



**HAL**  
open science

## De l'intertexte à l'arrière-texte

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. De l'intertexte à l'arrière-texte. Gladieu, Marie-Madeleine; Trouvé, Alain. Intertexte et arrière-texte: les coulisses du littéraire, 5, Editions et presses universitaires de Reims, pp.9-28, 2011, Approches interdisciplinaires de la lecture, 9782915271379. hal-02984626v1

**HAL Id: hal-02984626**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02984626v1>**

Submitted on 31 Oct 2020 (v1), last revised 13 Mar 2024 (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

## « De l'intertexte à l'arrière-texte »

Si l'intertextualité demeure un concept central pour appréhender le processus de création littéraire, peut-être n'est-elle pas suffisante<sup>1</sup>. L'arrière-texte entrevu au cours du séminaire de l'an passé serait-il le complément attendu et l'outil nécessaire pour penser la complexité ? Telle est la voie nouvelle que nous voudrions à présent explorer en l'appliquant aux domaines de la poésie et du roman.

L'arrière-texte procède, non de la théorie pure, mais de l'intuition d'écrivains nourris de deux cultures, russe et française. Il désigne tout ce qui se trouve en amont de la création littéraire, appréhendée selon ses deux versants auctorial et lectoral. On peut le concevoir comme le réseau d'associations présidant à l'effet littérature : associations verbales, sensorielles, cognitives, qui englobent et dépassent le phénomène d'intertextualité.

Cette définition provisoire dérive de la notion telle qu'on la voit apparaître sous la plume de deux écrivains français, Elsa Triolet et Aragon, à la fin des années 1960, alors qu'ils abordent les œuvres de leur maturité et mènent en parallèle une réflexion sur la création. Elsa Triolet qui forge le vocable s'inspire du *podtekst*<sup>2</sup> emprunté au poète futuriste Khlebnikov. Léon Robel, spécialiste des littératures slaves, poète et traducteur, a attiré notre attention sur l'origine russe de cet arrière-texte, nous y reviendrons.

Le mot double en français et en russe associe l'idée de texte à un élément spatial (arrière/sous) impliquant les composantes sensorielles, extratextuelles, du vécu, expériences mobilisées quand la littérature nous donne à voir et à entendre, ouvrant notre univers personnel sur d'autres univers intérieurs. C'est précisément ces questions de l'altérité inhérente à l'expérience littéraire, de l'articulation du verbal et de la perception auditive, puis visuelle au sein d'une pensée de l'art qui ont occupé les trois années antérieures à la présente session.

« Arrière », dans son acception spatiale, évoque les travaux associant lecture et scénographie imaginaire, d'où l'image des « coulisses du littéraire », à

---

<sup>1</sup> Pour plus de précisions, voir « Parcours de la reconnaissance intertextuelle », *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, n° 1, Reims, Épure, 2006. Pour le rapport entre intertexte et arrière-texte, voir aussi notre article « L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur », publié entre-temps dans *Poétique* n° 164, novembre 2010.

<sup>2</sup> Littéralement : sous-texte. Voir *infra*.

laquelle on prêterait peut-être quelque valeur heuristique en dépit des limites inhérentes au mode de pensée analogique. Le préfixe *arrière* comporte aussi un sens temporel d'antériorité applicable à genèse de la création. Il possède enfin une valeur hiérarchique : l'arrière-texte renvoie alors aux notions de latence, de présupposés culturels, d'étayage d'un texte sur un vécu, auctorial ou lectoral.

Différents termes sont déjà en circulation qui ont décrit des phénomènes voisins, du génotexte à l'infratexte. En un sens, toute proposition nouvelle rencontre du déjà dit et doit justifier sa nécessité. Pire : cet arrière-texte n'est peut-être, en tant qu'il s'intéresse au processus de création dans sa dimension la plus secrète, qu'un foyer inatteignable, une illusion. La prétention de chercher le sens sous le texte manifeste donne au projet une dimension interprétative qu'il faut assumer, au risque de se heurter à une tradition française, plus férue, dans le sillage de Genette et de Charles, de poétique et de rhétorique que d'herméneutique.

Mettre en mots quelques aspects de l'arrière-texte suggéré par la fréquentation d'une œuvre, n'est-ce pas pourtant progresser dans la compréhension du processus de création troué par des phénomènes d'oubli et d'inconscience, en dégagant des associations, des configurations voilées ?

De l'intertextualité, point de départ nécessaire et non suffisant, on passera à son corollaire, l'arrière-texte, envisagé dans la perspective de l'histoire littéraire, puis de la théorie, afin de cerner, peut-être, son potentiel heuristique.

## Déclinaisons et limites de l'intertextualité

La notion d'intertextualité fut introduite en France à la fin des années 1960 par Julia Kristeva à partir de celle de dialogisme, forgée par Bakhtine. Elle s'attache à la présence dans un énoncé d'autres énoncés convoqués sous diverses formes. On parle alors de production des textes, délaissant les figures sacralisées de l'Auteur<sup>3</sup> et de la Création.

Cette vision nouvelle est solidaire d'une théorie du texte. Barthes, qui écrit à ce sujet un article de référence<sup>4</sup>, définit le texte comme *tissu, entrelacs* et non plus *voile* d'un Sens. L'entrelacs fait signe en direction de l'intertextualité. Le texte devient une pratique signifiante effectuée dans une relation au discours de l'Autre social (dimension interrelationnelle) et de l'Autre en nous (= l'Inconscient), ce qui amène à envisager un sujet psychiquement pluriel. Barthes avance deux définitions : 1/ Le texte « n'est que langage et ne peut s'éprouver qu'à travers un autre langage » 2/ Il désigne le processus de la signifiante au sens que lui donne Kristeva d'un sens en perpétuel mouvement. Ce sens 2 un peu large étend la notion de texte à tout matériau sémiotique, mot ou image, par

---

<sup>3</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur », 1968, repris dans *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, III.

<sup>4</sup> Roland Barthes, « (Théorie du) Texte », *Encyclopædia universalis*, 1968.

exemple, ce qui ne laisse pas de poser problème. En revanche, affirmer (sens 1) 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 suggérer judicieusement que le texte lu puisse à son tour devenir intertexte d'un *texte de lecture* ?

Michel Arrivé propose pour sa part de définir le texte comme « poly-isotopies »<sup>5</sup>, ce qui implique une cohérence par réseaux et non plus par continuité syntaxique. Nous aurons à nous en souvenir.

Le champ d'application de l'intertexte oscille entre sens large ou restreint, selon qu'on se limite à la convocation d'un énoncé extérieur ou qu'on envisage aussi sa transformation. Le champ restreint, balisé par Gérard Genette<sup>6</sup> et complété par Annick Bouillaguet<sup>7</sup>, décline quatre formes : citation, plagiat, allusion, référence. L'autotextualité analysée par Lucien Dällenbach<sup>8</sup> en constitue une variante ; comme l'intertextualité, elle renvoie à un ou plusieurs textes extérieurs, mais du même auteur. À la limite de l'acception restreinte se situent les anagrammes repérées par Saussure dans la poésie latine et bien que l'anagramme – le texte qu'on lit – renvoie déjà à une forme de texte caché ou transformé – l'hypogramme<sup>9</sup>. Michel Arrivé y revient dans ce volume.

Selon l'acception large qui tend aujourd'hui à s'imposer, on appelle intertexte *chacun des énoncés (extérieurs) dont on peut repérer la présence, directe ou transformée, dans le texte lu*. Pour Pierre-Marc de Biasi, l'intertextualité est « l'élucidation du processus par lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs autres textes »<sup>10</sup>.

À la marge de l'intertextualité, se situerait l'*idéologème*, avancé par Julia Kristeva et repris par certains représentants de la sociocritique. Cette notion permet de penser le texte lu dans les textes de la société et de l'histoire :

Le recoupement 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'acception 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.<sup>11</sup>

---

<sup>5</sup> Michel Arrivé, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, 31, septembre 1973, p. 53-63.

<sup>6</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.

<sup>7</sup> Annick Bouillaguet, « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*, n° 80, novembre 1989.

<sup>8</sup> « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, 1976.

<sup>9</sup> Voir à ce sujet Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>10</sup> Pierre-Marc de Biasi, « Intertextualité (théorie de l') », *Encyclopædia universalis*, éd. 1989, p. 514. Je rejoins 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.

<sup>11</sup> *Sémiotikè*, p. 53

À la différence de l'intertexte, l'idéologème renvoie à une collection d'énoncés dont la source reste diffuse.

Que l'intertextualité conduise l'écrivain à s'appropriier les textes et discours issus de la collectivité est donc indéniable. Mais elle est aussi sur l'autre versant du texte un fait de lecture. La question se pose alors de savoir comment situer ces deux modalités l'une par rapport à l'autre.

On a parfois prétendu qu'elles devaient viser une coïncidence. C'est le cas de Riffaterre qui érige la reconnaissance par le lecteur de l'intertextualité (auctoriale) en condition de la littéarité<sup>12</sup>.

Plus fréquemment les théorisations de la lecture soulignent un excédent potentiel du côté du lecteur. Bakhtine le nomme *Sur-destinataire* :

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.<sup>13</sup>

Prenant en compte la nécessaire implication de l'inconscient dans l'écriture, nous avons nous-même proposé d'envisager un *intertexte latent*, compris 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 »<sup>14</sup>. Dans le cas de l'intertexte latent les éléments du texte à mettre au jour sont fractionnés et dispersés dans le texte à lire suivant le principe de l'isotopie décrit par Michel Arrivé. Le mécanisme à l'œuvre serait assimilable à un refoulement.

S'émancipant davantage de la perspective auctoriale, Roland Barthes a décrit le plaisir d'une navigation dans le grand texte de la littérature, hors de toute contrainte chronologique, invitant à lire Proust chez Stendhal<sup>15</sup>. Vingt ans plus tard, poussant à l'extrême les prérogatives du lecteur, Jean Bellemin-Noël proposa de substituer à l'intertextualité l'*interlecture*, déclinée selon quatre formes : citation, mention, allusion, *évocation*. Si les trois premières rappellent la classification de Genette, la quatrième correspond à la liberté associative de l'interlecture :

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.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4-18.

<sup>13</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, 1979, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984, trad. Alfreda Aucouturier, p. 337.

<sup>14</sup> *AILI*, p. 16.

<sup>15</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 50.

<sup>16</sup> Jean Bellemin-Noël, « Interlecture versus intertexte », in *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001, p. 23.

On n'est pas tenu de souscrire totalement à ces analyses. Pour stimulante qu'elle soit, la notion d'évocation relève plutôt d'une réécriture émancipée, rejoignant l'écriture littéraire au plein sens du terme. Le texte de l'écrivain – appelons-le texte 1 –, devient prétexte à un texte 2, devenu prépondérant. Ainsi procèdent les auteurs lorsqu'ils s'approprient les œuvres lues pour écrire. L'écriture issue de l'interlecture se distingue donc du *texte de lecture littéraire*, variante du commentaire encore assujettie à un foyer principal, le texte d'autrui. Ce texte, tel que nous proposons de le concevoir, manifesterait sa part créatrice dans la production interprétative. Soit, pour récapituler, le schéma suivant<sup>17</sup> :

Lecture intégrée d'écrivain						
Lecture littéraire						***
Intentio auctoris				Intentio flottante	Intentio lectoris	
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 (= commentaire)						***
Texte d'écrivain 2						
Texte 1 centreur					Texte 2 centreur	

Dans l'écart entre la définition précise de l'intertextualité, telle qu'on vient d'essayer de la formuler, et une conception plus large, voire laxiste, se loge une partie de la problématique de l'arrière-texte. Notamment du fait que l'on a écarté de la notion de texte les composés non textuels qui peuvent intervenir dans l'arrière-texte.

Essentielle pour l'approche de la littéarité, l'intertextualité ne fournit pas une clef suffisante pour trois raisons. D'abord, le mécanisme de référence à d'autres textes ou discours est valable pour tout énoncé. La spécificité du littéraire risque de se dissoudre dans le grand brassage culturel. Il est par ailleurs abusif, sous couvert d'intertextualité, d'appeler texte toute production signifiante et notamment iconographique. S'il ne fait aucun doute que les écrivains nourrissent leurs œuvres de réminiscences de tableaux ou d'images filmiques, entre autres, il paraît plus juste de parler d'intersémiotité pour appréhender le passage d'un médium à un autre. Enfin, paraît posée avec plus d'acuité dans le cas du texte littéraire, la question de la connexion de toutes les données textuelles et extratextuelles qui y interfèrent. C'est ici que l'arrière-texte trouve peut-être sa pertinence.

### Fortune d'une notion, de Khlebnikov au couple Triolet Aragon

Khlebnikov (1885-1922) mathématicien, linguiste et poète, est un des fondateurs du futurisme russe avec Maïakovski. Le mot dans son système

<sup>17</sup> Pour les schémas intermédiaires, voir *AILI*, p. 5-22.

poétique et philosophique cesse d'être uniquement un moyen de transmission de la tradition culturelle. Khlebnikov, passionné par les liens entre les mots et les nombres, la langue et son inconscient structural, participe aux côtés de Kroutchenykh aux expérimentations futuristes sur le langage Zaoum :

Martelant sans cesse les mêmes idées et les mêmes thèmes, [les] textes [de « La Création verbale »<sup>18</sup>] composent un extraordinaire tableau où fiction linguistico-mathématique, spéculations chiffrées, trésor étymologique des langues slaves, « significations » des phonèmes, s'efforcent de donner une assise rationnelle à l'inventivité poétique du zaoum.<sup>19</sup>

Elsa Triolet connaît bien son œuvre ; elle traduit certains de ses poèmes dans l'anthologie *La Poésie russe* dont elle dirige l'édition bilingue chez Seghers en 1965<sup>20</sup>. Le *podtekst* rencontré chez Khlebnikov va devenir sous sa plume *arrière-texte*. Je cite à ce sujet Léon Robel : « Elsa traduit "podtekst" littéralement "sous-texte" par "arrière-texte" »<sup>21</sup>. Le même précise plus récemment :

Il faut naturellement partir du sens courant du mot *podtekst* lorsqu'il n'est pas un terme d'esthétique ou de théorie de la littérature et désigne (dès le 19<sup>e</sup> siècle?) le sens interne, caché d'un énoncé, d'un texte, ce qui le sous-tend (et peut aussi bien s'appliquer au caractère d'un personnage, etc.). Et aussi les idées et les sentiments qu'un acteur ou diseur met dans un texte. [...] J'en suis à me demander si la traduction par *arrière-texte* est entièrement satisfaisante.<sup>22</sup>

Si l'on est optimiste, on verra dans cette traduction /trahison – la traduction littérale étant de toutes façons peu satisfaisante – la source d'une invention, comme ce fut le cas pour un certain nombre de ratages célèbres.

La notion d'arrière-texte circule d'Elsa Triolet à Aragon, reprise notamment dans leurs essais sur l'écriture romanesque publiés simultanément en 1969 dans la nouvelle collection de l'éditeur Skira<sup>23</sup>. Le texte de Triolet sera le numéro 1.

*La Mise en mots* évoque « l'arrière-texte, le Gulf Stream, l'invention, l'arrachement du roman-roman » (p. 34). Pas d'invention sans coopération du sujet avec son inconscient, semble dire ici la romancière, par l'image du courant marin. Cet arrière-texte fait penser à la fameuse formule de Lacan sur « l'inconscient structuré comme un langage »<sup>24</sup>. Commentant l'idée toujours féconde d'un inconscient habité de mots choses et de mots représentations, Michel Arrivé fait observer dans un ouvrage récent<sup>25</sup> l'emploi étonnant de l'article indéfini *un*. Il montre au prix d'une analyse serrée<sup>26</sup> qu'*un langage* doit

---

<sup>18</sup> Khlebnikov, *La Création verbale*, Paris, Bourgois, 1980, coll. « TXT », trad. Catherine Prigent.

<sup>19</sup> Christian Prigent, *La langue et ses monstres*, [Montpellier], Cadex, 1989, p. 108.

<sup>20</sup> On trouve aussi un extrait du poème Zanzégui (1921) en épigraphe de son roman *Ecoutez-voir*, publié en 1968.

<sup>21</sup> L. Robel, *article cité*, p. 26.

<sup>22</sup> Message personnel reçu le 25/09/2009/

<sup>23</sup> Elsa Triolet, *La Mise en mots*, Genève, Skira, 1969 ; Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969. Éditions de référence utilisées ici.

<sup>24</sup> Formule avancée dans la conférence liminaire de son séminaire de 1965-1966 à l'ENS. Texte repris dans *Ecrits II*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 233.

<sup>25</sup> Michel Arrivé, *Le Linguiste et l'inconscient*, Paris, PUF, 2008.

<sup>26</sup> Voir par exemple le rôle du *ne* explétif typiquement français dans la démonstration lacanienne.

se lire comme *une langue*, en l'occurrence le français pour Lacan. On peut rêver un instant sur l'arrière-texte à une ou deux langues considéré ici.

Remarquons pourtant que le mot composé, par son préfixe « arrière » (transposition de « sous »), excède le seul matériau verbal pour y adjoindre du visuel. Si le mot chose suivant l'indication freudienne<sup>27</sup> est traité comme objet auditif aux sonorités susceptibles de permuter ou de se recomposer différemment, peut-être faut-il lui adjoindre ces objets sémiotiques mixtes que sont les images. Images transposables en signes et aussi bien irréductibles au langage verbal. Tel est en tout cas ce que suggère l'autre occurrence frappante de l'arrière-texte dans *La Mise en mots* : « Je veux dire plus et l'image me vient en arrière-texte, elle vient en amplificateur ». Il y aurait ainsi en germe dans cet arrière-texte de quoi renouveler une théorie de l'inconscient esthétique.

Donc, chez Elsa Triolet, l'écriture romanesque procède d'un inconscient ou peut-être préconscient esthétique où se mêlent éléments verbalisés et visions mémorisées.

On retrouve l'arrière-texte chez Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* avec un renvoi à un passage de *La Mise à mort* qui confirme la source trioletienne du terme :

Le miroir sans tain des mots, nul mieux que toi n'en connaît la nature, qui appelles ce qu'ils ne disent pas *l'arrière-texte*. L'arrière-texte est la chambre seconde où je ne puis entrer.<sup>28</sup>

Plus loin Beckett est érigé au rang d'arrière-texte du livre en train de s'écrire :

Tout au long de ces cent et quelques pages, comme Roussel tout au long de son existence et de son œuvre était hanté de Jules Verne, je ne pouvais me retenir de penser que dans cet espace de notre vie, il y a eu un homme qui a été son propre Jules Verne, l'explorateur d'un espace à la fois toujours ouvert et toujours clos, je veux dire pour qui rien en fait ne débute ni ne finit. (p. 145)

Qualifier l'écriture de Beckett d'« espace à la fois toujours ouvert et toujours clos, je veux dire pour qui rien en fait ne débute ni ne finit » revient à signaler un rapport privilégié avec l'inconscient qui ignore le temps selon la conception freudienne. De ce rapport, tout lecteur attentif de Beckett fait la déroutante expérience. Notons au passage que l'écrivain irlandais grâce à qui est évoqué le « mystère de finir », se trouve encore associé par le biais du silence au fonds russe de l'écriture trioletienne :

Ce silence où les philistins n'entendront jamais, chez Anton Tchekhov ou Elsa Triolet, l'arrière-chant (ou *-texte*) qui est la profondeur des lignes écrites, l'autre dimension de la chose créée. (p. 145)

Donc la version aragonienne de l'arrière-texte s'articule autour de trois points : l'idée d'un arrière-plan de pensées inaccessibles au lecteur et réservé au seul auteur ; celle d'intertexte comme source cachée du texte en train de s'écrire (Beckett et l'idée d'un roman « qui ne débute ni ne finit ») ; l'idée de fonds

---

<sup>27</sup> Freud, *Contribution à la conception des aphasies*, [1891], Paris, PUF, 1983, trad. Claude Van Reeth.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 135. Le passage de *La Mise à mort* (1965) se situe page 155 dans l'édition Folio.

culturel, enfin, la thématique du silence apparentant l'œuvre d'Elsa Triolet à celle de Tchekhov dont elle fut la traductrice. Le fonds culturel ne désigne pas un texte précis, comme dans le cas de l'intertexte, mais une collection de textes en interaction avec leurs lectures. Il s'agit d'autant moins d'intertextualité, dans le dernier exemple, que la connexion d'un auteur à l'autre s'établit en négatif dans le silence qui ponctue les phrases.

Elargissant la réflexion à cette double origine française de l'arrière-texte, on pourrait proposer la synthèse provisoire suivante : l'arrière-texte viserait l'articulation du textuel et du non textuel (le visuel ou l'acoustique), du textuel singulier et du verbal comme synthèse de discours, de formes exposées et de soubassements occultés de façon plus ou moins consciente.

Cette notion peut-elle avoir une pertinence pour penser la création artistique dans un champ théorique déjà riche ?

### **L'arrière-texte et ses concurrents**

Observons, à titre presque anecdotique, que nous l'avons retrouvée sous la plume de Serge Gavronsky, dans une étude consacrée en 1977 à Francis Ponge : « Nietzsche ou l'arrière-texte Pongien »<sup>29</sup>. On est ici très proche de l'idée d'arrière-plan culturel.

D'autres termes ont été proposés, entre-temps ou peu après, pour appréhender le processus de création. Julia Kristeva a tenté de lancer le *géo-texte*, qu'elle opposa dans *Séméiotikè* au *phéno-texte*, assimilable à la page imprimée :

À la surface du phéno-texte le génotexte joint le volume. À la fonction communicative du phéno-texte le génotexte oppose la production de signification. Un double fond apparaît ainsi dans chaque produit signifiant : une « langue » (production signifiante) dans la langue (communicative), le texte – à la jointure des deux. Une « langue » germinatrice et destructrice qui produit et efface tout énoncé, et qu'il s'agit de capter pour ouvrir la surface de la communication au travail signifiant qu'elle occulte.<sup>30</sup>

Un chapitre du même ouvrage s'empare de la réflexion de Saussure sur les anagrammes et assimile la signifiante à une activité paragrammatique. Son but : « formaliser le fonctionnement symbolique du langage comme marque dynamique, comme “gramme” mouvant (donc comme *paragramme*) qui *fait* plutôt qu'il *n'exprime* un sens » :

[L]e texte littéraire se présente comme un système de connexions multiples qu'on pourrait décrire comme une structure de réseaux paragrammatiques. Nous appelons réseau paragrammatique le modèle tabulaire (non linéaire) de l'élaboration de l'image littéraire, autrement dit, le graphisme dynamique et spatial désignant la pluridétermination du sens (différent des normes sémantiques et grammaticales du langage usuel) dans le langage poétique.<sup>31</sup>

Kristeva propose encore un modèle tabulaire distinguant des *grammes scripturaux* (phonétiques, sémiques, syntagmatiques) et des *grammes lecturaux*

---

<sup>29</sup> Serge Gavronsky, Actes du Colloque de Cerisy, 1977, 10-18.

<sup>30</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 223.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 123.

(le texte étranger comme citation ou réminiscence, tel qu'il fonctionne par exemple chez Lautréamont).

La notion de géno-texte présente l'intérêt de signaler la dimension en quelque sorte topographique de l'écriture littéraire. Elle constitue une critique pertinente de la grammaire générative qui explique l'expansion de l'énoncé linguistique à partir de composants eux-mêmes linguistiques. Le géno-texte représente aussi une des meilleures prises en compte de l'inconscient dans la production littéraire. Le chapitre « Pour une sémiologie des paragrammes » développe l'idée féconde de réseau.

La fortune limitée de l'expression pourrait résulter de quelques difficultés intrinsèques. Le projet un peu daté d'une science du texte littéraire repose sur l'illusion d'un sujet accédant à la transparence de l'objet et sans doute sur une mythification du discours scientifique. La signifiante comme mouvement constant du sens, reste essentiellement une notion théorique, en quelque sorte insaisissable. Peut-être faudrait-il, pour appréhender ce mouvement de la création, le comprendre comme rapport entre texte et contre-texte de lecture et envisager ainsi un dédoublement partiel de ce que tente de saisir l'arrière-texte, là où, de fait, l'analyse de Kristeva continue à superposer l'auteur/lecteur et le lecteur en général.

Fort utile également, mais plus assujettie par la dimension génétique à la perspective chronologique est la notion d'*avant-texte*. Jean Bellemin-Noël définit en 1972 l'avant-texte comme

l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les « variantes », vu sous l'angle de *ce qui précède matériellement un ouvrage* quand celui-ci est traité comme un *texte*, et *qui peut faire système avec lui*.<sup>32</sup>

« Faire système avec lui » invite à ne plus lire le texte comme totalité achevée et souveraine mais à saisir dans ce système une dynamique du sens. Aussi le mot « brouillon », « en concurrence » avec l'avant-texte, est-il écarté pour sa valeur péjorative, dont se trouve délesté le nouveau vocable. Raymonde Debray-Genette, qui réalisa d'importants travaux sur l'avant-texte consacrés notamment à Flaubert, distingue le *textuel*, texte « établi par les savants » et la *textualité* que peut saisir le critique dans le mouvement entre les avant-textes et le texte publié<sup>33</sup>. Dans la textualité, on retrouve le dynamisme du géno-texte.

Le caractère exclusivement textuel de l'avant-texte présente toutefois l'inconvénient d'écarter l'intervention d'éléments non linguistiques dans la création : choses vues et entendues, par exemple. Pour importante que soit la prise en compte des états d'un texte antérieurs à sa publication, il convient par ailleurs de les mettre à leur juste place dans le processus interprétatif, alors qu'on a parfois reproché, non sans raison, à la critique génétique de situer sur un plan d'équivalence texte et avant-textes, comme si les choix progressivement affirmés par l'auteur n'avaient plus aucune pertinence.

---

<sup>32</sup> Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972, p. 15.

<sup>33</sup> R. Debray Genette, « Génétique et théorie littéraire », Item (<http://www.item.ens.fr/index.php?id=200864>).

Au tournant des années 1980, deux critiques mettent au contraire l'accent sur l'articulation spatiotemporelle de données culturelles dans la lecture. Umberto Eco (*Lector in fabula*, 1979, 1985) évoque à ce propos le *scénario intertextuel* comme ce qui nous donne une certaine compétence pour interpréter dans tel ou tel sens. « Le concept de scénario intertextuel [...] semblable à une règle de genre [...] prescrit une série de cas »<sup>34</sup>. Il « circule dans l'encyclopédie ». Fidèle à sa théorie du Lecteur Modèle, Eco s'en tient à un scénario intertextuel plus ou moins prévu par l'écrivain. En atteste l'exemple de la nouvelle « Un drame bien parisien », placée en appendice 1 de *Lector in fabula* et utilisée comme exemple pour montrer comment l'écriture de Allais prévoit et déjoue les scénarios intertextuels du lecteur. Epousant le point de vue déconstructionniste du lecteur, Paul De Man s'intéresse quant à lui à des scènes de lecture dans *Allégories de la lecture* (1979, 1989)<sup>35</sup>. Ces scènes racontées par des auteurs (Proust, Rousseau) permettent au critique de montrer la non coïncidence de l'énoncé et du sujet énonciateur. Telle est bien la fonction de l'allégorie, figure de la lecture, telle qu'a pu la décrire Benjamin, dans un sens non théologique. Si le scénario intertextuel est encore un objet théorique, la scène de lecture, façon De Man, est plutôt un objet narrativisé par les auteurs et déconstruit par le critique lecteur. L'arrière-texte, en revanche, reste un point aveugle de l'écriture, au mieux suggéré par l'écrivain, et principalement reconstruit par le lecteur, de façon conjecturale.

Michel Charles, en 1995, avance la notion d'*énoncé fantôme* qu'il applique aux auteurs classiques dont la clarté supposée se trouve ainsi complexifiée. 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 »<sup>36</sup>. L'énoncé fantôme se situe à l'arrière-plan du texte à lire comme l'arrière-texte. Ce rejet conscient ou non le rapproche de ce qui a été désigné plutôt comme intertexte latent. Mais l'énoncé fantôme penche clairement du côté de la rhétorique qui s'intéresse à des configurations énonciatives et non de l'herméneutique, ce qui est le cas, au moins pour une part, de l'arrière-texte et sans doute aussi de l'intertexte latent.

Revenant enfin au brassage de matériaux textuels et non textuels, Bellemin-Noël (2001), invente un dernier concept : l'*infratexte*, qui a connu une certaine fortune :

Baignant dans l'« infratexte » commun de mon expérience du monde et des êtres, je dégage, je recompose, je compose de nouveau – un peu comme le fait, en musique, la si bien nommée interprétation – au bout du compte je constitue dans ce qu'on appelle une œuvre littéraire *ce trajet de lecture* qui seul, peut-être, mériterait d'être appelé texte, et

<sup>34</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, [1979], Paris, Grasset, 1985, trad. Myriem Bouhazer, rééd. Poche Essais, n° 4098, p. 103.

<sup>35</sup> Paul De Man, *Allégories de la lecture*, [1979], Paris, Galilée, 1989, trad. Thomas Trezise.

<sup>36</sup> Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 176.

qui est tissé par la combinaison fluctuante de la chaîne de ma vie avec la trame des énoncés une fois pour toutes combinés par l'auteur.<sup>37</sup>

S'emparant de ce nouvel outil, Louis-Philippe Carrier a pu étudier « L'infratexte sensible du lecteur »<sup>38</sup>, soulignant la présence, au sein de l'écriture, d'un rapport physique au monde. L'infratexte se rapproche par cet aspect de l'arrière-texte appelé à prendre en compte la trace du corps dans la parole et l'écriture<sup>39</sup>. Le fait qu'il puisse s'appliquer au lecteur est un autre point commun, à condition que cette application ne soit pas exclusive. Mais *infra* ici attaché à *texte* en un vocable unique renvoie plutôt à un en deçà des mots, comme le suggère l'expression de Bellemin-Noël, « l'« infratexte » commun de mon expérience du monde et des êtres ». L'arrière-texte joue pour sa part de sa dimension composite et réserve une place plus nette à des textes à mettre au jour.

Pas plus que les notions passées en revue, l'arrière-texte ne se trouve à l'abri des critiques. Un contenu original se dessine toutefois, articulé (provisoirement) autour de quatre couches de sens : intertextualité cachée ou inaccessible à la lecture courante, creuset linguistique et culturel (faisant jouer ensemble textes, images et sons), contexte historique et circonstanciel (articulant l'œuvre à un vécu individuel et collectif), trace d'un corps lui-même confronté à l'expérience des lieux, des êtres et des langages. Chacune de ces dimensions est susceptible de se dédoubler entre les perspectives de l'auteur et du lecteur qui coïncident de façon seulement partielle.

Une telle stratification de sens peut poser problème : elle semble nécessaire pour penser l'expérience esthétique, qui fonctionne sur le mode du réseau et de l'association perception-pensée. Kant avait ouvert la voie dans la troisième *Critique* en plaçant la relation esthétique sous le signe de la faculté de juger réfléchissante, forme de pensée associative et réticulaire. L'articulation de cette complexité ne peut exister pleinement que dans le texte de lecture, puisque l'écrivain se contente d'en indiquer ou d'en suggérer l'existence.

Elle prend alors une valeur herméneutique dont le présupposé, à vérifier, est que certains textes, regardés de près, ont plus à nous dire que d'autres, ou que nous avons plus à retirer de leur fréquentation active que de la lecture du premier énoncé informatif venu.

Alain Trouvé

---

<sup>37</sup> Bellemin-Noël, *Plaisirs de vampire*, p. 21.

<sup>38</sup> Communication prononcée dans le cadre du colloque « Le Texte du lecteur », Octobre 2008, dir. Catherine Mazauric et Gérard Langlade, Université de Toulouse, Actes à paraître.

<sup>39</sup> Voir à ce sujet *infra* l'article de Thangam Ravindranathan, « L'oublié du récit : prénom et préhistoire dans *En famille* de Marie NDiaye » et notre article « Fabriques du *Savon* d'après Francis Ponge ».