lecture en s'arrêtant à, des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, rose, comme une grenade entr'ouverte. Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène. Ça se passe à Carthage. On a appris une règle de grammaire latine et dans l'exemple il est question de Carthage en ces termes, *ceterum, censeo Carthaginem esse delendam*, soit la rengaine de Caton, soit la règle du gérondif ou de l'adjectif verbal. Dans le livre de lecture il n'y a que des textes coupés, des morceaux choisis, on se demande par qui, en tout cas on aimerait savoir ce qu'il y a avant et après, on a l'impression au contraire qu'on ne le saura jamais. De toute façon dix lignes prises comme ça dans un livre ce n'est pas intéressant. C'est pour ça que Catherine Legrand préfère s'en tenir à un des textes en le répétant jusqu'à ce que ça lui dise quelque chose et ainsi quelquefois il y en a un qui lui plaît vraiment.

- 14 Trois intertextes sont ici repérables. Le motif de la lecture contribue au soulignement de leur présence, sinon à l'identification des textes sources. L'effet produit par ces intertextes est tel qu'on peut parler, au moins pour le second, d'événement d'écriture et de lecture.
- 15 Commençons par l'allusion à *Tintin On a marché sur la lune*. La figure célèbre du capitaine Haddock facilite l'identification de l'album d'Hergé. Les citations – « petit z'oiseau tchip tchip tchip » et « b-b-boule [de whisky] » rappellent aux lecteurs férus de la bande dessinée le passage savoureux montrant Haddock ivre et en apesanteur, cherchant à rattraper le liquide échappé de son verre. Les autres seront au moins sensibles à l'adéquation entre la mentalité enfantine et le texte cité. En atteste le rire du garçon et son mouvement de retrait visant à prolonger pour lui seul le plaisir égoïste de cette lecture. Mais ce langage « bébé » fait d'onomatopées et de phonèmes redoublés ressemble peu au style du récit cadre. Dépasant la perspective diégétique, il est également permis de voir ici une critique discrète par la caricature du langage de la bande dessinée, critique de l'auteur adressée à une certaine littérature enfantine, ce langage pour enfants qui fabrique ou entretient de l'enfant comme on fabrique du genre...
- 16 Le second intertexte introduit une rupture plus franche :
- Catherine Legrand se remet à feuilleter le livre de lecture en s'arrêtant à, des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, rose, comme une grenade entr'ouverte. Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène.
- 17 L'identification de cet extrait du premier chapitre de *Salammbô* requiert ici la mémoire littéraire du lecteur. Contrairement à l'intertexte précédent, celui-ci se déploie plus longuement, dépassant l'échelle du syntagme nominal pour atteindre celle de la phrase. Ce que fait entendre la première d'entre elles est le choc du présent de l'indicatif, temps phare du texte citant, et de l'imparfait, temps éminemment flaubertien utilisé selon les mots de l'auteur pour « ressusciter Carthage », sur fond de distance historique et de proximité imaginaire : « Catherine Legrand se remet à feuilleter le livre [...]

s'arrêtant à, des tresses de perles [...] *descendaient* ». Cet imparfait est le premier du livre : l'événement dans ce roman qui en manque est donc d'ordre stylistique. Le fragment inséré appartient à la forme classique du récit au passé, illustrée par la pause narrative du portrait ; il rompt avec la technique utilisée dans le texte citant qui s'est refusé à toute description de personnage.

- 18 *Salammbô* interfère encore par le motif de Carthage avec la phrase latine : « *censeo Carthaginem esse delendam* ». Ce troisième intertexte renvoie moins au discours de Caton qui en fut l'auteur qu'à la règle de grammaire qu'il est censé illustrer dans les manuels scolaires : on pourrait y voir une forme d'idéologème, maxime tombée dans le patrimoine culturel commun.
- 19 Revenons à présent au rôle joué par ces intertextes dans la lecture. Le caractère allusif des citations est cohérent avec l'univers des personnages construit par le roman. Les textes lus y sont en quelque sorte incorporés à la matière mentale brassant dans le plus grand chaos sensations, paroles entendues et lues. Les œuvres citées sont donc ici les oubliées de l'intertextualité. Rapporter un texte à son auteur serait le mettre en perspective, construire mentalement un temps historique, ce dont sont précisément incapables nombre de jeunes enfants, d'où, peut-être, leur difficulté à se projeter dans des lectures de textes anciens, pour peu que la lettre de ces textes ne consonne pas avec leur expérience présente. C'est aussi ce que suggère la dernière phrase :
- Catherine Legrand préfère s'en tenir à un des textes en le répétant jusqu'à ce que ça lui dise quelque chose.
- 20 À partir de là, on pourrait lire ces citations dans une perspective si l'on ose dire intradiégétique comme écho éventuel à certains éléments contextuels. Ainsi le motif de Carthage assurerait la transition de Flaubert au livre de grammaire latine sur le mode du nivellement des discours. L'histoire de Rome est le fantôme absent de la phrase de Caton transformée en prétexte à la mémorisation de la règle de l'adjectif verbal : l'intention de l'orateur a disparu. Sa maxime, coupée de son contexte d'énonciation, devient « la rengaine de Caton ».
- 21 Il convient néanmoins de ne pas s'arrêter là et de prendre la mesure littéraire du phénomène. Il en ressort plutôt une impression de contraste dont la citation de Flaubert marque le point culminant. Que Flaubert, figure emblématique d'un certain réalisme construit à partir d'une narration structurée, soit la première cible ne relève pas du hasard. Voulant s'attaquer aux fondements du roman traditionnel, les nouveaux romanciers ont souvent été amenés à débattre par écriture interposée avec ce modèle. Le retour à Flaubert peut donc se lire comme retour ironique sur l'écriture flaubertienne contre laquelle le roman s'élève.
- 22 Pourtant, la rupture stylistique ainsi produite recrée au sein de cette écriture de l'indifférencié un élément d'altérité. Il en résulte pour le lecteur un intense plaisir esthétique dont il faudrait tenter de démêler les significations. Dégagement de l'expérience régressive vécue par l'immersion dans un univers accordé au chaos émotionnel de l'enfance, permettant de préserver cet acquis tout en regagnant la terre ferme du symbolique et de la culture ? Remontée en amont du texte vers une sorte dialogue imaginaire avec l'auteur ?

Intertextualité et traitement poétique du deuil

- 23 Voyons comment la dernière page prolonge ces impressions. Elle transporte le groupe des pensionnaires dans trois lieux : l'autocar, l'église et le cimetière, et s'organise autour d'un même motif, l'enterrement de mademoiselle Caylus :

Valerie Borge Catherine Legrand se remettent l'une contre l'autre quand elles ont fini de boire le café. Valerie Borge Catherine Legrand ne parlent pas. Tout le monde autour d'elles parle fort. Nicole Marre est dans l'allée, elle se laisse déporter contre Laurence Bouniol qui crie, tu me fais mal, contre Denise Causse sur qui elle tombe, alors Denise Causse la soulève, la pousse jusqu'à ce que Nicole Marre soit par terre. Ma mère de saint Jules lui dit de se relever et d'aller s'asseoir. On entend qu'on plaisante à cause de l'enterrement de mademoiselle Caylus. Marie-José Broux dit en riant qu'on va se partager ce que mademoiselle Caylus a laissé. Marguerite-Marie Le Monial dit qu'elle veut son râtelier. Marielle Balland dit qu'elle veut sa canne. Ma mère de saint Jules leur dit de se taire. On entend la messe des morts dans l'église de Fougerolles. On a l'impression que les murs les piliers les bancs, tout est glacé. On grelotte. La messe est chantée par les gens du village. On grelotte dans le cimetière. Il y a de l'eau au fond de la fosse. On voit le cercueil qu'on descend, qui s'enfonce avec un clapotement. Alors Marielle Balland Marguerite-Marie Le Monial Anne-Marie Brunet Denise Causse Marie-José Broux se mettent à pleurer. Le cimetière est à l'abandon, les tombes sont couvertes d'herbes de marguerites de coquelicots. Il y a des coquelicots partout sur la butte du cimetière, on voit leurs corolles affaissées que le vent plie. On voit les croix en bois dont pas une ne semble verticale, elles sont arrachées de la terre, certaines sont à l'oblique, certaines sont tombées en travers du tertre où on devine une tombe. Il n'y a pas d'inscriptions sur les tertres pas de noms. Il tombe de la neige fondue. On enfonce dans la boue. Les coquelicots sont mouillés. On est debout, on serre les mains des parents de mademoiselle Caylus. On dit, les soleils couchants revêtent les champs les canaux la ville entière d'hyacinthe et d'or le monde s'endort dans une chaude lumière. On dit, tant je l'aimais qu'en elle encore je vis.

- 24 L'enchevêtrement des motifs cède la place dans les toutes dernières phrases à deux citations. L'amateur de poésie reconnaîtra ici des vers Baudelaire (« L'Invitation au voyage ») et un peu moins facilement de Maurice Scève⁷. Le « on dit » a remplacé le *topos* de la lecture, en tant qu'embrayeur d'intertextualité ; il est toutefois un indice insuffisant, car il s'applique aussi bien aux paroles des filles rapportées dans les phrases qui précèdent. C'est donc le rythme qui constitue le critère différentiel : balancement des rythmes impairs (5-5-7-5-5-7) dans la citation de Baudelaire : « les soleils couchants/ revêtent les champs/ les canaux la ville entière/ d'hyacinthe et d'or/ le monde s'endort/ dans une chaude lumière » ; forme canonique du décasyllabe pour l'extrait de « Délie, Objet de la plus haute vertu »⁸ : « tant je l'aimais qu'en elle encore je vis ». Dans ce dernier cas la construction discrètement archaïsante de la phrase constitue un autre facteur de différenciation.
- 25 Le double intertexte sur lequel se clôt le roman entretient de subtiles correspondances poétiques avec l'enterrement de mademoiselle Caylus qui en constitue le motif narratif. Cet événement de l'enterrement, le seul peut-être du livre, repoussé *in extremis*, consonne ainsi avec la répétition du surgissement intertextuel. Tout s'achève autour de l'idée d'un deuil qui représente dans une perspective freudienne l'archétype de l'expérience de séparation. Le Travail de deuil d'un point de vue psychanalytique désigne, on le sait, le processus psychique amenant le sujet à accepter la perte en

renonçant à l'identification primaire avec l'objet perdu, grâce à une intériorisation symbolique de cet objet.

- 26 Ce que suggère cette fin pourrait être le passage d'un deuil refusé à une ébauche encore ambivalente d'acceptation. Voyons plutôt. Le trajet en bus, occasion de chahut, est encore le moment de la confusion des corps et des voix : « Nicole Marre est dans l'allée, elle se laisse déporter contre Laurence Bouniol qui crie, tu me fais mal, contre Denise Causse sur qui elle tombe, alors Denise Causse la soulève, la pousse jusqu'à ce que Nicole Marre soit par terre ». Cette excitation des pensionnaires représente une sorte de déni de la gravité du moment que confirment les plaisanteries sur le « râtelier » de la morte réclamé en héritage. Cette religieuse qu'on enterre, la demoiselle Caylus, est donc une figure de la mauvaise mère dont on ne saurait se séparer tout à fait dans un univers de l'indivision et dont on est réduit à mimer la mort (tomber en jouant). L'église et le cimetière, privés de leur signification symbolique, deviennent le théâtre d'une expérience sensorielle de malaise : on y grelotte, les noms sur les tombes sont illisibles. Les vers repris dans les deux dernières phrases en collage enchaînent avec ce qui précède sur le mode de la continuité rupture.
- 27 Continuité formelle et en partie thématique dans le passage de « L'Invitation au voyage » incorporé à la phrase : « les soleils couchants revêtent les champs les canaux la ville entière d'hyacinthe et d'or le monde s'endort dans une chaude lumière ». La suppression de la disposition versifiée, le présent de l'indicatif, créent une impression de fondu enchaîné que vient renforcer, sur le plan thématique, le stéréotype du soleil couchant, forme poétique connotée de la mort. Mais le décor baudelairien oppose au contexte négatif qu'on vient d'évoquer un climat de torpeur béate que connotent les couleurs « hyacinthe » et « or », le verbe « s'endort » et la « chaude lumière ». À la mort traumatisme pénible se substitue ainsi par le truchement des vers et comme une sorte de déni une « mort heureuse ».
- 28 Le vers de Maurice Scève joue également sur les deux tableaux. D'abord en rupture. Le choc entre passé et présent – « je l'aimais » / « je vis » crée un effet de profondeur absent du récit principal ; l'appréhension de la distance temporelle est l'expérience constitutive de la vie intérieure et de la subjectivité. Le recours à la première personne dans le verbe principal creuse encore la différence. Mais le vers de Scève se signale aussi par son ambivalence. Ce qui est donné comme distance vis-à-vis de l'objet perdu dans la première partie du vers est aussitôt nié par la seconde : « qu'en elle encore je vis ». « Vivre en elle », c'est en quelque sorte inverser le travail de deuil, préférant à l'intériorisation symbolique de l'objet perdu une fusion imaginaire en lui sur le mode de la dyade mère-enfant. Si le vers de Scève puise sa force dans la tension entre ces deux positions psychologiques contraires, on observe donc encore une cohérence thématique entre les derniers mots et la tentation de l'indivision qui structure le discours romanesque.
- 29 L'événement de l'intertextualité peut être interprété dans la double perspective du lecteur et des personnages pour qui il semble valoir également comme fait de lecture. À l'échelle des personnages, il n'est peut-être pas sans rapport avec le fait que cet anti-récit parvient quand même à suggérer une évolution, on n'ose pas dire une maturation, et donc à se faire roman. La juxtaposition des séquences verbales amène en effet le lecteur à mesurer sur le mode différentiel l'écart entre les premières pages, écho de la petite enfance, et la fin qui suggère la vie de préadolescentes dans un pensionnat religieux. Dans ce continuum mental chaotique, la rencontre par la lecture d'autres

énoncés et des structures mentales dont ils sont les indices serait-elle un pas, le seul, fait en direction d'une expérience d'altérité, constitutive de l'identité individuelle de chacun ? On pourrait interpréter en ce sens le passage où Catherine Legrand recopie ce vers de Charles d'Orléans : « tout à part moi en mon penser m'enclos » (p. 179). Ici apparaît, grâce au texte de l'autre, l'accès à cette première personne par ailleurs interdite. Sans doute pourrait-on analyser plus en détail à la lumière de cette hypothèse la subtile évolution stylistique menée en parallèle et qui transposerait en fait d'écriture une transformation indicible par les moyens classiques.

- 30 Dans l'économie globale de la lecture, le jeu des intertextes paraît ambivalent. Le choix des citations et leur traitement, accordés poétiquement à l'idée d'indifférenciation, participent de l'invention d'une conscience psychique nouvelle. Cette invention conforte sans doute la réflexion théorique et politique de Monique Wittig qui refuse la théorie des stades de la vie psychique érigeant l'accès à la génitalité et à la reconnaissance de la différence sexuelle en stade supérieur⁹. Mais force est de constater que cette écriture de l'indivision doit en quelque sorte prendre appui en ses moments décisifs sur l'altérité culturelle de l'intertexte. De là résulte le plaisir le plus puissant éprouvé à cette lecture : plaisir d'un retour par paliers dans un passé littéraire et poétique, de Baudelaire à Scève, plaisir de l'écart maximal réalisé dans l'ultime phrase entre une forme de modernité scripturale et un des sommets de l'école lyonnaise du seizième siècle. Ce qui compte alors est moins peut-être la possibilité (hypothétique et liée à la culture du lecteur) de faire jouer dans l'interprétation du roman une connaissance globale du poème de Scève que d'éprouver le sentiment de mise en perspective temporelle découlant de son insertion. C'est à ce titre que le parcours de la reconnaissance intertextuelle peut pour lui devenir gage de réassurance identitaire.

NOTES

1. Édition de référence : *L'Opoponax*, Paris, Minuit, 1964.
2. *L'Opoponax*, édition citée, p. 283.
3. Extrait d'une critique parue dans *L'Express* et reprise par Monique Wittig dans *La Pensée straight*, Paris, Balland, 2001, p. 136.
4. Ses cibles : Freud, Lacan, mais aussi Lévi-Strauss. Elle remet en cause le concept central de la psychanalyse, la différence des sexes, qualifié de « concept a priori et idéaliste » (« Paradigmes », in *La Pensée straight*, op. cit., p. 109). L'essai *Le Corps lesbien* décrit le seul être universel possible, la lesbienne, être ni homme ni femme, débarrassé des contraintes de la reproduction et de la génitalité, ouvert à un érotisme polymorphe. Il prend donc le contre-pied exact de Freud qui dans les *Trois essais sur la vie sexuelle* affirmait la supériorité de la sexualité génitale adulte sur les formes infantiles. Elle critique aussi le fondateur de l'ethnologie moderne, suspect d'ériger en principe universel une forme transitoire de domination : le tabou de l'inceste, en tant qu'il produirait la normativité hétérosexuelle.
5. Texte repris dans *La Pensée straight*, op. cit., p. 119-126.
6. *Le Grand Robert de la langue française*, IV, p. 2180.

7. Nous avouons pour notre part avoir eu recours aux moteurs de recherche et à la consultation des banques de textes numérisés afin d'identifier de façon précise cette source seulement pressentie grâce à la structure rythmique du vers.
 8. Vaste composition en décasyllabes publiée en 1544.
 9. Freud, *Trois essais sur la vie sexuelle*, [1905], Paris, Gallimard, 1957, trad. Philippe Koeppel.
-

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Maître de conférences HDR de littérature française du vingtième siècle, université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL. Domaines de recherche : théorie de la littérature et de la lecture, littérature et autres arts, littérature et sciences humaines. A publié notamment *Le Lecteur et le livre fantôme* (2000), *Le Roman de la lecture* (2004), *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire* (co-écriture, 2013), *Lire l'humain* (2018) et *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte* (2018). Co-fondateur du séminaire *Approches Interdisciplinaires de la Lecture* en 2005.

María de Zayas vue par Juan Goytisolo : « María, c'est moi » ?

ou une intertextualité à mi-chemin entre la vie et l'œuvre

Emmanuel Le Vagueresse

- 1 Par cette promenade que nous proposons dans le regard que nous offre un écrivain espagnol contemporain, Juan Goytisolo, sur une écrivaine espagnole du Siècle d'Or, María de Zayas, et, en appendice, sur quelques autres femmes, écrivaines ou non, évoquées au fil de la plume dans les articles de ce même écrivain, nous présentons le projet suivant : en plus de récupérer au passage un plan mal connu de la production goytisolienne, c'est-à-dire ses essais, il s'agit de réfléchir tout particulièrement sur la vision, la lecture propres que peut nous offrir un auteur sur une autre auteure, qui paraît *a priori* si éloignée de lui, un regard totalement différent de ceux que l'on a coutume de lire sur Zayas.
- 2 Ainsi, nous verrons, en prenant appui sur des exemples tirés aussi bien de ses essais que de ses fictions, que Goytisolo a plus d'un point commun avec María, et plus largement, qu'il défend toujours – dans ses autres essais et articles ou dans les personnages de femmes de ses fictions – la femme et sa sexualité, qu'il considère brimée séculièrement, en Espagne ou ailleurs. Par rapport à la question de la reconnaissance d'un parcours intertextuel, on précisera qu'il faut s'ouvrir à une vision élargie de la notion d'« intertextualité », puisqu'il s'agit ici de voir en quoi un auteur du XX^e – et du XXI^e – siècles lit, non seulement, dans une écrivaine du XVII^e, les prodromes de la modernité, quitte à choquer les lecteurs partisans d'une créatrice fort classique, mais se lit lui-même, trois siècles auparavant, ce qu'une lecture attentive de la prose de notre romancier et critique, par maints exemples qui ne peuvent être coïncidence, confirme absolument.
- 3 Mais l'on peut se demander alors, en revenant à Zayas et à ce que Goytisolo lit d'elle dans ses nouvelles, si ce dernier n'y cherche pas ce qu'il a déjà décidé d'y trouver, et si, en particulier, ce qui l'attire vraiment dans les *Novelas amorosas y ejemplares*, par exemple, n'est pas l'écho d'une toute autre répression sexuelle, bien connue des lecteurs de Goytisolo, à la fois différente – l'homosexualité –, mais, pourquoi pas aussi,

paradigme parmi de plus vastes répressions où c'est le corps en général, de la femme, de l'homosexuel, comme du Noir ou de l'Arabe, qui est réprimé par la *doxa*. On pourra se demander alors, en conclusion, si ce regard goytisolien sur l'œuvre de María de Zayas est valide ou non.

- 4 Nous affirmerons en préambule qu'une comparaison raisonnée et exhaustive avec d'autres visions de María de Zayas – d'autres critiques ou historiens de la littérature, par exemple –, qui configureraient au final une très hypothétique vue d'ensemble « objective » sur l'écrivaine, ne nous intéresse pas ici : seul est pris en compte ce qu'en dit notre auteur, écrivain parlant d'une autre écrivaine, non pas que, pour cette raison, son regard soit plus autorisé, mais parce que c'est le lien personnel ainsi créé entre deux individualités créatrices spécifiques à travers les siècles qui nous importe.
- 5 Penchons-nous donc sur l'article où Goytisololo parle de l'art de María de Zayas et qui s'appelle « *El mundo erótico de María de Zayas* »¹, article séparé en deux parties, respectivement sur l'écriture et sur la thématique. Cet article est tiré du recueil *Disidencias*, ouvrage en trois parties, et il s'intègre dans une série autour d'un même thème, que Goytisololo lui-même définit comme « les notions d'érotisme et de tabou dans les écrits de plusieurs auteurs espagnols des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles »². Pour Juan Goytisololo, lire et faire lire, comprendre et faire comprendre María de Zayas, c'est d'abord se démarquer des lectures critiques antérieures, coupables, selon lui, de considérer les *Novelas amorosas y ejemplares* et leur suite, les *Desengaños amorosos* de Zayas, comme des reflets du réel de son époque, le XVII^e siècle.
- 6 Pour Goytisololo, ces critiques oublient ainsi un précepte universel : « [toute] œuvre littéraire [est] un discours sur des discours littéraires antérieurs »³, et font crédit trop facilement aux protestations de « vérité » de l'écrivaine, qui aurait pris ces histoires de la vie réelle, alors qu'il s'agit d'un expédient vieux comme la littérature pour convaincre le lecteur d'« entrer dans la ronde » de ce qu'on lui propose de lire.
- 7 Goytisololo lui-même insiste à plusieurs reprises sur cette idée de métaécriture, que ce soit dans d'autres essais critiques ou dans la mise en pratique de cette vision dans ses fictions, pour ce qui concerne sa propre écriture, à partir de 1966, date de sa révolution littéraire personnelle et de son évolution vers un « nouveau roman » foisonnant, déstructuré, érudit et polysémique, c'est-à-dire à partir de la rupture que constitue son roman *Señas de identidad*⁴. Comme exemples, on pourrait citer toutes ses fictions, depuis 1966 jusqu'à aujourd'hui ; on se contentera de dire que *Las virtudes del pájaro solitario*⁵ sont une relecture soufie de saint Jean de la Croix. Revenons à Zayas : Goytisololo met en relief le fait que les *Novelas* et les *Desengaños* sont une déclinaison appliquée du modèle boccacien du *Decamerone* (1353), jusque dans ses épisodes érotico-burlesques topiques, mais aussi du roman byzantin ou italianisant, que cultivaient également Lope de Vega et Tirso de Molina, à la même époque.
- 8 Notre auteur développe l'idée que les nouvelles de Zayas combinent entre elles les topiques dans une structure que Victor Chklovski, le critique formaliste russe, a appelée fort justement structure d'« arguments en grilles de mots croisés »⁶, où le plaisir du lecteur est d'autant plus grand que la structure de base de ces histoires, connue d'avance du lecteur, sera suivie plus scrupuleusement par l'auteur dans ses codes immuables, ici les tiraillements aporistiques de l'honneur et de l'amour, et l'incompatibilité entre amour et possession de l'être aimé, nous dit Goytisololo. Soit une batterie thématique où seule la bipolarité en question est traitée, avec la victoire de l'amour, mais aussi, nous dit Goytisololo, avec, pour l'héroïne, « [l']oblige[ment] [de] se

venger conformément aux critères sociaux de ce temps-là »⁷. Ceci dit, Goytisolo y décèle également des traces très nettes de féminisme qui, comme on le verra plus loin, intéressent au plus haut point notre auteur. Mais, pour l'heure, les héroïnes de Zayas semblent bel et bien réagir en fonction des canons de leur époque.

- 9 Rien de très moderne, alors, dira-t-on, et rien de plus éloigné non plus du « réalisme psychologique » à l'œuvre dans les romans du XIX^e siècle, que certains critiques ont voulu rapprocher de ceux de Zayas, alors qu'il s'agit d'un théâtre de pantins articulés. Pour Goytisolo, Zayas est extrêmement systématique et didactique, et méconnaît les apports modernes d'un Fernando de Rojas ou d'un Cervantes, produisant un « discours non motivé »⁸ par excellence, bougeant ses personnages en fonction de leur fonction, les abandonnant sans justification quand ils ont servi, et jouant avec les hasards les plus invraisemblables (dans les rencontres ou les coïncidences, par exemple), toutes conventions acceptées à l'époque.
- 10 Goytisolo prend comme exemple le topique d'époque de la femme déguisée en homme, et dont s'éprend, à son grand trouble, un homme qui ne reconnaît pas la femme – connue et aimée auparavant⁹ – sous le mâle déguisement. Il compare alors le traitement du travestisme et des émotions qu'il suscite chez Lope et chez Zayas.
- 11 On notera que le travestisme est un thème récurrent chez Goytisolo, qui l'a toujours passionné et qu'il utilise pour remettre en cause les catégories de genre, et ce, très tôt dans sa production : on citera le personnage de travesti de *Tánger/Uribe* dans *Juegos de manos*¹⁰ et l'androgyme Claude dans *Duelo en El Paraíso*¹¹, jusqu'à la drag Queen-Kong dans *Juan sin tierra*¹².
- 12 Pour nous, ces remarques sont très intéressantes, car elles revendiquent, outre le caractère bien évidemment subjectif de tout centre d'intérêt chez un écrivain, non seulement le lien entre roman/création propre et essai/étude sur un objet donné, chez Goytisolo, mais aussi l'intégration, la réutilisation, la « refonte » de cet objet (ici, Zayas et ses thèmes) dans la fiction même de son auteur, soit la mise en pratique on ne peut plus concrète du concept goytisolien d'un « arbre de la littérature » intemporel où puiser à l'envi.
- 13 Goytisolo montre ici que Lope de Vega, à la grande différence de l'écrivaine, prend ses distances avec la scène de la reconnaissance de sa femme (Estela ou Diana) par chacun des protagonistes masculins (don Carlos ou Celio) dans les œuvres en question, dénudant le procédé, usé jusqu'à la corde, de la reconnaissance finale, en avouant son invraisemblance intrinsèque. Mais, comme ce procédé est nécessaire à la conduite et à l'existence même du récit, nous dit avec raison Goytisolo, Lope le ridiculise et le parodie, alors que, pour notre auteur, la même scène présentée chez Zayas au premier degré, d'une façon si irréaliste, est ridicule, du moins pour le lecteur d'aujourd'hui... mais aussi pour certains lecteurs de l'époque, plus en avance que d'autres sur leur temps, plus « modernes » dans leurs exigences, face à un canevas qui commençait alors de tomber en désuétude. La modernité d'un procédé, rappelle alors Goytisolo en accord avec Todorov, est liée à son degré d'usure par rapport à son usage dans un laps de temps donné.
- 14 Mais alors, se demande le lecteur, l'œuvre de Zayas aurait dû rester, comme il l'écrit, « [dans] cet immense panthéon d'œuvres répétées, mortes avant que de naître, qui n'enlèvent ni n'ajoutent rien au corpus général des œuvres publiées auparavant »¹³.

- 15 D'après tout ce que nous dit Goytisolo dans la première moitié de son essai, à propos de la pauvreté de l'audace scripturale de l'écrivaine des *Desengaños* par rapport à son temps, on peut légitimement se demander quel est alors l'apport de Zayas à l'« arbre de la littérature », qui fait que Goytisolo s'intéresse à elle.
- 16 Pour Goytisolo, il s'agit d'un thème – et de son traitement – qui l'intéresse au plus haut point dans sa propre œuvre de fiction et de critique : « l'expression de la sexualité féminine et, en général, des valeurs érotiques qui affleurent dans [son] univers narratif »¹⁴, à laquelle Goytisolo trouve un caractère « réellement insolite » pour l'époque, en deuil de la tradition érotique « savoureuse » du Moyen Âge et de la « subversion sexuelle » de *La Celestina*, une thématique qui serait donc éminemment moderne, vu le contexte spatio-temporel dans lequel évolue l'écrivaine espagnole.
- 17 Goytisolo commence, dans cette deuxième partie, par rappeler que la présence étonnante de cet érotisme de Zayas embarrasse les commentateurs, qui le passent sous silence avec leur puritanisme celtibère coutumier, préférant louer ces histoires modéliques, pourtant désuètes et absolument pas originales. On retrouve là un écho de la propre attitude de Goytisolo, toujours à contre-courant des jugements émis par les critiques en fonction de la *doxa*, politiquement incorrect et destructeur de mythes, notamment littéraires. Il s'en donne à cœur joie, par exemple, dans *Reivindicación del conde don Julián*¹⁵, en s'attaquant aux « écrivains de '98 » les plus intouchables, ou même à Federico García Lorca, mais il s'agit alors des Lorca, Unamuno ou Azorín « statufiés » et objets d'hagiographies ineptes.
- 18 Il existe aussi une autre parenté entre Zayas et Goytisolo, c'est que, après avoir passé sous silence sa production entre 1966 et 1975, notamment à cause des critiques politiques, historiques et sociales et de sa profession de foi homosexuelle – toutes ces rébellions étant d'ailleurs liées chez Goytisolo –, l'Espagne désormais démocratique a reconnu, malgré tout avec bien des réserves, le legs goytisolien à l'histoire de la littérature, mais en occultant la plupart du temps, comme dans le cas de l'écrivaine du Siècle d'Or, l'aspect sexuel, toujours embarrassant dans son aspect violemment destructeur des catégories de la société contemporaine et de ses revendications de l'intime comme pesant sur le social.
- 19 Goytisolo rappelle ici longuement, avant de se pencher sur le cas de Zayas, que les critiques péninsulaires – mais aussi plusieurs hispanistes étrangers –, influencés par une vision morale judéo-chrétienne, ont toujours poussé les hauts cris, et pas seulement en plein national-catholicisme franquiste, devant la présence de la sexualité dans les pages d'un roman espagnol, quand ils ne l'occultaient tout simplement pas : ces observations de notre auteur reviennent souvent sous sa plume d'essayiste. Dans le cas de María de Zayas, il nous apprend que la plupart des critiques ont parlé de « lubricité » à son propos, comme s'il s'agissait de porter un jugement moral sur une œuvre, en tentant de l'excuser par des arguments tous plus spécieux les uns que les autres.
- 20 Goytisolo allègue que l'existence de ces critiques prudes trouve son explication dans le fait que l'Espagnol s'est toujours jugé, du fait de ses racines catholiques et du rejet de son arabité, non porté sur « la chose », l'appétit sexuel effréné étant propre, selon les époques, aux Français ou aux Maures détestés, mais jamais au « *carpetovetónico* », selon le mot qu'utilise souvent dans son œuvre Goytisolo, et que l'on pourrait traduire, faute de mieux, par « espagnol jusqu'au bout des ongles », équivalent de notre « franchouillard » national ; lequel Espagnol, dit-il en citant le frère Felipe de Meneses,

ne connaîtrait pas spontanément le désir : « le penchant pour la sensualité [...] n'est pas naturel à la nation espagnole »¹⁶.

- 21 Goytisolo développe souvent dans ses articles, mais aussi dans ses fictions, ce point de vue sur la société espagnole à travers l'histoire, par exemple dans *Juan sin tierra*. Il renverse alors la perspective compassée, et digne des censeurs, de la plupart des critiques, en insistant sur la présence de l'érotisme dans les œuvres de certains écrivains espagnols fort connus, contemporains ou, de manière plus provocante mais toujours scientifiquement convaincante, issus du passé. Par exemple, pour ce qui concerne les grands classiques, l'archiprêtre de Hita et son *Libro de buen amor*, qui nous est pourtant parvenu incomplet, du fait de cette prompte censure anti-érotique, en son temps déjà. Goytisolo écrit donc sur l'Espagne de Rojas, sur *La lozana andaluza* et ses traits érotiques, mais aussi sur « l'obsession excrémentielle de Quevedo », de même qu'il a donné, comme il le dit lui-même dans cet essai sur Zayas, un cours sur « *Erotismo y represión en la literatura española* »¹⁷ aux États-Unis.
- 22 Il s'inscrit alors à la suite des recherches d'un Américo Castro ou d'un Xavier Domingo, le premier étant un chercheur atypique qui l'a beaucoup influencé, à une époque où le franquisme était vivace, le second étant l'auteur de *L'Érotique de l'Espagne*, en 1967¹⁸. Il s'agit de chercheurs qui essayaient de débusquer les traces, parfois subtiles, de l'érotisme dans une œuvre, quand celui-ci, de toute façon, était peu présent, à cause de ce poids de la religion catholique et du lien inconscient, développé par Goytisolo dans *Don Julián*¹⁹, entre la sexualité, homosexuelle ou hétérosexuelle, et l'arabité. Les Arabes, véritables « bêtes », guidées uniquement par leur instinct sexuel sans limites, étaient dangereux, car ils niaient et détruisaient la « civilisation » (hispanique, s'entend...).
- 23 Dans ce panorama répressif, l'éros féminin hispanique est tabou, il n'existe même pas ! En effet, la « femelle espagnole » est chaste et pure, c'est une vierge absolue, et toute transgression de cette attitude dans une œuvre littéraire, ou de cette vision mystique, par conséquent, de l'éros de la femme hispanique, comme l'opère Fernando de Rojas avec son personnage de Mélibée, par exemple, est d'une force destructrice incomparable vis-à-vis de la société. Goytisolo voit une illustration de cette transgression, par la revendication de cet éros tabouisé d'ordinaire chez la femme espagnole, dans les œuvres de María de Zayas, mais à un degré certes moindre que chez Rojas.
- 24 Il nous rappelle en effet que, pour Zayas, le conflit amour/honneur est majeur et que la virginité de la femme reste son bien le plus précieux, un bien dont la perte peut créer des catastrophes. Mais fallait-il s'attendre à autre chose à l'époque, de la part d'une femme de la classe sociale de l'écrivaine ? En revanche, l'expression de cet éros est déjà audacieuse pour l'époque, justement, car le respect du « code » d'honneur de la femme n'est qu'« apparent », pour Goytisolo :
- Notre écrivaine rend hommage en apparence aux valeurs consacrées, mais [...] elle introduit dans ses récits une attitude morale qui contredit et sape de manière subtile les fondements du code qu'elle respecte de l'extérieur.²⁰
- 25 Il insiste sur son féminisme qu'il qualifie de « tenace, précurseur », qui en fait la cousine des suffragettes anglaises, et que certains critiques, avant lui, ont su percevoir. Il cite la dénonciation de l'offense habituelle faite aux femmes par la narratrice du fil rouge de l'argument des différents « *desengaños amorosos* » du *Sarao y entretenimiento honesto* : « puisqu'il ne se joue nulle comédie, ni ne s'imprime nul livre qui ne soit entièrement offensant pour les femmes, sans que l'on puisse en écarter aucune »²¹. Il

voit en Zayas une écrivaine précurseur de l'intellectuelle engagée, comme l'Américaine Susan Sontag ou la Simone de Beauvoir du *Deuxième sexe*. Zayas parle de la condition féminine comme une vraie membre du *Women's Lib*, en tant que « condition de vassal et colonialisme » des hommes vis-à-vis des femmes. Le mythe de la virginité sacrée des femmes, dit-elle à un autre endroit, n'aurait été inventé par les hommes que pour mieux le profaner par le propre mythe de leur vigueur virile, profession de foi que ne renieraient pas aujourd'hui les féministes les plus radicales.

- 26 Voyons ici le sort que María de Zayas réserve à cette « crainte » émollissante et délétère de « l'honneur » :

Pourquoi, vains législateurs de ce monde, attachez-vous nos mains pour les vengeances, entravant nos forces par vos fausses opinions, puisque vous nous refusez lettres et armes ? [...]; et ainsi, en nous tenant assujetties dès notre naissance, vous ramollissez peu à peu nos forces par les craintes de l'honneur, et notre entendement par la pudeur de notre honnêteté, en nous donnant pour épées des quenouilles et pour livres des coussins.²²

- 27 Il est intéressant de constater que la revendication par Zayas de ce que l'on appelle, de nos jours, l'« égalité de sexes », passe par celle d'une éducation « virile », où ne manquent certes pas les livres, donc la culture et l'instruction, mais aussi les armes, dont l'absence effémine encore davantage les femmes, les affaiblit en les faisant se préoccuper uniquement de ces maudits codes d'honneur et de pudeur. Ailleurs, mais dans le même ordre d'idées, elle écrit à travers son personnage de Matilde, dans *Amor sólo por vencer*, que les hommes prétendent « nous efféminer plus que la Nature ne nous a efféminées »²³, avec ce double sens du verbe « *afeminar* ». Il y a là un raccourci saisissant de l'exigence moderne de déconstruction des genres telle qu'elle a été théorisée par les féministes *queer* américaines, comme Judith Butler et Eve Kosofsky Sedgwick²⁴, et défendue par Goytisolo, tant dans ses fictions que dans ses essais et articles.

- 28 Ce qui est d'autant plus remarquable, c'est que, non contente de refuser le simple statut d'« objet », d'« élément passif », que leur assignent les hommes, Zayas – fait remarquer Goytisolo – plaide pour une exigence clairement sexuelle de la femme où « celui-ci [l'homme] peut être également un de ses objets érotiques à elle »²⁵. Nous-même reconnaissons dans ces commentaires l'attitude de Goytisolo dans ses romans, par l'intermédiaire de ses narrateurs qui jettent un regard de désir et de possession sur l'homme, sur le mâle, regard érotique peu courant dans le roman ou la nouvelle espagnole de l'époque (années 1955-1975), depuis les toutes premières fictions, telle la nouvelle « *Otoño, en el puerto, cuando llovizna* »²⁶ et le regard amoureux posé sur le pêcheur Raimundo, jusqu'aux Arabes croisés par le narrateur Álvaro près des hammams des gares de l'Est et du Nord à Paris, dans *Carajicomedia*²⁷.

- 29 Bien entendu, dans le cas des dispositifs goytisoliens, le narrateur est un homme – sauf le cas de la narratrice de *La isla*²⁸ –, et le regard est donc homoérotique, même implicitement dans ses premiers romans, mais la revendication est la même, et elle est de poids : dire le désir de l'homme comme objet érotique, que l'on soit femme hétérosexuelle au XVII^e siècle ou homme homosexuel au XX^e siècle, deux catégories également brimées et réduites au silence (au moins en 1972), que les deux auteurs tentent de faire entendre. Chez María de Zayas, ce sont les rêves et visions phalliques des héroïnes, telle Jacinta dans *Aventurarse perdiendo*, et trois siècles plus tard, ce sont les mêmes délires et phantasmes dans les romans goytisoliens, où il s'agit de se perdre, comme dans *Juan sin tierra*, dans les moustaches dressées du viril Tariq, « huitième

pilier de la sagesse », ou de s'ébaubir devant la grande queue de la fausse mère-grand de *Don Julián*.

- 30 Les héroïnes de Zayas disent clairement qu'elles dorment avec leurs amants, qu'elles peuvent être déçues ou frustrées par les prestations de ces derniers, elles comparent leurs satisfactions sexuelles avec différents hommes. Pour notre écrivain du xx^e siècle, Zayas, ici, se montre éminemment « moderne », car elle insiste beaucoup sur le désir de ses protagonistes féminines d'obtenir une satisfaction sexuelle primordiale et extrêmement concrète, différente de celle des hommes que, par ailleurs, elle moque pour leur vanité et leur manquement à leurs devoirs. On songe alors aux relations bien peu satisfaisantes, pour les femmes, décrites dans les romans béhavioristes de Goytisolo, au début des années 1960, juste avant la fracture de 1966. Les mâles y sont présentés exactement de la même façon que chez María de Zayas, hâbleurs, lâches et démissionnaires.
- 31 La Claudia de *La isla*, à l'autonomie sexuelle revendiquée dans la Torremolinos *jet set* du début des années 1960, est la descendante de la mystérieuse dame flamande de *Tarde llega el desengaño*, qui fait de don Jaime son jouet sexuel, inversant le jeu de rôles érotique conventionnel de son époque. Juan Goytisolo veut en quelque sorte inverser/invertir la société : dans le premier récit de *Fin de fiesta*, c'est le mari, dans un couple de Suédois en vacances en Espagne, qui coud à la machine, et ailleurs, c'est la femme, dans le couple, qui conduit la voiture, au grand dam, là encore, des Espagnols. Et, après 1966, notre auteur se déchaîne, que ce soit avec l'ange de *Makbara*²⁹ qui a perdu son sexe, ou avec le Petit chaperon rouge, qui devient garçon dans *Don Julián*.
- 32 Goytisolo subvertit ainsi les valeurs traditionnelles bourgeoises, comme Zayas les valeurs aristocratiques, ce que ne manque pas de faire remarquer notre auteur, pointant du doigt une nouvelle subversion présente chez Zayas, celle des classes par l'expression de l'éros d'une de ses héroïnes. En effet, dans *El prevenido engañado*, doña Beatriz harcèle de son désir un esclave noir, ce qui était extrêmement insolite dans un récit de l'époque. Dans *Juan sin tierra*, ce sont les esclaves noirs de Cuba que le narrateur veut voir lui faire subir les derniers outrages et, curieusement, dans *La isla*, une touriste américaine se plaignait, qu'après avoir dansé avec elle une demi-heure, son danseur noir « n'était même pas excité ». Et de rajouter, fidèle au cliché du noir, hypersexuel par rapport au blanc : « À un Blanc, c'est quelque chose que je pardonne encore, mais à un Noir... »³⁰. Or, coïncidence ou non, doña Beatriz agit de la même sorte avec le noir qui n'en peut mais, face à cette nymphomane. De plus, dans les premiers romans de Goytisolo, déjà, on pouvait lire l'attrait – encore inconscient sur le plan sexuel, certes – pour la « racaille », pour les pauvres, les parias, les déclassés, mais à la différence de la très conservatrice Zayas, sur tous les autres plans que le plan sexuel !
- 33 Puisqu'il s'agit alors, dans le cas de Goytisolo, d'homosexualité, on remarquera que María de Zayas non plus n'est pas en reste de ce point de vue-là, dans ce que l'on pourrait croire être l'apanage de notre écrivain, ce qui est plus surprenant encore pour l'époque. Goytisolo nous apprend ainsi que, dans *Mal presagio casar lejos*, l'héroïne, doña Blanca, soupçonnant chez son mari l'existence d'une maîtresse, car celui-ci se montre de moins en moins enclin à l'honorer, le découvre par hasard dans les bras de son page. Et Goytisolo de citer : « Elle vit couchés dans le lit son époux et Arnesto, dans des plaisirs si vicieux et si abominables qu'il est vilénie, non seulement d'en parler, mais simplement d'y songer »³¹. Cette scène nous rappelle particulièrement une découverte

quasi équivalente dans *Señas de identidad* entre une femme professeur de piano et son élève préféré, qui part finalement avec le propre fils de cette dernière.

- 34 On trouve donc, dans ces deux auteurs, une même subversion de la société, d'abord par le sexe partagé avec une classe sociale inférieure, ensuite par le caractère homoérotique de cette relation, qui redouble en quelque sorte le scandale. Goytisolo insiste sur la rupture que représente chez notre écrivaine cette scène – rarement commentée par les critiques –, tant d'un point de vue de la norme littéraire que de la norme sociale de l'époque : d'où son audace à plus d'un titre, face au modèle littéraire et face au modèle social. Par conséquent, face à un événement « inédit » de la sorte, doña Blanca ne sait comment réagir, nous dit Goytisolo : elle brûle le lit du péché, comme les censeurs, plus tard, voulurent en quelque sorte « brûler » *Don Julián*, pour faire disparaître totalement la chose en réduisant en cendres ce qu'elle « dit ». Goytisolo ne tranche pas quant au sens de cet autodafé, mais nous voyons dans la réaction de la pure doña Blanca, ici, non pas un reflet de María de Zayas, mais plutôt de l'opinion publique qui ne sait comment réagir, devenant elle-même interdite face à cette action « sans code », proprement « invraisemblable », socialement comme littérairement.
- 35 Goytisolo met également en relief la violence de cet érotisme, « sadique » avant l'heure, même si pour lui, justement, la littérature espagnole n'a jamais engendré de Sade, à la différence de leurs si vicieux voisins, les Français, à cause du tabou moral pesant sur les lettres ibériques au cours des siècles. Sans en faire une écrivaine précurseur du divin marquis, Juan Goytisolo liste les différentes scènes qui peuvent s'en rapprocher chez Zayas, insistant sur ce qu'elle met elle-même en relief par l'intermédiaire de détails soignés et manifestement écrits avec jubilation : du côté du sadisme, on citera, à la suite de Goytisolo, un viol avec la menace d'un poignard, et la saignée fatale de la victime pour qu'elle meure « à petit feu » – dans au moins deux récits, dont celui de la pauvre doña Blanca –, mais aussi : une décapitation avec vol de la tête de l'infortunée – plusieurs fois, ce qui montre une véritable obsession auctoriale inconsciente –, vol proche du fétichisme, ou une exhibition des blessures sur son corps nu par l'héroïne, proche du binôme exhibitionnisme/voyeurisme.
- 36 Or, Goytisolo, de ce côté-là, est aussi orfèvre en la matière : sadisme, fétichisme, exhibitionnisme et voyeurisme courent tout au long de ses romans, de manière inconsciente dans les premiers, et pleinement consciente et provocatrice à partir de la fin des années 1960 et, particulièrement, de *Don Julián*. Avant 1966, on peut citer les rapports sadomasochistes, l'un n'allant pas sans l'autre, des adolescents de *Duelo en El Paraíso* ou de *La resaca*³² ; l'exhibition des jeunes corps musclés et nus sur les plages désertes, complaisamment décrits par le narrateur... et regardés par les voyeurs des plages de cette société franquiste réprimée sexuellement, dans *Para vivir aquí*, par exemple ; ou celle des corps tourmentés, saignants et meurtris, dans *Juegos de manos* ; sans oublier le fétichisme : focalisation sur le jean d'un bel adolescent des bas quartiers, ou sur le rude lit, aux draps froissés après l'amour, d'un robuste pêcheur...
- 37 C'est aussi dans ces scènes-là que, pour Goytisolo, Zayas s'éloigne le plus de l'écriture topique de son temps, la rendant légèrement parodique ou simplement plus personnelle, et c'est bien ce que Goytisolo fait lui-même, plus franchement encore que Zayas, quand il parodie le style de la propagande franquiste dans la restitution des dialogues de certains personnages, dans ses toutes premières œuvres, ou même sans guillemets aucuns dans *Señas de identidad*, puis lorsqu'il s'attelle à une remise en cause

beaucoup plus ardue en laissant de côté, dès 1966, le langage désormais dogmatique du militantisme antifranquiste, caduc, stérile et qui s'est mué lui-même en simple « rhétorique inversée » du langage des Vainqueurs de 1939.

38 Nous insistons sur le fait que Goytisoló ne fait pas de Zayas, *in fine*, et en opposition avec ce qu'il avait dit dans sa première partie, une subtile rebelle dans son écriture, à la différence de lui-même après 1966, mais il insiste bien, en revanche, sur l'audace thématique, malgré « le style guindé et inerte » de l'écrivaine : comme lui-même, pensons-nous, était déjà audacieux dans ses écrits d'avant 1966, pour ce qui est de ses obsessions érotiques, au moyen d'une écriture assez conventionnelle, au moment où ces deux rebellions, langagière et sexuelle, allaient dorénavant se réunir à partir de cette date clef en une audacieuse et novatrice stratégie d'écriture.

39 Tout en rappelant, dans la conclusion de son article, que, à la différence d'un critique comme Agustín Amezuá, il ne faut pas voir un « document social ou *costumbrista* » de son époque dans les œuvres de María de Zayas, Goytisoló rappelle tout de même, à notre avis fort opportunément, que le lien de ces petites histoires d'amour(s) finement salées et « rocambolesques » – avant l'heure, s'entend – avec l'histoire, « la grande », existe néanmoins. Écoutons plutôt l'analyse qu'en fait Goytisoló :

Les allusions à la lutte [de l'Espagne] contre le Portugal et au soulèvement de la Catalogne, ainsi qu'au tour désastreux pris par les guerres contre la France, révèlent son malaise dû à la perte de l'esprit chevaleresque et de l'âme combative, et, fidèle à ses convictions féministes, elle l'attribue au mépris et à l'abandon dans lesquels les hommes tiennent les femmes.³³

40 Ce n'est pas, malgré tout, que María de Zayas soit ce que l'on pourrait qualifier de nos jours, et ici anachroniquement, une « progressiste », ni même une « libérale » au sens plus ancien du terme, car, excepté son féminisme, elle est plutôt en accord avec les valeurs de son temps les plus conservatrices : elle est xénophobe et raciste, surtout anti-Flamands et anti-Portugais, mais aussi anti-Maures et anti-convers... Pour elle, le Maure Hamete est nécessairement un traître, qu'elle décrit avec un racisme naïf désarmant dans l'une des nouvelles.

41 Il est amusant de voir que la même trahison topique, dans la Péninsule et sa littérature, de l'Arabe vis-à-vis des Espagnols sera revendiquée, comme on le sait désormais, par un beau mouvement d'inversion, dans les écrits de Goytisoló, fictions, mais aussi essais (cf. *Crónicas sarracinas*³⁴ et la récupération de l'arabité de l'Espagne). Ajoutons les *a priori* de Zayas en bonne « vieille chrétienne » contre la valetaille, des « animaux domestiques », pour l'une de ses héroïnes. Elle s'oppose donc, de ce point de vue-là, à nouveau, à Goytisoló, comme pour l'essentiel de son écriture. Mais ses thèmes érotiques dépassent, pour notre auteur, ces opinions réactionnaires, et fort répandues alors, et restent néanmoins ceux d'une audacieuse et libre femme de lettres, encore maintenant, selon Juan Goytisoló. En effet, selon lui, comme il le dit en conclusion :

Dans un pays dont la littérature a servi depuis des siècles de courroie de transmission – souvent admirable – à l'institutionnalisation de ses complexes et de ses frustrations sexuelles, les nouvelles de María de Zayas se distinguent de manière toute particulière et nous touchent encore par l'insolence de leur défi insolite et audacieux.³⁵

42 Certains objecteront que la présence de la femme et la défense de sa sexualité ne sont pas très présentes dans les romans et fictions de Goytisoló : or, c'est un cliché, de ceux que notre auteur, justement, combat vaillamment. Les exemples que nous avons déjà donnés plus haut pour certaines situations comparables à celles des nouvelles de Zayas

le prouvent assez. Avant 1966, surtout, et particulièrement dans les romans des années 1950, Goytisolo présente des femmes dont le désir est bâillonné par le franquisme, ce désir n'en surgissant parfois que plus violemment derrière la frustration : lorsqu'elles sont en butte à l'égoïsme ou à la lâcheté des hommes, elles tentent de se libérer d'eux ou de les prendre à leur propre piège.

- 43 Dans les fictions du début des années 1960, les femmes de Goytisolo, trompées par leur mari, mal, peu ou pas honorées, comme l'androgynie Claude dans *Duelo en El Paraíso*, déjà, ou Claudia dans *La isla*, sont des femmes modernes, libres (mais à quel prix, parfois), qui conduisent, on l'a vu, leur vie comme leur voiture, des femmes quasiment « viriles », ce qui, au vu de tout ce que l'on a déjà observé, n'étonnera guère le lecteur. Parfois, elles fantasment, comme des hommes, sur un homme au *jean* moulant ses fesses viriles, ou « se paient » un amant d'un soir.
- 44 L'autopsie du couple bourgeois des histoires de *Fin de fiesta* ou de *Para vivir aquí*, en lien avec la faillite d'un système socio-politique, est impitoyable. Après 1966, l'homosexualité masculine prend davantage de place explicite dans les romans de notre auteur, plutôt que l'expression de la répression de la sexualité féminine, et les femmes disparaissent quelque peu, même si, pour autant, elles ne sont pas totalement absentes du tissu textuel. On citera donc l'hommage à sa jeune traductrice décédée soudainement, Joëlle Lacor, dans *La cuarentena*³⁶, jusqu'à un nouvel hommage particulièrement émouvant, dans le dernier « roman » / autofiction en date de notre auteur, à sa femme Monique, après sa mort d'un cancer, dans *Telón de boca*³⁷.
- 45 On notera également que Juan Goytisolo a écrit d'autres articles sur des femmes écrivains et/ou des femmes engagées, en nombre suffisant pour que l'on puisse en tirer des remarques sur la cohérence de son propos : rendre hommage à celles qui, dans leurs livres ou par leur action, ont revendiqué comme Zayas de l'audace par rapport à leur temps, notamment et particulièrement dans ce qui constitue leur sexualité propre et leur désir de l'assumer en liberté. Goytisolo voit, *a priori* curieusement, ce type de femme libérée dans Sor Juana Inés de la Cruz, qu'il évoque à partir de la critique qu'il fait du livre d'Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*³⁸, que la brièveté de cet article nous empêche de développer.
- 46 Enfin, on notera l'importance de l'article « *Remedios de la concupiscencia según Fray Tierno* », où Goytisolo synthétise ses différentes idées sur la société espagnole, franquiste, mais aussi d'avant le franquisme, idées que l'on retrouve dans l'article sur María de Zayas, et qui sont, pour résumer : « le caractère intangible de la famille et la sacro-sainte "mission biologique" de la femme »³⁹. Il met en relief, en revanche, avec la fin du franquisme, le développement des luttes féministes ou la prise de conscience des mouvements de libération *gays*. Malgré tout, la gauche rétrograde est incarnée pour lui par un Enrique Tierno Galván, maire socialiste entre 1979 et 1986, à Madrid, personnage mythifié et à l'époque profondément aimé, mais que Goytisolo juge réactionnaire d'après ses déclarations, comme celle-ci : « la création de mouvements féministes indépendants des partis constitue, selon lui, "un cas très clair de déviance révolutionnaire" »⁴⁰.
- 47 Quant au couple issu de cette Révolution, s'il est, selon Tierno Galván, à réinventer, le couple homosexuel, coupable de désordres car uniquement fondé sur l'instinct, en est exclu : les droits accordés aux homosexuels remplissent Tierno Galván d'horreur, car ils contreviennent à l'ordre social immuable. Ce qui nous intéresse, ici, c'est de voir que Goytisolo relie cette intolérance contre les homosexuels à celle concernant la sexualité

féminine, puisque, dans ses réponses, Tierno fait déjà lui-même l'amalgame entre les deux sexualités. D'où les corollaires qu'en tire Goytisoló, exprimés de manière volontairement provocante :

Imaginons son horreur [celle de Tierno Galván] face aux manifestations de ces foules de femmes qui [...] proclament joyeusement sur tous les toits leur abominable condition d'adultères ou face à la fellation digne d'apothéose d'un couple *gay* pendant les Journées Libertaires du Parc Güell, en présence de deux cent mille personnes.⁴¹

48 D'où, enfin, sa conclusion, que l'on peut rapprocher de son commentaire de l'œuvre de María de Zayas :

L'existence d'un élan sexuel rebelle au puritanisme normatif des théologiens et des porte-parole de la prétendue idéologie progressiste est donc un défi salutaire aux intentions de ceux qui [...] refusent de prendre en compte les désirs et les aspirations des êtres humains réels et concrets pour en faire un troupeau châtré et docile sur lequel asseoir leur pouvoir. [...] [I]l faut se rappeler qu'un peuple adulte, c'est-à-dire un peuple dont les membres apprendront à disposer librement de leur corps, sera un peuple qui acceptera difficilement qu'on lui impose des lois et des formes politiques d'oppression.⁴²

49 Le lien entre la défense de la sexualité féminine et celle de l'homosexualité est alors on ne peut plus clair. Certes, le thème de l'homosexualité n'est pas très présent dans ses essais et articles, à la différence de ses fictions, où on a vu qu'elles prolifèrent, car il considère que la sienne est d'abord une affaire intime et non point collective, et qu'il l'a suffisamment expliquée dans son autobiographie ou dans ses fictions, par le biais de la « mise à distance » littéraire. Pour autant, ce thème n'en est pas totalement absent. Goytisoló traite en fait l'homosexualité, quantitativement et qualitativement, de la même manière que la sexualité féminine. Il ne rechigne ainsi absolument pas à la mentionner comme quelque chose de naturel, à l'étudier et à la défendre, à propos d'écrivains comme José Lezama Lima, Jaime Gil de Bidema, Severo Sarduy et tant d'autres, et ce, très tôt, au regard de l'époque répressive où il écrit.

50 Mais Goytisoló traite ce sujet du moment qu'on ne l'étiquette pas « écrivain *gay* » ou communautariste, parce que pour lui, justement, les répressions de l'homosexuel et de la femme sont bel et bien une seule et même répression plus vaste, qui englobe la sexualité, donc les sexualités, et leurs marges. Et, aussi, toutes les marges opprimées, comme les minorités ethniques, raciales ou religieuses. C'est pourquoi nous avons voulu voir dans les pages consacrées à María de Zayas un exemple de sa propre prise de position envers une sexualité opprimée.

51 Mais, là encore, son rejet de toute ghettoïsation et de toute taxinomie réductrice, de toute « prison » stéréotypée, fait que Juan Goytisoló ne parle pas uniquement des homosexuels, mais de tous les « parias », qu'il englobe dans une seule caste réprimée par les mythes et les stéréotypes, mais aussi par les lois et les coups de matraque. D'où le lien profondément original entre Zayas et Goytisoló, par cette parenté dans la nature partagée de parias. Femmes et homosexuels, Arabes, Noirs et Juifs, même combat !, semble nous dire Goytisoló.

52 Pour conclure, nous dirons que, bien entendu, chaque écrivain, chaque individu est unique, et Zayas développe, d'une part un racisme – surtout d'époque, mais cela ne l'excuse en rien – qui n'est absolument pas celui de Goytisoló, et d'autre part, une imitation sans génie de modèles littéraires en passe d'obsolescence. Il y a là deux grandes différences avec l'*aggiornamento* personnel et générationnel de notre écrivain,

dès 1966, et son combat acharné contre les préjugés raciaux. Malgré tout, les ressemblances entre Zayas et Goytisolo, et l'empathie de ce dernier avec d'autres femmes écrivains, ou d'autres femmes « libres », est patente. On pourrait presque s'écrier : « María, c'est vraiment lui ! ».

- 53 En effet, on a vu que Goytisolo, en se penchant sur cet arbre de la littérature et en mettant en pratique cette intertextualité, cette relecture et cette réécriture d'« écrivain(e)s » considéré(e)s comme « amis », même à travers la distance des siècles, et en parlant tout particulièrement de María de Zayas, parlait bel et bien de lui. Mais, n'est-ce pas le lot de tout écrivain ou de tout critique ? Pensons aux autres « doubles » de Goytisolo, masculins ceux-ci, que sont, ailleurs, Blanco White, Cernuda ou Jean Genet. De plus, le regard qu'il porte sur l'écrivaine est le regard d'un homme du ^{xx}e siècle sur une femme du ^{xvii}e siècle, subjectif à l'extrême⁴³, puisque les spécialistes de María de Zayas que nous avons consultés nous ont assuré qu'il était le seul à dire cela d'elle et à trouver tout ce qu'il avait trouvé, même si une réévaluation de son féminisme s'opère depuis quelques années.
- 54 Tout regard est donc personnel, c'est entendu, puisque, selon le spécialiste de la lecture qu'est Vincent Jouve, « l'œuvre se prête [...] à différentes lectures » ; cependant, il ajoute aussitôt : « Mais elle n'autorise pas n'importe quelle lecture. La liberté du lecteur est elle-même codée par le texte »⁴⁴. On ne saurait dire alors pour quelle raison on refuserait celui de Goytisolo au seul prétexte qu'il est différent. Seules comptent les justifications de ce regard, qui ici sont convaincantes, particulièrement par rapport aux *a priori* des époques, aux vulgates et autres mythes, clichés et légendes sur la société et la littérature espagnole – particulièrement, pour ce qui concerne le cas de María de Zayas, sur ce que pouvait ou devait écrire une femme à l'époque.
- 55 Il s'agit donc d'un regard anticonformiste et scientifique dans le même temps, salutaire comme purent l'être en leur temps les apports d'un Barthes, d'un Foucault ou d'un Derrida, qui pensèrent à revers de leur temps pour en décoder les stéréotypes de fonctionnement. La seule conclusion possible, c'est donc, comme on vient de le voir, que tout écrivain s'écrit en écrivant sur les autres et, dans le cas de Goytisolo, l'extrême cohérence de son propos, tant réflexif que romanesque, le prouve de manière saisissante : notamment avec cette défense de la sexualité de la femme du ^{xvii}e, que Zayas développe de manières diverses, et que Goytisolo voit en fait comme celle de l'homosexuel du ^{xx}e, c'est-à-dire en tant que combat, à la portée véritablement socio-politique, à mener sans relâche. L'intertextualité entre les deux écrivains réside autant dans la vie que dans l'œuvre, et les liens textuels entre les deux créateurs, même s'ils ne sont que thématiques, établissent une parenté forte et convaincante, que Goytisolo débusque chez Zayas, puis développe dans ses propres œuvres, critiques et fictionnelles, avec vraisemblablement, dans le cas des fictions, une plus ou moins grande conscience de son propre mimétisme par rapport à « María ».
- 56 Cette complicité avec cette femme dans la rébellion est bien là son propos le plus original, et un apport qui empêche définitivement de faire de Juan Goytisolo un homme de ghetto, un égoïste ou un misogyne. Enfin, si cette vision, médiatisée par Goytisolo, d'une María de Zayas en *pasionaria* moderne de l'érotisme féminin revendiqué nous semble si intéressante, il ne faut pas oublier non plus qu'elle a à supporter une nouvelle médiatisation, la nôtre, je veux dire, enfin, « la mienne » de lecteur et d'homme. Et, comme je ne veux pas vous laisser en reste et vous laisser vous en tirer à si bon compte, vous qui avez bien voulu me lire, je vous dirai qu'il y a une troisième médiation et une

troisième lecture, c'est la vôtre, à l'issue de cette lecture. Quelle image de Goytisoló et de María de Zayas vous serez-vous formée ? À vous de répondre, en toute liberté...

NOTES

1. Juan Goytisoló, « El mundo erótico de María de Zayas », *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, Paris, n° 39-40, X-1972/I-1973, p. 3-27, repris dans *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, éd. utilisée Madrid, Taurus, 1992, p. 77-143.
2. « las nociones de erotismo y tabú en los escritos de varios autores españoles de los siglos XV, XVI y XVII » *id.*, p. 9.
3. « [toda] obra literaria [es] un discurso sobre discursos literarios anteriores », *id.*, p. 79-80.
4. J. Goytisoló, *Señas de identidad*, México, Joaquín Mortiz, 1966.
5. J. Goytisoló, *Las virtudes del pájaro solitario*, Barcelona, Seix Barral, 1988.
6. « argumentos-crucigramas » Victor Chklovski cité in J. Goytisoló, « El mundo erótico... », art. cit., p. 85.
7. « [la] obliga[ción] [de] vengarse conforme a los criterios sociales de aquel tiempo », J. Goytisoló, *op. cit.*, p. 105.
8. « discurso inmotivado », *id.*, p. 90.
9. Ce qui est le cas des protagonistes choisis pour les exemples de Goytisoló : il étudie en effet respectivement *El juez de su causa* de Zayas et *Las fortunas de Diana* (1621) de Lope de Vega.
10. J. Goytisoló, *Juegos de manos*, Barcelona, Destino, 1954.
11. J. Goytisoló, *Duelo en El Paraíso*, Barcelona, Destino, 1955.
12. J. Goytisoló, *Juan sin tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
13. « [en] ese inmenso panteón de obras reiteradas, muertas antes de nacer, que no quitan ni añaden nada al corpus general de las obras publicadas con anterioridad », J. Goytisoló, « El mundo erótico... », p. 106.
14. « la expresión de la sexualidad femenina y, en general, de los valores eróticos que afloran en [su] universo narrativo », *id.*, p. 107.
15. J. Goytisoló, *Reivindicación del conde don Julián*, México, Joaquín Mortiz, 1970. Nous abrègerons désormais en *Don Julián*, comme le font la plupart des critiques.
16. « la inclinación a lo sensual [...] no es natural de la nación española », Fray Felipe de Meneses cité in J. Goytisoló, « El mundo erótico... », *op. cit.*, p. 110.
17. Nous n'avons choisi à dessein des exemples que chez les classiques, et uniquement dans les autres essais de *Disidencias* (« La España de Fernando de Rojas », in *Triunfo*, 30-VIII-1975, « Notas sobre La lozana andaluza », in *Triunfo*, n° 689, 10-V-1976, p. 50-55, et « Quevedo: la obsesión excremental », *Triunfo*, n° 710, 4-IX-1976, p. 38-42, respectivement, dans notre édition, p. 17-45, p. 45-77 et p. 143-167), car ils sont le thème primordial du Goytisoló essayiste. La référence à son cours aux États-Unis est faite p. 111 de son essai sur Zayas.
18. Essai d'abord publié en français à Paris chez Jean-Jacques Pauvert, puis dans une édition augmentée en 1972 en espagnol, toujours à Paris, chez Ruedo Ibérico, sous le titre *Erótica hispánica*.
19. Personnage mi-historique, mi-léger, traître suprême à l'Espagne à cause d'un délit d'abord sexuel, l'amour adultère du roi don Rodrigue pour sa fille, motif fondateur de la destruction de l'« Espagne sacrée », puisque Julián permit aux Arabes d'envahir le territoire espagnol

20. « Nuestra escritora rinde tributo en apariencia a los valores consagrados pero [...] introduce en sus relatos una actitud moral que contradice y zapa de modo sutil los fundamentos del código que exteriormente respeta », María de Zayas, *op. cit.*, p. 115.
21. « pues ni comedia se representa ni libro se imprime que no sea todo en ofensa de las mujeres, sin que se reserve alguna », *id.*, p. 116.
22. « ¿Por qué, vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para las venganzas, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y armas? [...] y así, por tenernos sujetas desde que nacemos vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruelas y por libros almohadillas », M. de Zayas, *op. cit.*, p. 117.
23. « afeminarnos más que Naturaleza nos afeminó », *id.*, p. 118.
24. La théorie queer, dont Judith Butler et Eve Kosofsky Sedgwick sont les représentantes les plus connues, se propose de remettre en cause, en s'inspirant du grand mouvement de déconstruction et de protestation nord-américain des années 1970, toute catégorisation instituée, normative et répressive des genres masculin/féminin, au profit d'un concept évolutif d'identité mouvante qui englobe aussi la critique d'autres taxinomies (selon la race, le genre, la sexualité...).
25. « éste [el hombre] puede ser igualmente objeto erótico suyo », J. Goytisoló, *op. cit.*, p. 118.
26. J. Goytisoló, « Otoño, en el puerto, cuando llovizna », *Para vivir aquí*, Buenos Aires, Sur, 1960.
27. J. Goytisoló, *Carajicomedia*, Barcelona, Seix Barral, 2000.
28. J. Goytisoló, *La isla*, Barcelona, Seix Barral, 1961.
29. J. Goytisoló, *Makbara*, Barcelona, Seix Barral, 1980.
30. « A un blanco se lo perdono todavía, pero a un negro... », J. Goytisoló, *La isla*, p. 206 (éd. citée 1982).
31. « Vio acostados en la cama a su esposo y a Arnesto, en deleites tan torpes y abominables, que es bajeza, no sólo decirlo, mas pensarlo », M. de Zayas citée in J. Goytisoló, « El mundo erótico... », *art. cit.*, p. 126.
32. J. Goytisoló, *La resaca*, Paris, Librairie espagnole, 1958.
33. « Las alusiones a la lucha [de España] con Portugal y el levantamiento de Cataluña, así como el rumbo desastroso de las guerras con Francia revelan su desazón por la pérdida del espíritu caballeresco y ánimo combativo, y, fiel a sus convicciones feministas, lo achaca al desdén y abandono en que los hombres tienen a las mujeres », J. Goytisoló, « El mundo erótico... », *art. cit.*, p. 132.
34. J. Goytisoló, *Crónicas sarracinas*, Madrid, Ruedo Ibérico, 1981.
35. « En un país cuya literatura ha servido desde siglos de vehículo transmisor –a menudo admirable– a la institucionalización de sus complejos y frustraciones sexuales, las novelas de María de Zayas se destacan de modo señero y nos conmueven aún con la frescura de su insólito y audaz desafío », J. Goytisoló, « El mundo erótico... », *art. cit.*, p. 134.
36. J. Goytisoló, *La cuarentena*, Barcelona, Mondadori, 1991.
37. On sait en effet que Goytisoló était marié à Monique Lange, tout en étant homosexuel : situation libre et assumée par les deux membres du couple, et présentée/suggérée de manière tendrement ironique par Monique Lange elle-même, par exemple dans *La Plage espagnole [Rue d'Aboukir et autres récits]*, Paris, Gallimard, 1962.
38. J. Goytisoló, « Sor Juana: Una heroína de nuestro tiempo (Notas sobre Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe, de Octavio Paz) », *Quimera*, Barcelona, n° 86, 1987, p. 20-27, repris dans *El bosque de las letras*, p. 45-71. Le livre de Paz est paru en 1982 à México, au Fondo de Cultura Económica, mais venait de connaître alors une réimpression.
39. « la intangibilidad de la familia y la sacrosanta "misión" biológica de la mujer », J. Goytisoló, « Remedios de la concupiscencia según Fray Tierno », *Triunfo*, repris dans *Libertad, libertad, libertad*, Barcelona, Anagrama, 1978, éd. citée *Pájaro que ensucia su propio nido*, Barcelona, Mondadori, 2003, p. 101.
40. « la creación de movimientos feministas independientes de los partidos constituye, en su opinión, "un caso muy claro de desviación revolucionaria" ». C'est l'une des réponses d'Enrique Tierno Galván à

une interview, in Fernando Ruiz y Joaquín Romero, *Los partidos marxistas. Sus dirigentes. Sus programas*, Barcelona, Anagrama, 1977, p. 131-147, que cite Goytisolo, *id.*, p. 105. La référence est donnée par Goytisolo.

41. « Imaginemos su horror [de Tierno Galván] ante las manifestaciones multitudinarias de mujeres que [...] proclaman alegremente a los cuatro vientos su abominable condición de adúlteras o la felación apoteósica de una pareja gay durante las Jornadas Libertarias del parque Güell en presencia de doscientas mil personas », J. Goytisolo, « Remedios de la concupiscencia... », art. cit., p. 110-111.

42. « La existencia de un impulso sexual rebelde a la normatividad puritana de los teólogos y portavoces de la supuesta ideología progresista es pues un desafío saludable a los propósitos de quienes [...] rehúsan tener en cuenta los deseos y aspiraciones de los seres humanos reales y concretos para transformarlos en un rebaño castrado y dócil sobre el que asentar su dominio. [...] [C]onviene recordar que un pueblo adulto, esto es, un pueblo cuyos miembros aprendan a disponer libremente de sus cuerpos, será un pueblo que aceptará difícilmente que se le impongan leyes y formas políticas opresoras », *id.*, p. 111.

43. Regard influencé profondément, à l'époque des années 1970, par les formalistes russes, comme les références des notes de Juan Goytisolo à son texte le prouvent (cf. *Notas*, « El mundo erótico... », art. cit., p. 135-141).

44. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 15.

AUTEUR

EMMANUEL LE VAGUERESSE

Professeur de littérature espagnole, à l'université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Mario Vargas Llosa et José Maria Arguedas

Problèmes d'intertextualité

Marie-Madeleine Gladieu

- 1 En 1958, l'écrivain et ethnologue José Maria Arguedas publie son roman *Les Fleuves profonds*, à l'âge de quarante-sept ans ; un an plus tard, Mario Vargas Llosa, âgé, lui, de vingt-trois ans, fait paraître à Barcelone son premier recueil de nouvelles, *Les Caïds*. La correspondance d'Arguedas laisse comprendre que son jeune collègue souhaiterait faire publier ce roman en Espagne, le considérant comme l'un des meilleurs, voire le meilleur, des textes péruviens de ces dernières années, et qu'il lui a écrit dans ce sens.
- 2 Mario Vargas Llosa exècre la plupart des romans péruviens de la première moitié du vingtième siècle ; l'indigénisme, devenu néo-indigénisme, puis nativisme, est à bout de souffle, et reproduit, dit-il, des modèles stéréotypés ; seul Arguedas produit une œuvre originale et réaliste, traduisant l'idiosyncrasie andine. Vargas Llosa tiendra toujours des propos enthousiastes sur *Les Fleuves profonds*, même à partir des années quatre-vingt, quand ses critiques de l'idéologie et des prises de position de son aîné se feront des plus sévères, et en particulier dans son essai *L'Utopie archaïque* (1996). Mais il cherche ses modèles en Europe, en France en particulier, et dans les États-Unis contemporains. Ces derniers ont inventé des stratégies narratives susceptibles de traduire le monde des grandes capitales actuelles, où se regroupe une partie significative de la population des pays d'Amérique, et qui deviennent les lieux où l'identité s'exprime dans sa diversité. Lima représente, par exemple, le tiers de la population péruvienne ; c'est là que se forge le Pérou de demain, et non dans des régions rurales qui se dépeuplent.
- 3 Les premiers articles que Vargas Llosa écrit sur Arguedas, et publie dans le quotidien liménien *El Comercio*, sont élogieux. Arguedas crée un univers narratif crédible, nourri de son expérience personnelle et de sa culture. La conscience de manquer de cette connaissance approfondie, que possède Arguedas l'ethnologue, d'une région et d'un peuple dont il ne connaît, lui, ni la langue, ni les traditions, ni les coutumes et les croyances, bien qu'ayant vécu en Bolivie jusqu'à l'âge de dix ans, est certainement à l'origine du fait que les Andes soient absentes de l'œuvre de Mario Vargas Llosa, ou ne

fassent l'objet que d'allusions assez imprécises, jusqu'en 1983. Quelques épisodes d'*Histoire de Mayta* (1983), relatant la tentative vouée à l'échec de création d'un foyer de guérilla dans la région de Jauja en 1958, se déroulent dans les Andes, mais aucune allusion à Arguedas n'est repérable.

- 4 *Lituma dans les Andes* (1993), en revanche, a pour cadre un hameau du département de Junin, à une bonne heure à pied d'une route menant à Abancay ; les noms cités laissent présager qu'il s'agit de la province de Concepción. Excepté le long de la route qui relie Jauja et Huancayo à Ayacucho, et le gros bourg isolé d'Andamarca, où, dans le roman, Sentier Lumineux arrive par surprise un matin avant l'aube, cette province a une très faible densité de population. Au milieu des montagnes se situe le hameau fictif de Naccos, aussi isolé que la Crète et que Naxos, jadis, au milieu de la Méditerranée. Le lecteur est vite invité à saisir le rapport avec la mythologie grecque, remarquant que le prénom de la tenancière du seul café à des kilomètres à la ronde est Adriana, anagramme d'Ariadna, Ariane, qu'elle a inventé un fil conducteur original pour permettre à un héros avec lequel elle cohabite bientôt, de tuer un monstre, le « Nakak' » ou « Pishtaco » qui prélève ses jeunes victimes féminines dans les hameaux proches. Adriana vit maintenant avec Dionisio, version andine de Dionysos, d'abord organisateur de fêtes et d'orgies, qui introduit la consommation du pisco, alcool de raisin, dans des régions exclusivement consommatrices de chicha, alcool de maïs, et à présent cafetier, qui organise avec Adriana des fêtes expiatoires où il pratique le sacrifice humain. L'évocation de la Grèce antique n'est pas anodine : lorsqu'ils définissent la partie européenne de leur identité, les Latino-américains citent en premier lieu la Grèce, considérée comme la mère des civilisations méditerranéennes, de la démocratie, de l'art oratoire, de la sculpture de la pierre, autant de repères permettant d'établir des liens entre le passé européen et le passé incaïque, où la démocratie s'exerçait au niveau du village et de la communauté, où l'écriture n'existait pas, et où les monuments rappellent l'art de tailler la pierre dans les siècles passés.
- 5 La présence de ces personnages de nette inspiration mythique, mais incarnant des mythes dégradés dans l'univers romanesque contemporain localisé outre Atlantique, loin de ces terres à dimension humaine, renvoie le lecteur à des modèles de pratiques qui apparaissent non seulement comme des modèles de comportement situés hors du temps historique, à vocation d'universalité par conséquent, mais aussi aux débuts d'une civilisation et de la formation d'une nation. Le lecteur est ainsi invité à considérer que cette province enclavée du département de Junin, dont il reconnaît quelques indices topographiques, et où il tend, par assimilation, à imaginer le déroulement de l'action romanesque, vit, elle aussi, les débuts d'une nouvelle ère, dont les mythes fondateurs et les rites de participation et d'appropriation s'incarnent sous ses yeux. Comment ces temps nouveaux transforment-ils le rapport de l'homme à son environnement ? Par l'introduction de la modernité et l'ouverture de cette route à flanc de montagne, ou bien selon les normes de Sentier Lumineux, qui, selon la phrase bien connue de tous les Péruviens pendant les douze années de terrorisme, construira le Pérou de demain sur les ruines de celui d'aujourd'hui ?
- 6 Pour José Maria Arguedas, la nation péruvienne en formation, dans les Andes particulièrement, est métisse, non seulement quant aux traits et aux caractéristiques physiques, mais surtout quant à sa culture. Le jeune héros des *Fleuves profonds*, Ernesto, manifeste en toute occasion son appartenance au monde indien quechua et à celui des Blancs. À travers lui, l'auteur rappelle que dans le Pérou du xx^e siècle, un pourcentage

non négligeable de citoyens parlent encore une langue non reconnue officiellement, et vit selon les normes d'une culture proclamée disparue, et pourtant bien vivante. Les croyances, histoires et légendes quechuas, les chants traditionnels, l'humour bien particulier des Indiens même, sont présents dans le texte romanesque d'Arguedas, et ici, nous pourrions affirmer que l'intertextualité traduit le vécu quotidien dans cette zone, dans la région d'Abancay et dans la province de Cuzco. Mario Vargas Llosa situe *Lituma dans les Andes*, si nous en croyons les noms de plusieurs bourgs et hameaux existants, dans une province proche. Toutefois, aucun mot quechua n'est présent dans son texte romanesque ; les gardes civils remarquent que les Indiens ne savent s'exprimer que dans une langue totalement inconnue de Lituma, et mal comprise de son adjoint qui parle une autre variante du quechua. Ce détail tend à montrer que l'unité culturelle n'existe pas dans les Andes de tradition quechua, que l'idéal arguédien, par conséquent, n'est qu'une utopie. Le seul facteur d'unité nationale est la langue espagnole. Rappelons qu'en 1958, quand Arguedas publie *Les Fleuves profonds*, seul l'espagnol est langue officielle ; le quechua le deviendra également dans les années soixante-dix ; *Lituma dans les Andes* étant situé à la fin des années quatre-vingt, d'après les faits divers et les assassinats exposés dans le texte romanesque, le lecteur prend conscience des difficultés qu'engendre la possibilité d'utiliser une autre langue que l'espagnol pour effectuer les démarches administratives et légales. Malgré sa bonne volonté, Lituma ne parvient pas à communiquer avec ses compatriotes sur le territoire national. La notion chère à Arguedas, le métissage culturel, est ainsi remise en question : quinze ans après sa reconnaissance officielle, ce métissage n'existe toujours pas.

- 7 Quelques références précises conduisent le lecteur à soupçonner un certain degré d'intertextualité entre *Lituma dans les Andes* et *Les Fleuves profonds*, ainsi que quelques détails concernant la vie d'Arguedas. Lituma s'interroge sur les croyances des Indiens, que les élèves du collège d'Abancay racontent dans la cour de récréation, la légende et les agissements du Nakak', par exemple. Une sorte de dialogue commence ainsi à s'instaurer entre les deux textes, celui de Vargas Llosa semblant questionner celui d'Arguedas : dans quelle mesure ces traditions folkloriques constituent-elles encore une culture vivante, traduisent-elles effectivement des croyances qui sous-tendent les réactions de la vie quotidienne ? Le garde civil rationnel qu'est Lituma a du mal à imaginer que des citoyens de son pays ne distinguent pas entre l'irréel, les êtres légendaires ou fabuleux dont ils n'ont qu'une expérience indirecte, par les souvenirs d'autrui, et les réalités du quotidien.
- 8 Le lecteur peut relever un autre détail troublant : Pedrito Tinoco, « opa » (handicapé mental, innocent ; ce handicap est la conséquence de la chute de l'éclair, la divinité Illapu, non loin de la mère enceinte : l'« opa » est donc un être marqué par un dieu, et doit trouver sa place dans la communauté) qui n'a jamais su parler, est reconnu par un homme d'Abancay comme « *el opa de mi pueblo* », l'innocent de mon village. Il rappelle le personnage de Marcelina, « opa » d'Abancay dans *Les Fleuves profonds*, qui n'a jamais su parler et ne s'exprime que par des gestes, des cris et des grognements. Pedrito est le serviteur des gardes civils, et Marcelina, la servante, aide cuisinière, des prêtres du collège. Pedrito a été torturé par les gardes qui ensuite l'ont protégé ; Marcelina a été violée par le prêtre qui l'a ensuite fait travailler à la cuisine, avant de devenir l'objet sexuel du collègue. Vargas Llosa suggère par cet exemple que les membres des principales institutions du pays, la police et l'armée, peuvent commettre des erreurs, mais les réparent ; le pays doit donc avoir confiance en ses forces de l'ordre (véritable

acte de foi à la fin des années quatre-vingt, le terrorisme et la lutte contre celui-ci ayant ruiné l'image des militaires, des gendarmes et des gardes civils auprès de la population). Arguedas en revanche se montre moins confiant : les forces de l'ordre hérité du monde européen occidental répriment, violent et tuent ou laissent tuer, asservissent le monde indien. Et le personnage de l' « opa » sert de premier révélateur de ces deux types de comportement.

- 9 Bienôt surviennent d'autres détails troublants : l'adjoint de Lituma, Thomas Carreño, dont le nom de famille est celui de l'auteur d'un célèbre manuel des bonnes manières cité dans le sixième chapitre des *Fleuves profonds*, est né à Sicuani, capitale de la province de Canchis, dans le département de Cuzco, où Arguedas a exercé la profession de professeur de collège ; avant d'occuper son poste à Naccos, il avait été nommé à Andahuaylas, capitale de la province du même nom, dans le département d'Apurimac, lieu de naissance d'Arguedas, où ses restes ont été transférés en juillet 2004. Le changement de sexe du handicapé mental pourrait brouiller les pistes, ainsi que l'inversion des noms des lieux de naissance et de travail d'Arguedas et du personnage de Carreño. Mais tant de références communes ne peuvent qu'être significatives, et induire le sens du texte de Vargas Llosa. Il est d'ailleurs surprenant de constater que, dans le premier chapitre de *Lituma dans les Andes*, l'auteur nomme une fois son personnage « Tomás Carrasco », nom de famille du personnage du *Quichotte* qui tente vainement de faire revenir à la raison Don Quichotte de la Manche ; l'entreprise de Lituma, découvrir la vérité sur la disparition de trois hommes dans une région où la communication avec la population est presque impossible pour qui vient de l'extérieur, est, en un sens, aussi « folle » que celle de don Quichotte. Mais l'intertextualité avec Cervantès est écartée au profit de celle qui met en jeu Arguedas.
- 10 *Les Fleuves profonds* et *Lituma dans les Andes* sont deux romans écrits pour « exorciser » une expérience traumatisante. Arguedas, affirme Vargas Llosa dans le prologue à l'édition chilienne du premier roman, « exorcise » à travers le personnage d'Ernesto une expérience douloureuse : orphelin de mère, élevé en partie dans une communauté andine à cause des vexations et mauvais traitements que les fils de la seconde femme de son père lui font subir, après avoir suivi son père, avocat itinérant, il est placé par lui dans le collège religieux d'Abancay pour pouvoir ensuite entrer à l'université et exercer un métier honorable ; mais cette séparation est douloureuse, elle marque la rupture avec les êtres et les lieux auxquels l'enfant était attaché, et le début de la solitude et du désarroi. Écrire cette expérience, en revivre certains épisodes par procuration grâce à un contexte fictif et à des personnages, aide Arguedas à surmonter sa douleur. Arguedas, pour sa part, semble moins conscient de ce transfert ; le roman, pour lui, comme pour les fondatrices du récit narratif au Pérou, Clorinda Matto de Turner et Mercedes Cabello de Carbonera, dit la vérité, et il écrit pour répondre à la vision déformée que les écrivains indigénistes du début du xx^e siècle proposent du monde indien et andin, pour rétablir la vérité. Dans ce monde partagé entre le bien et le mal, une culture et une nation sont en train de naître, l'image authentique du Pérou est en train de se former.
- 11 Quant à Mario Vargas Llosa, qui écrit *Lituma dans les Andes* après son échec aux élections présidentielles de 1990, il écrit pour « exorciser » des épisodes traumatisants de sa vie au cours des années quatre-vingt. En 1983, il a été chargé par le président Belaunde Terry d'enquêter sur l'assassinat, dans le hameau d'Uchuraccay, d'un groupe de journalistes venu constater l'état des zones récemment libérées de la présence de

leurs « libérateurs », des militants de Sentier Lumineux. L'écrivain ne parle pas le quechua, et les habitants de cette partie des Andes parlent l'espagnol comme « langue étrangère ». Quand il présente son rapport et ses conclusions aux autorités locales (Uchuraccay est situé dans la province de Huanta, département d'Ayacucho –où s'est formé le mouvement, puis parti politique, le Parti communiste péruvien – Sentier Lumineux), c'est lui qui est, paradoxalement, mis en accusation par ces autorités. Et en 1989-90, quand il parcourt le pays dans le cadre de sa campagne électorale, il échappe plusieurs fois à des attentats dans la zone andine. Son expérience personnelle des Andes ne peut, à l'évidence, pas être celle d'Arguedas. Les options politiques des deux hommes s'opposent aussi : Arguedas était et est resté de gauche, il soutenait intellectuellement les mouvements de guérilla des années soixante, et il a entretenu une correspondance affectueuse avec le *leader* trotskiste Hugo Blanco qui organisait, dans les années soixante, des actions de « récupération » des terres dans la vallée de La Convention (Cuzco) : Blanco l'appelle « *tayta* », manière affectueuse et respectueuse de s'adresser au père ou à l'autorité bienveillante, et Arguedas lui répond en le nommant « *hijo* », mon fils. En revanche, après avoir été proche du Parti communiste et avoir fréquenté la cellule liménienne Cahuide sous la dictature du général Manuel Apolinario Odría, la seule force politique, à cette époque, ne transigeant avec cette forme de gouvernement, Mario Vargas Llosa, qui voit mourir ses amis dans les maquis au début des années soixante, commence à s'interroger sur ses options politiques, et au début des années soixante-dix, il se tourne vers le libéralisme, choix de ceux qui, dans le passé, ont fait évoluer les pays d'Amérique. À partir de ce moment, il critique de plus en plus durement les positions d'Arguedas, sa volonté d'intégrer les éléments de la culture andine dans la culture nationale et d'en faire l'une des composantes du Pérou du futur. C'est *L'Utopie archaïque*, essai auquel Varga Llosa commence à travailler, un idéal irréaliste qui n'a pas compris les enjeux du monde moderne et qui cantonnera le Pérou dans des structures économiques et politiques d'un autre âge.

- 12 Or, dans *Lituma dans les Andes*, l'intertextualité avec Arguedas et *Les Fleuves profonds* se présente comme une inversion des données, une inversion des codes, serions-nous tentée de dire. Les séminaires de réflexion organisés par Abimaël Guzmán le soir, à l'université de Huamanga (Ayacucho), autour des écrits de José Carlos Mariátegui, fondateur du premier Parti communiste péruvien, ont abouti à la création de Sentier Lumineux, qui franchira une à une les étapes vers la prise du pouvoir jusqu'à l'avant-dernière, accélérant la crise économique qui appauvrit la plupart des Péruviens, jetant les bases du Pérou de demain sur les ruines de celui d'aujourd'hui et n'hésitant pas à sacrifier la moitié de la population pour que l'autre moitié puisse, selon lui, mieux vivre. Dans *Lituma dans les Andes*, les forces qui préparent le Pérou de demain sont les membres de Sentier Lumineux, qui écartent de leur chemin par l'assassinat tous ceux qui, comme madame d'Harcourt, tentent d'améliorer la production des terres et du cheptel, tandis que celles qui tentent de restaurer les normes du passé et de la tradition sont Adriana et Dionisio, qui ont recours au sacrifice humain (autre forme d'assassinat). L'entrée des Andes dans l'histoire du xx^e siècle se fait donc d'une manière totalement opposée à celle, harmonieuse, qu'Arguedas prévoyait. L'inversion des données concernant Arguedas et son plus beau roman, au niveau du texte de Vargas Llosa, correspond ainsi à une manière de souligner, pour le lecteur non naïf, ce que l'auteur considère comme l'erreur d'Arguedas aboutissant au désastre total. Thomas Carreño, homme de bonne volonté, essaie d'arranger les choses, tombe amoureux et parle d'amour au milieu de tant de malheurs et de haine : en des temps moins tragiques,

Arguedas avait le sentiment de ne parvenir qu'à des échecs dans ses relations amoureuses, avant de rencontrer Sibila. D'une certaine manière, Thomas, qui porte le nom du disciple du Christ le plus pragmatique, celui qui ne croit que ce qu'il voit et ce qu'il touche, incarne dans ce monde fictif une image inversée d'Arguedas ; il aide Lituma à communiquer avec le monde indien, ici, avec les femmes des disparus, mais, bien que né dans les Andes, il choisit la région de la côte, vers laquelle il part avec Meche à la fin du roman. Et si en 1824, Ayacucho est le lieu d'une bataille décisive pour l'indépendance du Pérou, un siècle et demi plus tard, cette ville est devenu le lieu d'origine d'une guerre libératrice dégradée. Ici aussi, une inversion s'est produite. Dans *Lituma dans les Andes*, la présence et l'inversion de signes liés à Arguedas correspondent ainsi à une manière de souligner ce que Vargas Llosa considère comme les erreurs de celui-ci et la traduction concrète de son « utopie archaïque ».

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Professeur de littérature espagnole, à l'université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Intertextualité et comparatisme

entre anthropologie culturelle et théorie de la lecture

Sébastien Hubier

Nos aïeux ont pensé presque tout ce qu'on pense :
Leurs écrits sont des vols qu'ils nous ont faits
d'avance.

Mais le remède est simple : il faut faire comme
eux :

Ils nous ont dérobé... dérobons nos neveux !
Et tarissant la source où puise un beau délire
À tous nos successeurs ne laissons rien à dire.¹

Alexis Piron

- 1 Comme tous les adeptes de méthodes et d'épistémologies nouvelles qui ont à s'imposer dans le champ scientifique, les comparatistes s'attachent, depuis une bonne trentaine d'années, à formuler méticuleusement les doctrines et les enjeux de leur discipline. Si l'on dresse un rapide bilan de ces commentaires successifs – de Claude Pichois à Pierre Brunel ou Yves Chevrel, de Carl Fehrman à Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy –, une définition consensuelle, quoique déjà ancienne, se fait jour :

la littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps et dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter.²

- 2 La littérature comparée aborde donc aussi bien les domaines classiques de la théorie littéraire (esthétique, herméneutique, poétique des genres, du texte, phénoménologie, formalisme, structuralisme, sémiotique) que les questions liées à la production et à la réception (sociologie de la littérature, théories de la traduction). Elle se réfère donc, à des degrés différenciés, à ces sciences voisines que sont, notamment, l'ethnologie, la philosophie, la psychologie, l'histoire de l'art, de la culture, des représentations. Visant tout particulièrement à théoriser le mode de fonctionnement des cultures littéraires, en ce qu'elles sont liées à une langue et à un territoire national, et à explorer les

relations des différentes cultures littéraires, elle participe à la reconstruction et à la réinterprétation de l'identité des anciennes et des nouvelles collectivités occidentales.

- 3 D'une part, la littérature comparée tend vers les théories de la lecture qui, soulignant la relativité historique de toute interprétation, s'intéressent aux modifications que chaque période imprime aux textes et aux effets de ceux-ci sur le public. Le comparatisme, en cela, est étroitement lié à l'esthétique de la réception qui, depuis les travaux fondateurs de Hans-Robert Jauss, analyse les relations entre une œuvre et un public, étudie la manière dont une œuvre agit sur les normes esthétiques et sociales d'une époque. Conjoignant études de réception et analyses sociologiques, il ne pouvait qu'être séduit par le concept d'intertextualité introduit par Bakhtine qui fournissait aisément une rechange méthodologique à la théorie des sources et des influences sur laquelle il fondait jusqu'alors ses recherches³. D'autre part, il tend vers l'anthropologie et s'intéresse de près non seulement au travail sur le langage, mais à la genèse et aux mouvements des sociétés, à la dimension culturelle des phénomènes humains, aux causes et aux effets de la diversité des structurations sociales, aux invariants et à la relativité des institutions et relations. L'étude des parentés entre les textes passe par l'analyse de l'organisation sociale, des rituels, des liens entre récits fondateurs et littérature profane, entre mythes et fictions littéraires, entre croyances et comportements intellectuels, entre systèmes de parenté, de troc ou d'échanges. L'intertextualité, liée comme l'imitation⁴ à la rhétorique⁵, dépendrait, obliquement, de la manière dont une société conçoit l'héritage, l'Histoire, la mémoire. C'est en ce sens qu'un même système de représentations peut permettre de rapprocher des époques très éloignées dans le temps. Ainsi, la question de l'imitation – décrite par Sénèque, puis par Montaigne⁶, grâce à l'apologue du travail des abeilles butineuses – est encore centrale au Moyen Âge, à la Renaissance, aux siècles baroque et classique⁷. Convaincu, comme Térence avant lui, que « rien n'est dit qui n'ait été dit », Virgile s'appliqua à copier les vers de Quintus Ennius, tandis que La Fontaine, après avoir, dans *L'Épître à Huet*, fait l'éloge de l'imitation et de l'émulation et donc pris parti pour les Anciens, adeptes d'une imitation raisonnée de l'Antiquité, contre les Modernes, apôtres de la supériorité incontestable du Grand Siècle, s'adonne entre autres, au dernier livre de ses *Fables*⁸, à la réécriture de la *Matrone d'Ephèse* – conte développé par Pétrone dans son *Satiricon*⁹. L'imitation de textes antérieurs est peut-être bien d'abord une façon de souligner l'importance de la vraisemblance et de légitimer, de ce fait, ces pratiques sociales que sont l'écriture et la lecture. Aborder en comparatiste la question de l'intertextualité revient donc à interroger, dans une perspective anthropologique, la notion d'imitation elle-même, à relier, comme y invitent Gunter Gebauer et Christoph Wulf, *mīmēsis* littéraire et *mīmēsis* sociale¹⁰. Toutefois, et l'abbé Batteux le signalait dès le milieu du XVIII^e siècle, la notion d'*imitatio naturæ* est ambiguë, car l'« imitation n'est point de la nature telle qu'elle est, mais de la nature choisie et embellie, perfectionnée autant qu'elle peut l'être » ; « la poésie doit faire parler les hommes et les dieux, non seulement comme ils parlent, mais comme ils doivent parler »¹¹ – c'est-à-dire, en somme, tels qu'Homère et Virgile, entre autres, les faisaient parler. En d'autres termes, l'esthétique classique serait intertextuelle parce qu'elle se veut mimétique du réel, parce qu'elle veut mêler imitation vraisemblable de la réalité et exaltation idéalisée de la beauté et, ce faisant, associe la notion d'*imitatio* à celle de *mīmēsis*¹² ; l'imitation s'accomplissant à la fois d'œuvre à œuvre et de nature à écriture.

La célèbre théorie classique de l'imitation de la nature se fonde sur l'idée d'un monde représenté, dont l'objet n'est d'ailleurs pas le monde réel, observable immédiatement, mais un monde essentiel, pensable et caractérisé.¹³

- 4 Loin d'être une reproduction, l'imitation serait, dès l'origine, une transformation fictionnelle. Si tout cela se conçoit bien dans le cadre de l'esthétique classique française, qui, à l'instar de l'époque augustéenne, est faite de simplicité, de mesure, d'harmonie, de discrétion, d'un goût prononcé pour la rigueur et l'ordonnance qui correspond à la fois à une expression du pouvoir et à une mise en scène de l'État, il est plus étonnant – alors que, depuis les Lumières, l'originalité était devenue une valeur cardinale de la création artistique¹⁴ – que le romantisme ait pu à ce point multiplier conjointement les conflits entre texte et intertextes et les références aux œuvres antiques consacrées par la tradition. Car le roman romantique – expression d'une société nouvelle marquée à la fois par une double crise intellectuelle et morale et par le désir d'émancipation de l'individu – use sans vergogne de toute la palette intertextuelle, et M. Riffaterre a pu montrer combien le fonctionnement d'un grand roman-mémoires romantique¹⁵ comme *Le Lys dans la vallée* était intertextuel. D'une part, « l'intertextualité affecte la représentation de la réalité dans le roman » – sur un mode finalement assez proche de celui que dégageait l'abbé Batteux ; d'autre part, « le problème de la représentation dans le *Lys* dépend [...] d'une intertextualité obligatoire. Obligatoire en ceci qu'on ne comprend pas, ou on ne comprend qu'à moitié, si la lecture du texte n'est pas régie par la présence parallèle de l'intertexte »¹⁶. De fait, les significations du *Lys dans la vallée* se fondent sur nombre d'intertextes, complémentaires ou antithétiques, de renvois à Sainte-Beuve, Stendhal, Goethe, Rousseau, Madame de Lafayette, Pétrarque – et, inévitablement, derrière Pétrarque se profilent Ovide, les poètes de la *fin'amor*, du *dolce stil nuovo*, Dante¹⁷. L'étude de ces phénomènes intertextuels peut même conduire à interpréter les amours embarrassées de Félix de Vandenesse et de Mme de Mortsauf comme l'échec du pétrarquisme – de ses métaphores, analogies, antithèses et *impossibilia* : superlatifs, hyperboles, paradoxes, oxymores – tout en pointant le conflit entre la passion et la société moderne, individualiste et préindustrielle. Ces manifestations de l'intertextualité sont chez Balzac, comme souvent, renforcées par des phénomènes d'intergénéricité ou, si l'on préfère, d'hybridation tonale et générique : les codes du roman épistolaire se mêlent à ceux du roman-mémoires, de la pastorale, du roman historique. Il semble bien, on le devine, que, contrairement aux hypothèses avancées par Curtius¹⁸, l'*imitatio* n'ait pas disparu aux époques modernes et contemporaines ; et même, que la propension grandissante pour l'intertextualité ait permis la survie de l'héritage classique jusqu'à des périodes habituellement convaincues de déclin intellectuel et d'effondrement culturel. Et, de l'âge romantique à nos jours, le jeu sur les références a continué à conforter l'existence d'une conscience culturelle européenne, voire occidentale¹⁹. Ainsi, les références intertextuelles à Horace, Martial, Ovide, et Juvénal, par exemple, abondent chez les romantiques russes : Batiouchkov, Derjavine, Trediatovski, Karpnitz ou Pouchkine. L'Œuvre de Zola ne se comprend qu'en relation avec les deux versions de *L'Éducation sentimentale*. Même les avant-gardes de l'entre-deux siècles qui rêvaient, selon les mots de Henry Poulaille dans le *Journal sans nom* en 1925, de « faire table rase. [De] remettre tout en question [...] [de] réviser les valeurs » n'ont pu se défaire de l'intertextualité, comme si cette dernière était intrinsèque à l'écriture, au plaisir de la lecture littéraire et même, plus généralement, à la création et à la contemplation artistique même des œuvres automatiques. L'avant-garde viennoise des années

1880-1938 – Karl Kraus, Adolf Loos, Wedekind, Schönberg, Kokoschka – revendique bien, par exemple, le modèle de la rupture, tentant d'être absolument en phase avec une époque de « malaise dans la civilisation ». Pourtant l'influence de Baudelaire et, *ipso facto*, les reports à son œuvre sont innombrables dans des textes au demeurant pénétrés de la nouvelle physique (Mach), de la psychanalyse (Freud), et, par la suite, de la nouvelle logique (Wittgenstein²⁰). Parallèlement, la musique, la peinture, le cinéma sont fondés sur l'emprunt et la reprise : le *Concerto à la mémoire d'un ange* d'Alban Berg est bâti sur de constantes citations du célèbre *Choral* de Bach, le fameux *ready-made*, *L.H.O.O.Q.*, de Duchamp inscrit, en 1919, l'intertextualité dans la provocation en profanant *La Joconde*, une des icônes les plus célèbres de l'histoire de l'art ; et, plus tard, les mêmes remarques vaudront, *mutatis mutandis*, pour le détournement par Bacon du portrait du pape Innocent X peint par Vélasquez (1650). Car, plus encore que les avant-gardes, la postmodernité – dont je signale, par parenthèse, qu'elle est étroitement liée au développement du comparatisme : tous deux, refusant les systèmes clos et totalisants, s'intéressent aux liens entre culture savante et culture de masse, au décentrement, à la diversité et à l'altérité dans la constitution de l'identité – reprend à son compte la dialectique de l'imitation et de l'émulation ; et chaque art emprunte désormais largement à d'autres disciplines : le cinéma à la peinture, la peinture à la photographie, la littérature à la musique, aux arts plastiques, aux arts populaires ou au cinéma de masse. Aimant à jouer avec les principes de citation et d'assimilation, Kubrick et Greenaway envisagent par exemple le cinéma comme un art syncrétique qui se nourrit de multiples influences esthétiques : le premier réinterprète des formes picturales ou musicales préexistantes tandis que le second multiplie les références aux arts plastiques, tant classiques que contemporains. Cette esthétique de la citation décontextualisée, de l'imitation pervertie régente également les arts plastiques postmodernes : Roy Lichtenstein, un des grands popartistes, pastiche *Une meule de foin* de Monet, la *Nature morte aux citrons* de Renoir ou *La Femme au chapeau* de Matisse. Enfin, dans l'architecture, dès les années 1960, les travaux de Robert Venturi, de Philip Johnson ou de James Stirling mettent à mal l'esthétique moderniste qui, héritée du Bauhaus, avait pour caractéristique le purisme et le fonctionnalisme. Tous vantent le principe de la « citation libre »²¹, de l'inventaire, du recyclage, de la parodie, de l'autoparodie²² ou du plagiat²³. En littérature, T.S. Eliot reprend *in extenso* des vers de Goldsmith, de Baudelaire, de Verlaine, tandis que Butor dissémine tout au long d'*Intervalle* des fragments de la *Sylvie* de Gérard de Nerval et qu'Ezra Pound, dans ses *Cantos*, juxtapose vers de Dante et allusions à Joyce, fragments de *L'Odyssée* et références à Confucius, considérations économiques et souvenirs intimes. Un romancier comme Don DeLillo, conformément au projet postmoderne de subvertir la distinction entre culture savante et culture de masse, cherche à adapter à la fiction littéraire les procédés du vidéo-clip. C'est cette intertextualité singulière qui le conduit à user d'un style elliptique et fragmentaire, à présenter des décors urbains en mouvement, à répéter les mêmes procédés visant à la rapidité et à la mobilité des images, à multiplier, en même temps que les paradoxes, les références à la littérature, à la musique, à toutes les formes de culture populaire. L'intertextualité est alors un moyen de revitaliser des images et des procédés fatigués, la citation pouvant être tour à tour un hommage, une prise de distance ironique, une provocation²⁴. L'analyse des phénomènes intertextuels chez des auteurs apparemment si dissemblables souligne la différence entre avant-garde et postmodernité : hantée par la pureté politique, idéologique et esthétique, la première vante la poésie sans anecdote, l'architecture sans ornements, le roman sans

intrigue ; et la multiplication des intertextes ne fait que répondre à un désir toujours relancé d'abstraction. Au contraire, la seconde, qui se présente comme un retour à la représentation et à la subjectivité, place l'intertextualité sous le signe de l'ironie et de l'éclectisme. Elle sert alors à amorcer des intrigues, à les légitimer, à motiver leur enchaînement. Ainsi, dans *Le Nom de la rose*, les nombreuses citations du Cantique des Cantiques, de la *Confessio theologica* de Jean de Fécamp, du *De modu visionis suæ* de sainte Hildegarde de Bingen, ou les références à saint Bernard de Clairvaux et à Suger ne sont pas gratuites : elles permettent à Umberto Eco de développer ce qu'il nomme lui-même, dans son *Apostille au Nom de la rose*, « la métaphysique policière », et de contraindre le lecteur à une interprétation métalittéraire de son roman. En effet, le débat, figuré indirectement dans le roman, entre l'abbé Suger de Saint-Denis – pour lequel, dans une logique néo-platonicienne, l'image du sacré élève peu à peu l'âme du fidèle – et Bernard de Clairvaux – qui, essentiellement attaché aux images intérieures, dédaigne les représentations figurées de la Trinité – a une valeur métalittéraire. C'est ce qui justifie la superposition de la chronique médiévale, du roman policier en référence à Conan Doyle, de l'histoire religieuse et des schismes qui traversent le XIV^e siècle, du roman historique, de l'*ekpyrosis* ou de la *conflagratio* telle qu'elle fut évoquée par Pliny l'Ancien, de l'imitation de la *Poétique* d'Aristote et des emprunts à Bernard de Morlaix, sur les mots duquel s'achève le roman : « *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* » ; « le nom de la rose perpétue son essence, mais nous ne tenons, en leur nudité, que des noms ». C'est ce jeu des allusions qui permet à Umberto Eco et, à sa suite, au lecteur de s'interroger sur les pouvoirs de la fiction, sur la nature et le fonctionnement de la croyance, qui intéressent au premier chef l'anthropologie culturelle²⁵. Mais, si l'intertextualité, pour qui sait bien lire, peut renforcer la cohérence d'une œuvre et conduire à des interprétations toujours plus complexes, elle peut également motiver le rapprochement de deux fictions, et rendre plus perceptible les écarts entre des auteurs appartenant à la même mouvance littéraire. Ainsi, *Players* de Don DeLillo – qui accorde un rôle central au simulacre dans la société de la communication et de la consommation dirigée, et aux petits événements des vies minuscules du monde contemporain : travail, maladie, soirées entre amis, goût pour la technologie, grandeur et misère de la culture populaire – est constitué d'éléments hétéroclites, de fragments de biographies, de réflexions philosophiques sur l'insignifiance de l'Histoire. Ce roman – qui, au reste, est une sorte de continuation de *Mao II*, lequel, comme son titre l'indique, est un renvoi à l'œuvre d'Andy Warhol – se fonde sur la disparition de l'intrigue, la dislocation des liens logiques, l'importance accordée à l'anecdote, aux dialogues extravagants et contradictoires, à la rumeur jointe au brouhaha permanent de la mégalopole américaine. Alors que le *Leviathan* de Paul Auster qui, dédié à Don DeLillo, en est une réécriture, marque au contraire un retour massif du sujet – il s'agit d'un roman-mémoires – et se construit sur la pratique de l'autoréférence, la mise en œuvre de dispositifs hétérogènes d'hybridation, le recours au pastiche, la résurrection de l'intrigue, la réécriture distanciée des genres populaires. Chez Don DeLillo, le terrorisme sert à ces *yuppies* que sont Lyle et Pammy à combattre l'ennui qui gouverne leur vie dérisoire ; la réécriture de Paul Auster en fait clairement un moyen de lutte – choisi et assumé par Benjamin Sachs – contre le déclin des valeurs américaines. D'une part, donc, une postmodernité traduisant le scepticisme devant l'échec de la modernité ; de l'autre une révolte contre la dissolution du lien social et la perte de la conscience collective, induites par la même modernité.

- 5 Ce qu'on a comparé, à travers tous ces exemples, ce ne sont pas seulement des œuvres et des techniques, mais des visions du monde, des positions à la fois semblables et différentes – dans leurs origines et dans leurs enjeux – à l'égard de l'imitation, de cette intertextualité qui, pour M. Riffaterre²⁶, correspond à « un phénomène qui oriente la lecture du texte, en gouverne éventuellement l'interprétation ». Le lecteur comparatiste en quête des réseaux intertextuels qui concourent à la construction, à la reproduction et à la transformation des modèles littéraires est une sorte de « lecteur modèle » qui répond idéalement à des normes prévues par l'auteur, et non seulement possède les compétences requises pour saisir les intentions de ce dernier, mais sait aussi interpréter les non-dits du texte. Il est un lecteur idéal qui, non oublieux, mêle au plaisir de l'érudition les délices de la théorisation, lesquelles sont la sublimation de la même pulsion inconsciente. Dans tous les cas, il tire satisfaction à rechercher dans un texte, ou un ensemble de textes, les intertextes cachés, à y mesurer la part d'originalité et d'héritage, à apprécier l'écart entre l'innutrition – cette réécriture consciente et assumée des modèles parfaitement connus et maîtrisés par les auteurs classiques et leur lectorat – et la réappropriation romantique, individuelle, tantôt calculée, tantôt involontaire. À établir des liens entre les nouvelles de Scarron et le modèle espagnol que représentent, entre autres, les *Nouvelles exemplaires* de Cervantès, à s'interroger sur l'ascendant d'une époque sur une autre – l'Antiquité, le Siècle d'or –, à sonder l'ampleur des phénomènes culturels – l'italianisme dans l'Europe du XVI^e siècle, le baroque à l'époque postmoderne –, des figures littéraires – Pétrarque au XVI^e siècle ou saint Augustin au siècle suivant – des institutions – les académies ou les salons –, des œuvres – *L'Astrée* au XVII^e siècle ou *Don Quichotte*. Pour ce dernier exemple, on notera, au reste, d'une part que le roman de Cervantès est lui-même une parodie – du roman de chevalerie, on le sait bien, mais aussi de la pastorale, de la nouvelle, du jeune roman picaresque, de la *comedia lopesque* –, et, d'autre part, que son influence s'exerce, là encore, bien au-delà de la seule littérature, et hors d'Espagne : en témoignant Maurice Ravel, Wilhelm Kienzl, Jules Massenet.
- 6 On comprend qu'une difficulté majeure tient à la nécessité d'étendre le champ de l'intertextualité sans en revenir aux notions d'influence, de source : le problème n'étant pas de démontrer leur existence, mais d'en discerner et d'en mettre au jour les manifestations cachées. Cette difficulté est encore accrue par le fait que l'approche comparatiste est à la fois historique et géographique, littéraire et intersémiotique, et que les hypothèses qu'elle avance doivent prendre en compte les échanges entre les différentes littératures nationales, et, en relation avec leur commun héritage gréco-latin, la généalogie des dépendances thématiques, génériques, stylistiques. La recherche des intertextes conduit, dans le cadre du comparatisme, non pas tant à étudier l'effet, l'influence d'une œuvre qu'à dresser une histoire de ces influences en distinguant les données persistantes et les phénomènes mondains, éphémères. Le lecteur comparatiste ne s'interroge pas sur l'ascendant tellement évident qu'exerce la Bible sur la littérature pour admirer ingénument que le premier chapitre de ce *Bildungsroman* qu'est *Candide*, par exemple, soit une réécriture parodique du troisième chapitre de la Genèse – en caressant Cunégonde, Candide a touché à l'arbre de la connaissance, ce qui lui vaut d'être exclu du château de Thunder-ten-tronckh par le baron du même nom. Il s'attachera bien plutôt à étudier les différentes réceptions et interprétations élaborées au fil de l'Histoire par les synodes et les conciles, à analyser, par exemple, le Cantique des Cantiques, en tenant compte de son accueil par les Pères de l'Église, puis dans le milieu monastique latin du Moyen Âge, ou, plus tard, par un

mystique comme saint Jean de la Croix ; ou à mesurer l'ascendant des Écritures Saintes sur la littérature profane, à partir des liens qui unissent commentaires de la Bible et moralisation des fables antiques ; à déterminer les incidences du concile de Trente dont l'influence s'est exercée, de la Méditerranée à la mer Baltique, du monde latin au monde slave, jusqu'aux territoires reculés des montagnes d'Europe centrale ; à préciser le rôle capital joué, dans le théâtre de la Contre-Réforme, par la *Ratio studiorum*, qui, en 1586, organisait les collèges jésuites en fondant leur pédagogie autour de la *prelectio*, de la *recitatio*, de la *declamatio*, de la *disputatio* et de la pratique du théâtre.

- 7 En d'autres termes, le comparatisme fait de l'étude de l'intertextualité un moyen d'inscrire la littérature dans un vaste horizon culturel, au sens où la culture est l'ensemble des propriétés spirituelles, intellectuelles et affectives qui, caractérisant un groupe social, concernent aussi bien les arts que les modes de vie, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. Pour le lecteur comparatiste comme pour Bakhtine – auquel on doit le concept d'interdiscursivité²⁷ –, comme pour Julia Kristeva – pour laquelle l'intertextualité ne signifie pas tant la reproduction travestie dans un texte d'un texte antérieur qu'une dynamique textuelle –, comme pour Paul Ricœur – qui redéfinit l'intertextualité dans le cadre de l'herméneutique phénoménologique –, cette topique dont sont issus les intertextes est constituée d'une constellation de textes, ainsi que de documents qui, eux-mêmes, ne sont pas nécessairement de nature textuelle. Et le double dessein du comparatisme apparaît ici en pleine lumière : comme l'ethnologie ou l'anthropologie proprement dite, il aspire à dégager des constantes, des invariants de la communication littéraire et des représentations humaines ; et il débouche en cela sur une conception cosmopolite des échanges artistiques. Mais, dans le même temps, comme l'anthropologie sociale et culturelle, il cherche à révéler des différences, des variations stylistiques ou des mutations thématiques et à les expliquer par des causes idéologiques, politiques ou économiques. Mais bien qu'elle soit liée à l'architextualité (relation de genres) et à la métatextualité (gloses), l'intertextualité n'est pas seulement, selon la définition restreinte qu'en donne G. Genette, « la présence (plus ou moins littérale, intégrale ou non) d'un texte dans un autre : la citation, c'est-à-dire la convocation explicite d'un texte, à la fois présenté et distancé par des guillemets, [étant] l'exemple le plus évident de ce type de fonctions »²⁸. Certes, l'intertextualité n'est pas sans rapport avec cette critique des sources qui remonte à la période hellénistique au cours de laquelle les conservateurs de la grande bibliothèque d'Alexandrie ont cherché à identifier les altérations et contrefaçons qui, au fil des siècles, avaient profondément modifié les textes originels. Toutefois, l'intertextualité – dont l'étude est inévitablement systémique, au sens où elle s'attache moins au rapport qu'entretiennent texte principal et texte cité qu'aux objectifs de cette mise en abyme particulière²⁹ – ne peut être réduite à un simple repérage d'influences, d'ascendants et de dépendances, elle est aussi, et avant tout, un effet de lecture, en ce qu'elle est déterminée par le lecteur lui-même dans sa traversée du texte. Ainsi pour M. Riffaterre : « l'intertexte est l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné », et c'est ce qui explique qu'à ses yeux « l'intertextualité [soit] la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie »³⁰. On est là très proche à la fois de ce que Jean Bellemin-Noël a théorisé grâce à sa notion d'interlecture – « l'intertextualité désigne le geste et le projet de l'écrivain d'écrire avec un certain intertexte ; mon interlecture, du côté du lecteur, sera la possibilité à la fois de reconnaître l'intertexte manifeste et de mobiliser des références latentes – qui n'appartiendraient pas de façon

manifeste à cet intertexte »³¹ – et de ce qu'Alain Trouvé a étudié, dans son *Roman de la lecture*³², sous le nom d'« intertexte latent » : que l'auteur n'ait pas fatalement conscience au moment de l'écriture d'user de tel ou tel intertexte, n'empêche en rien le lecteur de le reconnaître ensuite comme tel.

- 8 Le repérage des intertextes dans un texte donné et les effets de sens qu'il y produit dépendraient ainsi du seul lecteur, de son savoir, de sa capacité à identifier dans les interstices d'une fiction les traces d'autres récits ou d'autres discours qu'il connaît déjà. Pour Jean Bellemin-Noël, la littérarité d'un texte – c'est-à-dire les instants où sa lecture est la plus jubilatoire – s'inscrirait essentiellement dans les moments où se concentrent les références, plus ou moins explicites, à d'autres œuvres, à d'autres expériences poétiques. La réussite de la quête intertextuelle – et le plaisir qu'elle engendre – est bien, comme toute lecture littéraire, une affaire de compétences, et dépend de l'aptitude du lecteur à mettre en branle sa mémoire et les rouages de son intellection, sans rompre pour autant sa participation, consciente et inconsciente, à l'intrigue et aux fantasmes qu'elle recèle. *Ulysse* de Joyce est un exemple éclairant de ce type de fonctionnement. Naturellement, ce roman entreprend de poursuivre l'*Odyssée* homérique, et comme elle, il rapporte l'histoire d'un *nostos*, composé du double récit du retour de Stephen en Irlande et de Bloom, que sa femme trompe avec un certain Boylan, chez lui – ce qui, au passage, tend à faire du *Portrait de l'artiste en jeune homme*, cet exorde d'*Ulysse* paru en 1914, une adaptation de *L'Iliade*. Mais Ulysse répond aussi, comme l'*Énéide*, à la volonté de fonder une nouvelle nation, d'en expliquer les origines légendaires, d'en décrire les luttes héroïques aussi bien que les petites turpitudes. Comme les *Métamorphoses* d'Ovide, il est chargé d'une valeur heuristique ; et il établit à ce titre une analogie entre fiction, science et connaissance. Comme l'*Achilléide* de Stace, il superpose au modèle épique un idéal romanesque. Au-delà, se dégageant de ce prototype, il tend également vers la poésie macaronique qui consiste en un mélange burlesque de tons divergents et de mots appartenant à différentes langues, ce que sera précisément *Finnegans Wake*. Il emprunte également nombre de traits à la *Divine comédie* : l'enfer de la première partie s'identifie à la paralysie irlandaise au milieu de laquelle erre Stephen, la banalité du péché s'étalant, comme en songe, dans Dublin où Bloom connaît, de son côté, un purgatoire quotidien dont les chagrins trouvent leur consolation dans des plaisirs médiocres. Enfin, le retour de Stephen travestit le Paradis, l'artiste s'éveillant à une vie nouvelle, transfigurée, éclairée par l'amitié et la sérénité. Et, au-delà d'Homère, de Virgile et de Dante, les mythes littéraires d'Hamlet, de Faust, de don Juan sont unis par d'étranges correspondances aux théories de Vico ou de Nietzsche que Joyce insère dans son roman, qui est aussi un roman réaliste. Enfin, sont, entre autres, cités dans *Ulysse*, directement ou obliquement : Boccace, Goethe, Lewis Carroll, Mallarmé, Marx, Shakespeare, Swift, Wagner, Ibsen, Aristote, saint Augustin, saint Thomas d'Aquin, saint Ignace et, en vertu de l'hypothèse selon laquelle un texte peut entretenir des relations implicites ou explicites avec des textes qui n'ont pas encore été écrits ou sont en train de l'être : Woolf, Beckett ou, justement, Don DeLillo. On le voit, dans l'œuvre de Joyce, l'intertextualité n'existe qu'en cascade, et c'est pourquoi elle se caractérise essentiellement par son obscurité, d'autant que si certains intertextes, comme *L'Utopie* de Thomas More, sont en somme parfaitement accessoires, d'autres jouent un rôle central dans l'économie générale du roman et dans son interprétation : *La Divine comédie*, *Hamlet*, *La Science nouvelle* de Vico. Ainsi, la structure d'*Ulysse* provient en droite ligne de la *Scienza nuova*, qui emprunte d'ailleurs à Hésiode et à la tradition égyptienne : la *Télémachie*, c'est-à-dire l'errance de Stephen

dans les trois premiers chapitres (« Télémaque », « Nestor » et « Protée »), correspond à l'âge des Dieux, l'odyssée de Bloom dans Dublin à celui des héros et le retour à Ithaque, c'est-à-dire dans le roman, au 7 Eccles Street, à celui des hommes qui, comme chez Thomas Mann, voit la réconciliation de l'artiste et du bourgeois, le monologue de Molly renvoyant à la logique du *ricorso*, et marque la fin d'un cycle et le début d'un autre. Ces difficultés de lecture, liées à l'exubérance des phénomènes intertextuels, se trouvent encore accrues par le caractère problématique de l'identification de ceux-ci, par le jeu sur les étymologies, par la multiplication des montages citationnels, des allusions et des réécritures dissimulées, par la superposition de références plus ou moins obscures. Dès le début d'*Ulysse*, l'exclamation de Buck Mulligan – « *Introibo ad altare Dei* », « ceci, ô mes bien-aimés, est la fin-fine Eucharistie : corps et âme, sambieu. Ralentir à l'orgue, s.v.p. Fermez les yeux, M'sieurs dames »³³ – tend à faire du roman une parodie de la messe, ce que souligne l'évocation par Stephen et Bloom, dans « Télémaque » et « Les Lotophages »³⁴, de la messe composée en 1594 par Palestrina pour le pape Marcel II, et qui est une parfaite illustration de l'esprit du concile de Trente dont la dernière session s'était achevée une trentaine d'années auparavant. Et, de fait, nombre de références renvoient à l'acte de contrition, à la litanie de la pénitence, aux chants exaltant la gloire de Dieu et les mystères de la foi, à l'élévation, dans l'épisode « Protée », à la liturgie de la Parole et à celle de l'Eucharistie. Mais Joyce n'utilise pas de ces intertextes religieux dans le seul but de professer sa foi, à l'instar de Stephen, dans « *unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* »³⁵ et d'en chanter l'éloge ; même si *Ulysse* est aussi une réflexion sur la place de la foi et de l'Église catholique dans l'Irlande nationaliste du début du xx^e siècle. Il s'agit plutôt pour l'auteur de superposer « la poussée lente, les modifications du rite et du dogme [...] à celles de sa propre et précieuse pensée » et à l'évolution du personnage qui le représente, Stephen Dedalus. Dans cette perspective, l'intertexte religieux permet un renouvellement des modèles du roman de formation et du roman de l'artiste tels qu'ils étaient conçus depuis l'époque romantique. Là encore, l'identification des références intertextuelles n'est pas gratuite et conduit *ipso facto* le lecteur à s'intéresser à l'articulation dans *Ulysse* de grandes catégories anthropologiques qui viennent s'étayer au deuil, à la dépossession, au rite, à l'initiation. En effet, dans le roman de Joyce s'associent l'acceptation par Stephen de sa vocation de poète et la révélation qui lui est accordée de certains mystères, lesquels ont pour fonction, tour à tour, de l'intégrer dans la société et de l'en marginaliser, de l'inscrire dans l'Histoire et de le contenir dans une sphère mythique dont la temporalité est faite de permanence et de répétition. Le discours historique et les réalités objectives sur l'Irlande de Parnell s'effacent progressivement derrière des fables archaïques et étiologiques qui, inlassablement recommencées, ont précisément pour enjeu de déshistoriciser le roman, c'est-à-dire d'en faire un univers autonome disposant de son temps et de son espace propres. C'est là, au reste, ce qui explique l'autoréférentialité d'*Ulysse* qui est, plus qu'une somme : une œuvre totale. Ainsi, dans le même temps qu'elle fait entrer en conflit Histoire et mythe, l'intertextualité religieuse permet à Joyce de poser, à l'intérieur même de la fiction, la question – spirituelle, mais aussi littéraire – du canon et de l'autorité. *Ulysse* apparaît ainsi comme une méditation sur la nature et l'importance des modèles auxquels l'écrivain doit se conformer – modèles qui certes varient insensiblement avec le temps, mais restent, aux yeux de Joyce, très étroitement liés aux arts libéraux du Moyen Âge. Ces techniques nourriraient toujours les représentations occidentales, notre rapport au langage, nos conceptions esthétiques et morales qui, s'amalgamant à toutes les gloses intervenues au fil de l'Histoire,

informeraient aujourd'hui encore la mémoire collective et les rêveries éveillées, ces prototypes des fictions littéraires. Les références intertextuelles s'enchaînent interminablement et s'ouvrent sur cette hypermnésie que Derrida décrit comme une caractéristique de l'écriture joycienne, mais qui, en réalité, est également au cœur, entre autres, des *Cantos* d'Ezra Pound que j'évoquais précédemment, des romans d'Arno Schmidt, discontinus et versatiles, et, dans une moindre mesure peut-être, des *Fragments d'Apocalypse* de Gonzalo Torrente Ballester.

- 9 En rappelant qu'un texte n'est jamais que le produit de la lecture d'innombrables textes antérieurs ou contemporains, l'étude de l'intertextualité renouvelle profondément l'histoire littéraire³⁶, et c'est précisément en cela qu'elle sert le discours comparatiste : en insistant sur le fait que tout texte procède de ce qui a déjà été écrit et porte, plus ou moins visiblement, la trace d'un double héritage générique et topique, et que toute fiction, fatalement inscrite dans un double rapport de filiation et d'imitation, est une mosaïque de citations, d'emprunts, une absorption et une transformation d'autres textes. C'est au demeurant ce processus qui, lorsqu'il se renforce, engendre la discontinuité, la fragmentation et l'hétérogénéité des fictions postmodernes. Mais si le texte réfère à l'ensemble des récits qui constituent la littérature, il renvoie aussi à la totalité des discours, non littéraires, qui l'environnent ; et, corrélativement, les recherches sur l'intertextualité manifestent que si les textes sont inévitablement tissés des bribes d'autres textes, les individus eux-mêmes sont structurés par des fragments de discours qui sont autant de manières d'être au monde, de traditions, de fondements pour l'interprétation et l'herméneutique. Si l'on reprend l'hypothèse picardienne selon laquelle le lecteur ne s'identifie jamais qu'à des relations, on est amené à supposer que, de même qu'on ne s'identifie pas à des personnages mais peut-être bien aux rapports que ceux-ci, dans une fiction, entretiennent entre eux, on s'identifie également aux relations qui unissent le texte et ses intertextes. Partant, la reconnaissance intertextuelle, loin d'être un divertissement cérébral, gratuit, serait centrale dans cette quête identitaire qu'est aussi la lecture : incertaine, comme la rêverie, l'enquête intertextuelle, parallèle aux tâtonnements herméneutiques, provoque chez le lecteur un plaisir fait d'attention et d'associations, de succès et d'erreurs, de découverte des fragments déliés qui composent ce « bruit de fond » – pour reprendre le titre d'un des romans les plus célèbres de Don DeLillo – qu'est tout texte.

- 10 La notion d'intertexte est en définitive bien embrouillée. Mais comment pourrait-il en être autrement alors que celle de texte est tellement sujette à controverses ? Pour certains théoriciens – en particulier pour les partisans de la déconstruction qui, se fondant sur la fameuse affirmation de Derrida pour qui « il n'y a pas de hors-texte »³⁷, cherchent derrière le texte l'infinité des textes possibles – *tout est texte*, tandis que pour d'autres, selon l'assertion provocatrice de Louis Hay, « le texte n'existe pas »³⁸. Nous avons pu, pourtant, dégager un certain nombre d'invariants du fonctionnement intertextuel. D'abord, comme le soulignait, il y a trente ans, Laurent Jenny,

le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte – ou bien retourner vers le texte-origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique « déplacé » et issu d'une syntagmatique oubliée. En fait l'alternative ne se présente qu'aux yeux de l'analyste. C'est simultanément qu'opèrent ces deux processus dans la lecture – et

dans la parole – intertextuelle, étoilant le texte de bifurcations qui en ouvrent peu à peu l'espace sémantique.³⁹

- 11 L'intertextualité, qui suppose donc une manière de complicité entre le lecteur et l'auteur ainsi réhabilitée, est donc au cœur du mécanisme interprétatif qui fonde cette lecture savante qu'est le comparatisme. Celui-ci s'intéresse en effet non seulement aux échanges textuels, mais aussi aux dialogues intersémiotiques, dont la légitimité est désormais parfaitement admise, à la condition d'être irriguée par les recherches menées par les spécialistes des différentes disciplines mises en jeu, notamment les historiens de l'art, les philosophes et les linguistes. Mais le comparatisme ne s'attache pas à l'intertextualité dans le seul but de décrire ou de commenter des formes, d'éclairer des échanges littéraires internationaux, de préciser les notions de fortune, de succès, d'influence ou de sources. S'intéressant également à l'histoire des idées – philosophiques, religieuses, scientifiques, politiques – et à la théorie de la littérature – ne serait-ce qu'en raison des liens qui unissent culture savante, culture populaire et culture de masse –, il s'attache à préciser ce qu'est la mémoire, laquelle constitue, avec l'identité et la cognition, un des objets d'étude privilégiés de l'anthropologie. Le comparatisme vise donc également à comprendre les données mentales, culturelles, de l'humain ; et ce penchant anthropologique que manifeste l'étude de l'intertextualité figure dans deux types de recherches comparatistes au moins. D'une part, la mythocritique, amorcée par Gilbert Durand et prolongée par Pierre Brunel et ses disciples, montre que le mythe, par sa notoriété et sa plasticité, présente une aptitude particulière à se constituer en intertexte. Le mythe, qui n'est rien d'autre qu'un « agrégat d'éléments narratifs récupérés et recyclables », « fait preuve d'une grande capacité de mutabilité et de syncrétisme », et c'est pourquoi, si l'on en croit Jacqueline Thibault-Schaefer, il est « doté d'une capacité transtextuelle optimale »⁴⁰. L'étude de l'intertextualité s'attache ainsi conjointement à la manière dont un contexte culturel donné modifie les significations d'un mythe, réorganise son architecture narrative, et aux relations entre les œuvres elles-mêmes et une nébuleuse de mythes formée à la fois de légendes orales, d'œuvres picturales et de textes constitués dans la mémoire culturelle. Mais en croisant poétique, psychanalyse et anthropologie, le comparatisme s'intéresse également à ce que les mythes, et leur transformation – soit par contamination avec d'autres mythes, soit par disparition ou inflation d'un des éléments qui les constituent – révèlent de la genèse et du mouvement des sociétés humaines, de la dimension culturelle des phénomènes humains, de la nature de l'homme. D'autre part, en s'attachant à la question de l'intertextualité – et donc de cette *imitatio* dont Marc Fumaroli, avec le brio qu'on lui connaît, a montré l'importance aux XVI^e et XVII^e siècles, cet « âge de l'éloquence »⁴¹ française uni par des liens tantôt étroits et tantôt distendus à Cicéron, Sénèque, Horace, Valerius Flaccus, Politien ou Pétrarque – le comparatisme s'intéresse également au rôle que joue l'imitation dans la culture, à son importance pour le savoir anthropologique. Au-delà de la littérature, l'imitation, inscrite dans des contextes sociaux et culturels déterminés, est alors envisagée comme une compétence cognitive, un moyen de transmission culturelle, un principe de l'apprentissage social, un mécanisme d'adaptation. Confrontant des fictions et des théories – de celles de René Girard, pour lequel la *mimēsis* est l'élément dont découlent les cultures et les sociétés, à celles de Gunter Gebauer et Christoph Wulf, qui ont montré que la *mimēsis* inclut une composante à la fois active et cognitive, et incarne une catégorie centrale des sciences sociales, intéressant aussi bien l'esthétique que les mouvements du corps, les gestes, les rituels et les jeux – le comparatisme transpose la

notion de *mimēsis* du champ du discours et des représentations à celui de l'action humaine et de la pratique sociale. De même que la philosophie établit une distinction nécessaire entre les analogies d'essence et les analogies de représentation⁴², il convient de différencier une intertextualité qui consiste en la relation que le lecteur établit à sa guise entre le texte qu'il traverse et d'autres qu'il a conservés en mémoire, et une intertextualité dont l'évocation engage pleinement la lecture et l'interprétation.

- 12 Jean Paulhan⁴³ a bien montré comment du premier romantisme aux avant-gardes du xx^e siècle s'est accentué le rejet de l'imitation fécondante des Anciens, de leur art d'écrire comme de leur habileté à varier les styles à partir de la traduction, de l'imitation, de la transposition et de la glose, et comment s'est progressivement imposée une « Terreur dans les Lettres » qui, dressée contre la rhétorique et les genres, exalte l'originalité et l'authenticité, comme si le langage soumettait la pensée, gênait à exprimer le « plus précieux de nous-mêmes » : l'individualité. On se souvient, dans le cadre de cette critique de l'imitation qui découle de l'éloge de l'originalité, que Roger Caillois attribue à Nerval une assertion sarcastique qui sonne comme une condamnation sans appel de l'imitation et, *ipso facto*, de l'intertextualité : « le premier qui compara la femme à une rose était un poète, le second était un imbécile »⁴⁴. À près de deux siècles de distance, Umberto Eco répond par une courte fable à cette affirmation en se faisant le chantre de la postmodernité, cette esthétique de la compilation, de l'emprunt et de la citation :

Je pense, écrit-il, à l'attitude post-moderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : « Je t'aime désespérément » parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : « Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément ». Alors, en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement que l'on ne peut parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait lui dire : qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue. Si la femme joue le jeu, elle aura reçu une déclaration d'amour. Aucun des deux interlocuteurs ne se sentira innocent, tous deux auront accepté le défi du passé, du déjà-dit que l'on ne peut éliminer, tous deux joueront consciemment et avec plaisir au jeu de l'ironie... Mais tous deux auront réussi une fois encore à parler d'amour.⁴⁵

NOTES

1. Alexis Piron, *La Métromanie* [1738], III,7, Paris, Garnier, 1883, p. 197.
2. Cf. Pierre Brunel, Claude Pichois & André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* [1983], Paris, Armand Colin, coll. « U », 1991, p. 7 sq.
3. Geneviève Idt, « Intertextualité », « transposition », « critique des sources », *Nova Renascença*, n° 13, 1984, p. 5-20. Voir aussi la synthèse de Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
4. Florence Goyet, « *Imitatio* ou intertextualité ? », *Poétique*, n° 18, 1987, p. 313-320.
5. Paul Zumthor, « Le Carrefour des rhétoriciens : intertextualité et rhétorique », *Poétique*, n° 7, 1976, p. 317-337.

6. Sénèque, *Lettres à Lucilius*, LXXXIV, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992 : « *Nec scribere tantum nec tantum legere debemus: altera res contristabit uires et exhauriet (de stilo dico), altera soluet ac diluet. Inuicem hoc et illo commeandum est et alterum altero temperandum, ut quidquid lectione collectum est stilus redigat in corpus. Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae uagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quidquid attulere disponunt ac per fauos digerunt et, ut Vergilius noster ait : - liquentia mella stipant et dulci distendunt nectare cellas. De illis non satis constat utrum sucum ex floribus ducant qui protinus mel sit, an quae collegerunt in hunc saporem mixtura quadam et proprietate spiritus sui mutant. Quibusdam enim placet non faciendi mellis scientiam esse illis sed colligendi. Aiunt inueniri apud Indos mel in arundinum foliis, quod aut ros illius caeli aut ipsius arundinis umor dulcis et pinguior gignat; in nostris quoque herbis uim eandem sed minus manifestam et notabilem poni, quam persequatur et contrahat animal huic rei genitum. Quidam existimant conditura et dispositione in hanc qualitatem uerti quae ex tenerrimis uirentium florentiumque decerserint, non sine quodam, ut ita dicam, fermento, quo in unum diuersa coalescunt. Sed ne ad aliud quam de quo agitur abducar, nos quoquehas apes debemus imitari et quaecumque ex diuersa lectione congegimus separare (melius enim distincta seruantur), deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum saporem uaria illa libamenta confundere, ut etiam si apparuerit unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est appareat » : « Il ne faut ni se borner à écrire, ni se borner à lire : car l'un amène la tristesse et l'épuisement (je parle de la composition) ; l'autre énerve et dissipe. Il faut passer de l'un à l'autre, et qu'ils se servent mutuellement de correctif : ce qu'aura glané la lecture, que la composition y mette quelque ensemble. Imitons, comme on dit, les abeilles, qui voltigent çà et là, picorant les fleurs propres à faire le miel, qui ensuite disposent et répartissent tout le butin par rayons et, comme s'exprime notre Virgile :*

D'un miel liquide amassé lentement,

Délicieux nectar, emplissent leurs cellules.

À ce propos, l'on n'est pas bien sûr si elles tirent des fleurs un suc qui à l'instant même devient miel ; ou si elles transforment leur récolte en cette substance au moyen d'un certain mélange et d'une propriété de leur organisation. Quelques-uns prétendent en effet que l'industrie de l'abeille consiste non à faire le miel, mais à le recueillir. Ils disent qu'on trouve dans l'Inde, sur les feuilles d'un roseau, un miel produit soit par la rosée du climat, soit par une sécrétion douce et onctueuse du roseau lui-même ; que ce principe est aussi déposé dans nos plantes, mais à une dose moins manifeste et moins sensible, et que c'est ce principe que poursuit et extrait l'insecte né pour cela. Selon d'autres, c'est par la façon de le pétrir et de l'élaborer que l'abeille convertit en miel ce qu'elle a pompé sur la partie la plus tendre des feuilles et des fleurs ; elle y ajoute une sorte de ferment qui d'éléments variés forme une masse homogène. Mais, sans nous laisser entraîner hors de notre sujet, répétons-le : nous devons, à l'exemple des abeilles, classer tout ce que nous avons rapporté de nos différentes lectures ; tout se conserve mieux par le classement. Puis employons la sagacité et les ressources de notre esprit à fondre en une saveur unique ces extraits divers, de telle sorte que, s'aperçût-on d'où ils furent pris, on s'aperçoive aussi qu'ils ne sont pas tels qu'on les a pris : ainsi voit-on opérer la nature dans le corps de l'homme sans que l'homme s'en mêle aucunement ».

Michel de Montaigne, *Essais*, I, 26, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1988, p. 152 : « Qu'il sache, qu'il sçait, au moins. Il faut qu'il imboive leurs humeurs, non qu'il apprenne leurs preceptes : Et qu'il oublie hardiment s'il veut, d'où il les tient, mais qu'il se les sache approprier. La verité et la raison sont communes à un chacun, et ne sont non plus à qui les a dites premierement, qu'à qui les dit apres. Ce n'est non plus selon Platon, que selon moy : puis que luy et moy l'entendons et voyons de mesme. Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs, mais elles en font apres le miel, qui est tout leur ; ce n'est plus thin, ny marjolaine : Ainsi les pieces empruntees d'autruy, il les transformera et confondra, pour en faire un ouvrage tout sien : à sçavoir son jugement, son institution, son travail et estude ne vise qu'à le former./Qu'il cele tout ce dequoy il a esté secouru,

et ne produise que ce qu'il en a fait. Les pilleurs, les emprunteurs, mettent en parade leurs bastiments, leurs achapts, non pas ce qu'ils tirent d'autrui ».

7. Voir, entre autres ouvrages de référence, David H. Darst, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985 ; Thomas M. Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press, 1982 ; Hermann Koller, *Die Mímēsis in der Antike: Nachahmung*, Berne, Darstellung, 1954 ; Martin L. Mc Laughlin, *Literary Imitation in the Italian Renaissance: The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, New York, Clarendon Press, 1995.

8. Jean de La Fontaine, *Fables*, 2 vol., t. II, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1974, p. 180-185.

9. Pétrone, *Satiricon*, trad. de Géraldine Puccini, Paris, Arléa, 1992, p. 176-180.

10. Gunter Gebauer & Christoph Wulf, *Mimēsis. Culture - art - société*, Paris, éd. du Cerf, 2005, p. 41 sq.

11. Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [1746], III, chap. 6, édition critique par Jean-Rémy Mantion, Paris, éd. des Amateurs de Livres, 1989, p. 194.

12. Alexandre Gefen, *La Mímēsis*, Paris, Flammarion, 2002.

13. Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, coll. « Voies de l'histoire », 1991, p. 55.

14. Roland Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au Siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

15. Cf. Claude Lachet, *Thématique et technique du Lys dans la vallée de Balzac*, Paris, Nouvelles éd. Debresse, 1978, p. 69 sq.

16. Michaël Riffaterre, « Production du roman : l'intertexte du *Lys dans la vallée* », *L'Intertextualité : intertexte, autotexte, intratexte in Texte*, n° 2, 1983, p. 23-33.

17. Voir, entre autres, Peter L. Allen, *The Art of Love : Amatory Fiction from Ovid to the Romance of the Rose*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992 ; Charles Baladier, *Erôs au Moyen Âge. Amour, désir et « délectation morose »*, Paris, éd. du Cerf, 1999.

18. Ernst-Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956.

19. Voir Carl Fehrman, *Du Repli sur soi au cosmopolitisme. Essais sur la genèse et l'évolution de l'histoire comparée de la littérature*, Paris, TUM/Michel de Maule, 2003, p. 186-187.

20. Cf. Allan S. Janik & Stephen E. Toulmin, *Wittgenstein, Vienne et la modernité*, trad. de J. Bernard, Paris, PUF, 1978.

21. Voir Brigitte Baer, « Picasso et les citations libres », in *Pablo Picasso, les dernières années 1963-1973*, Rome, Carte Segrete, 1987.

22. Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 7, 1976, p. 282-296.

23. On pourra se reporter à l'ouvrage passionnant de Michel Schneider, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985.

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

25. Michel de Certeau, « Le Croyable. Préliminaire à une anthropologie des croyances » in Hermann Parret et Hans-George Ruprecht (dir.), *Exigences et perspectives de la sémiotique (Mélanges A.J. Greimas)*, Amsterdam, John Benjamin, 2 vol., t. II, 1985, p. 687-707.

26. Voir, entre autres, Michaël Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

27. Marc Angenot, « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », *Texte*, n° 2, 1983, p. 101-112.

28. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, p. 87.

29. Jean Starobinski, « Le Texte dans le texte », *Tel Quel*, n° 37, 1969, p. 4-33.

30. Michaël Riffaterre, « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980. Je souligne.

31. Cf. Jean Bellemin-Noël, « L'Interlecture » in Michel Picard (dir.), *Comment la littérature agit-elle ?*, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques » ; 40, 1994.

32. Alain Trouvé, *Le Roman de la lecture. Critique de la raison littéraire*, Liège, Mardaga, 2004.

33. James Joyce, *Ulysse in Œuvres*, 2 vol., t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1995, p. 3.
34. *Ibid.*, p.23 et 90.
35. *Ibid.*, p. 23.
36. Aron Kibédi-Varga, « Pour une Histoire intertextuelle de la littérature », *Degrés*, n° 12, 1984, p. 1-10. Michael Worton et Judith Still (dir.), *Intertextuality : Theories and Practices*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1990.
37. Jacques Derrida, *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1988, p. 252 : « la phrase qui, pour certains, est devenue une sorte de slogan en général si mal compris de la déconstruction (“il n’y a pas de hors-texte”) ne signifie rien d’autre : il n’y a pas de hors-contexte ». Voir aussi E. R. Harty, « Text, Context, Intertext », *Journal of Literary Studies*, n° 1-2, 1985, p. 1-13.
38. Louis Hay, « “Le Texte n’existe pas”. Réflexions sur la critique génétique », *Poétique*, n° 62, 1985, p. 147-158.
39. Laurent Jenny, « La Stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281, ici p. 266-67.
40. Jacqueline Thibault-Schaefer, « Récit mythique et transtextualité » in Pierre Cazier (dir.), *Mythe et création*, Villeneuve d’Ascq, Presses universitaires de Lille, coll. « Travaux et recherches UL3 », 1994, p. 53-66. Cf. aussi Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987.
41. Voir en particulier Marc Fumaroli, *L’Âge de l’éloquence* (1980), Paris, Albin Michel, 1994, p. 77 sq.
42. Philippe Monneret, *Essais de linguistique analogique*, Dijon, ABELL, 2004, p. 43 sq.
43. Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990.
44. Roger Caillois, *Vocabulaire esthétique*, Paris, éd. Fonatine, 1946.
45. Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1990, p. 77-78.
-

AUTEUR

SÉBASTIEN HUBIER

Maître de conférences HDR en littérature comparée et études culturelles à l’université de Reims
Champagne-Ardenne, CRIMEL

Bibliographie

Textes clefs pour la théorie intertextuelle

- ARRIVÉ, Michel, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, 31, septembre 1973.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, [1929], Paris, Le Seuil, trad. Isabelle Kolitcheff, 1970.
- BARTHES, Roland, « Texte (Théorie du) », *Encyclopædia universalis*, 1968.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1974.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, « Interlecture versus intertexte », in *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001, p. 11-37.
- BOUILLAGUET, Annick, « Une typologie de l'emprunt », *Poétique* n° 80, novembre 1989.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main, ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.
- DÄLLENBACH, Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique* n° 27, 1976, p. 282-296.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, p. 257-281.
- KRISTEVA, Julia, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969.
- RIFFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, février 1981, p. 4-7.
- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1983.
- STAROBINSKI, Jean, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981 (Chapitre 5 : « Intertextualité »)

Compléments

- ANGENOT, Marc, « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », *Texte* 2, 1983, p. 101-112.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, [1979], trad. Alfreda Aucouturier, Paris Gallimard, 1984.
- BARTHES, Roland, *Le grain de la voix*, Paris, Le Seuil, 1982.

- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984.
- BÉHAR, Henri, *Littéruptures*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988.
- BIASI, Pierre-Marc de, « Intertextualité (théorie de l') », *Encyclopædia universalis*, 1989.
- BLOCK, Haskell, « The Concept of Influence in Comparative Literature », *Yearbook of Comparative and General Literature*, 7, 1958, p. 30-36.
- BOUILLAGUET, Annick, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan Université, 1996.
- BRUCE, Don, « Bibliographie annotée. Écrits sur l'intertextualité », *Texte 2*, 1983, p. 217-258.
- BUTOR, Michel, « Le livre et les livres », *Répertoires IV*, Paris, Minuit, 1974.
- CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, 1995.
- CULLER, Jonathan, « Presupposition and Intertextuality », *Modern Language Notes* 91, 1976, p. 1380-1396 ; *The Pursuit of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction*, London, Routledge and Kegan Paul, 1981, p. 100-118.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde, *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979.
- DEMBOWSKI, Peter, « Intertextualité et critique des textes », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 17-29.
- DI GIROLAMO, Costanzo; PACCAGNELLA, Ivano (eds.), *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo, Sellerio, 1982.
- DURVYE, Catherine, *Les Réécritures*, Paris, Ellipses, 2001.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, 1979, trad. Myriem Bouhazer, Paris, Grasset, 1985.
- GIGNOUX, Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.
- GOYET, Francis, « Imitatio ou intertextualité ? », *Poétique*, n° 71, 1987, p. 313-320.
- GROUPAR, ed., *Le Singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, New York, Peter Lang, 1984.
- GUILLÉN, Claudio, « The Aesthetics of Influence. Studies in Comparative Literature » in *Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, ed. Werner P. Friederich, Chapel Hill, University of North Carolina Press, vol. 1, 1959, p. 175-192.
- « INTERTEXTUALITY », *International Encyclopedia of Communications*, Vol. 2, ed. Erik Barnouw, New-York, Oxford University Press, 1989, p. 349-351.
- KIBÉDI VARGA, Aron, « Pour une histoire intertextuelle de la littérature », *Degrés* 12, 1984, p. 1-10.
- LE CALVEZ, Eric ; CANOVA-GREEN, Marie-Claude. (éds.), *Textes et Intertextes*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1997.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie ; MIGUET-OLLAGNIER, Marie, (éds) *L'Intertextualité*, Besançon, Annales de l'Université de Franche-Comté, n° 637, 1998.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie, « Historique du concept d'intertextualité », in *L'Intertextualité*, Besançon, 1998.
- MARILLAUD, Pierre ; GAUTHIER, Robert (dir.), *L'Intertextualité*, Actes du 24^{ème} colloque d'Albi Langages et Signification, Toulouse, C.A.L.S./C.S.P.T., 2004.
- MAUREL-INDART, Hélène, *Du plagiat*, Paris, PUF, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, « L'intertextualité critique », *Poétique*, n° 27, p. 372-384.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- POÉTIQUE*, n° 27, 1976, « L'intertextualité ».
- SANGSUE, Daniel, *La parodie*, Paris, Hachette Supérieur, 1994.
- SOMVILLE, Léon, « Intertextualité », dans *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris-Gembloux, Duculot, 1987, p. 113-131.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Garnier Flammarion, « Corpus », 2002.

- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du Nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1971
- RIFFATERRE, Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4-18.
- SAMOYAULT, Tiphaine, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985.
- STAROBINSKI, Jean, « Le texte dans le texte », *Tel Quel*, n° 37, 1969, p. 4-33.
- TASSEL, Alain (dir.), « Nouvelles approches de l'intertextualité », *Narratologie*, n° 4, 2001.
- TYNIA NOV, Iouri, « De l'évolution littéraire », 1927, *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil, 1965, trad. Tzvetan Todorov, p. 120-137.
- ZUMTHOR, Paul, « Le carrefour des rhétoriciens : Intertextualité et rhétorique », *Poétique*, n° 27, p. 317-33.