



HAL
open science

Intertextualité et comparatisme : entre anthropologie culturelle et théorie de la lecture

Sébastien Hubier

► **To cite this version:**

Sébastien Hubier. Intertextualité et comparatisme : entre anthropologie culturelle et théorie de la lecture. Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée. Parcours de la reconnaissance intertextuelle, 1, Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.75-91, 2006, Approches interdisciplinaires de la lecture, ISSN 1771-236X, 2-915271-14-3. 10.4000/books.epure.710 . hal-02976766v1

HAL Id: hal-02976766

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02976766v1>

Submitted on 23 Oct 2020 (v1), last revised 26 Oct 2023 (v2)

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Intertextualité et comparatisme : entre anthropologie culturelle et théorie de la lecture

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
A tous nos successeurs ne laissons rien à dire¹³⁸.

Alexis Piron

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 »¹³⁹. 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.

*

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

¹³⁸ Alexis Piron, *La Métromanie* (1738), III,7, Paris, Garnier, 1883, p.197.

¹³⁹ Cf. Pierre Brunel, Claude Pichois & André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* (1983), Paris, Armand Colin, coll. « U », 1991, p.7 *sqq.*

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 recherches¹⁴⁰. 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'imitation¹⁴¹ à la rhétorique¹⁴², 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 Montaigne¹⁴³, grâce à l'apologue du travail des abeilles butineuses – est

¹⁴⁰ Geneviève Idt, « “Intertextualité”, “transposition”, “critique des sources” » in *Nova Renascença*, n°13, 1984, p.5-20. Voir aussi la synthèse de Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

¹⁴¹ Florence Goyet, « *Imitatio* ou intertextualité ? » in *Poétique*, n°18, 1987, p.313-320.

¹⁴² Paul Zumthor, « Le Carrefour des rhétoriciens : intertextualité et rhétorique » in *Poétique*, n°7, 1976, p.317-337.

¹⁴³ 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 connessimus 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*

encore centrale au Moyen Age, à la Renaissance, aux siècles baroque et classique¹⁴⁴. 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*¹⁴⁵, à la réécriture de la Matrone d'Ephèse – conte développé par Pétrone dans son *Satiricon*¹⁴⁶.

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.

A 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'autruy ».

¹⁴⁴ 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.

¹⁴⁵ Jean de La Fontaine, *Fables*, 2 vol., t.II, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1974, p.180-185.

¹⁴⁶ Pétrone, *Satiricon*, trad. de Géraldine Puccini, Paris, Arléa, 1992, p.176-180.

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, *mímēsis* littéraire et *mímēsis* sociale¹⁴⁷. 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 »¹⁴⁸ – 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 *mímēsis*¹⁴⁹ ; 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 »¹⁵⁰. 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'Etat, il est plus étonnant – alors que, depuis les Lumières, l'originalité était devenue une valeur cardinale de la création artistique¹⁵¹ – 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 romantique¹⁵² comme *Le Lys dans la vallée* était intertextuel. D'une part, « l'intertextualité affecte la représentation de la réalité dans le roman »

¹⁴⁷ Gunter Gebauer & Christoph Wulf, *Mimēsis. Culture – art – société*, Paris, éd. du Cerf, 2005, p.41 *sqq.*

¹⁴⁸ 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.

¹⁴⁹ Alexandre Gefen, *La Mímēsis*, Paris, Flammarion, 2002.

¹⁵⁰ Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, coll. « Voies de l'histoire », 1991, p.55.

¹⁵¹ Roland Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au Siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

¹⁵² Cf. Claude Lachet, *Thématique et technique du Lys dans la vallée de Balzac*, Paris, Nouvelles éd. Deresse, 1978, p.69 *sqq.*

– sur un mode finalement assez proche de celui que dégagait 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 »¹⁵³. 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*, Dante¹⁵⁴. 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 Curtius¹⁵⁵, 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 occidentale¹⁵⁶. 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

¹⁵³ Michaël Riffaterre, « Production du roman : l'intertexte du *Lys dans la vallée* » in *L'Intertextualité : intertexte, autotexte, intratexte in Texte*, n°2, 1983, p.23-33.

¹⁵⁴ 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.

¹⁵⁵ Ernst-Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956.

¹⁵⁶ 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.

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 (Wittgenstein¹⁵⁷). 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 »¹⁵⁸, de l'inventaire, du recyclage, de la parodie, de l'autoparodie¹⁵⁹ ou du plagiat¹⁶⁰. 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

¹⁵⁷ Cf. Allan S. Janik & Stephen E. Toulmin, *Wittgenstein, Vienne et la modernité*, trad. de J. Bernard, Paris, PUF, 1978.

¹⁵⁸ Voir Brigitte Baer, « Picasso et les citations libres » in *Pablo Picasso, les dernières années 1963-1973*, Rome, éd. Carte Segrete, 1987.

¹⁵⁹ Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte » in *Poétique*, n°7, 1976, p.282-296.

¹⁶⁰ 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.

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 provocation¹⁶¹. 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 suae* de sainte Hildegarde de Binge, 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 Pline 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 culturelle¹⁶². Mais, si l'intertextualité, pour qui sait bien lire, peut renforcer la cohérence d'une œuvre et conduire à des interprétations toujours plus complexes,

¹⁶¹ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

¹⁶² Michel de Certeau, « Le Croyable. Préliminaire à une anthropologie des croyances » in Hermann Parret et Hans-George Ruprecht (éd.), *Exigences et perspectives de la sémiotique (Mélanges A.J. Greimas)*, Amsterdam, John Benjamin, 2 vol., t. II, 1985, p.687-707.

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.

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. Riffaterre¹⁶³, 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. A établir des liens entre les nouvelles de Scarron et le modèle espagnol que

¹⁶³ Voir, entre autres, Michaël Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

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 Quijote* au XX^e. 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 témoignent Maurice Ravel, Wilhelm Kienzl, Jules Massenet.

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'Eglise, 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 Ecritures 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.

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'interdiscursivité¹⁶⁴ –, 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 distancié par des guillemets, [étant] l'exemple le plus évident de ce type de fonctions »¹⁶⁵. 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 particulière¹⁶⁶ – 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* »¹⁶⁷. On est là très

¹⁶⁴ Marc Angenot, « Intertextualité, interdiscursivité, discours social » in *Texte*, n°2, 1983, p.101-112.

¹⁶⁵ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, p.87.

¹⁶⁶ Jean Starobinski, « Le Texte dans le texte » in *Tel Quel*, n°37, 1969, p.4-33.

¹⁶⁷ Michaël Riffaterre, « La Trace de l'intertexte » in *La Pensée*, n° 215, octobre 1980. Je souligne.

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 »¹⁶⁸ – et de ce qu'Alain Trouvé a étudié, dans son *Roman de la lecture*¹⁶⁹, 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.

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'*Enéide*, 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,

¹⁶⁸ Cf. Jean Bellemin-Noël, « L'Interlecture » in Michel Picard (éd.), *Comment la littérature agit-elle ?*, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques », n°40, 1994.

¹⁶⁹ Alain Trouvé, *Le Roman de la lecture. Critique de la raison littéraire*, Liège, Mardaga, 2004.

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 récritures 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. Ralenties à l'orgue, s.v.p. Fermez les yeux, M'sieurs dames »¹⁷⁰ – tend à faire du roman une parodie de la messe, ce que souligne l'évocation par Stephen et Bloom, dans « Télémaque » et « Les Lotophages »¹⁷¹, 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* »¹⁷² et d'en chanter l'éloge ; même si *Ulysse* est aussi une réflexion sur la place de la foi et de l'Église

¹⁷⁰ James Joyce, *Ulysse in Œuvres*, 2 vol., t.II, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1995, p.3.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.23 & 90.

¹⁷² *Ibid.*, p.23.

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.

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 littéraire¹⁷³, 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

¹⁷³ Aron Kibédi-Varga, « Pour une Histoire intertextuelle de la littérature » in *Degrés*, n°12, 1984, p.1-10. Michael Worton & Judith Still (éd.), *Intertextuality : Theories and Practices*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1990.

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.

*

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 »¹⁷⁴, 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 »¹⁷⁵. 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

¹⁷⁴ 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* » in *Journal of Literary Studies*, n°1-2, 1985, p.1-13.

¹⁷⁵ Louis Hay, « “Le Texte n'existe pas”. Réflexions sur la critique génétique », in *Poétique*, n°62, 1985, p.147-158.

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 »¹⁷⁶. 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 »¹⁷⁷. 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 poésie, 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 –

¹⁷⁶ Laurent Jenny, « La Stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 1976 (p.257-281), p.266-67.

¹⁷⁷ Jacqueline Thibault-Schaefer, « Récit mythique et transtextualité » in Pierre Cazier (éd.), *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.

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 »¹⁷⁸ 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 représentation¹⁷⁹, 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.

Jean Paulhan¹⁸⁰ 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 »¹⁸¹. A 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 :

¹⁷⁸ Voir en particulier Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence* (1980), Paris, Albin Michel, 1994, p.77 *sqq.*

¹⁷⁹ Philippe Monneret, *Essais de linguistique analogique*, Dijon, ABELL, 2004, p.43 *sqq.*

¹⁸⁰ Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990.

¹⁸¹ Roger Caillois, *Vocabulaire esthétique*, Paris, éd. Fonatine, 1946.

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'amour¹⁸².

Sébastien HUBIER

¹⁸² Umberto Eco, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1990, p.77-78.