L'INTERTEXTUALITÉ

DANIEL SANGSUE

« Histoire de Thésée ». Le mythe et ses héros n'ont jamais été totalement évacués de la pensée chrétienne. A partir du XIIe siècle ils allaient prendre une dimension toujours plus forte et réapparaître à travers des allégories morales ou théologiques. Rabelais se moquera de ceux qui prétendent découvrir chez Ovide « les sacrements de l'Église ». L'Écriture n'existait plus seule mais conjointe à la Fable antique: conjonction qui allait se refléter à son tour dans le programme iconographique de nombreuses œuvres. Musée du Petit Palais, Avignon (Giraudon).

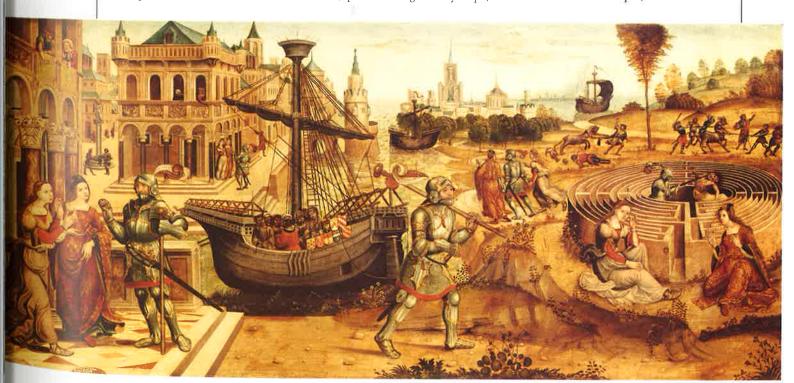
u cours des années 1966-1967, Julia Kristeva forge le terme d'intertextualité pour désigner l'une des deux activités de « redistribution » opérées par le texte : outre la langue, ce dernier redistribue des énoncés provenant d'autres textes, « il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte, plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent » (Sèméiôtikè). S'inscrivant dans la mouvance des recherches du groupe *Tel Quel, les travaux de Julia Kristeva envisagent le texte comme un « idéologème », c'est-à-dire une structure intégrée dans le « texte » de la société, de la culture, de l'histoire, et capable tout autant de l'intégrer à elle. La mise en évidence de cette interaction rompt aussi bien avec les conceptions traditionnelles de la « création » comme geste original et de la transcendance de « l'auteur » ou de « l'œuvre » par rapport à leur contexte historique qu'avec une certaine tendance de l'analyse *structuraliste à refuser toute extériorité au texte et à le clore sur lui-même. Dès son apparition, la notion d'intertextualité connaît un grand succès et féconde de multiples recherches. On peut en distinguer une définition large et une définition restreinte, selon qu'elle est considérée comme la relation d'un texte avec « l'ensemble social considéré comme un ensemble textuel » (J. Kristeva) ou, de manière plus opératoire, réduite à « la présence effective d'un texte dans un autre » (G. Genette, Palimpsestes).

DE BAKHTINE À RIFFATERRE

Les essais du poéticien russe Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) n'ont pas seulement le mérite d'être le creuset originel des recherches sur l'intertextualité. Au fur et à mesure de leur traduction, ils se sont également imposés comme un véritable cadre épistémologique dans lequel les tenants des définitions large et restreinte pouvaient se retrouver. Si le terme même d'intertextualité n'apparaît pas sous la plume de Bakhtine, le dialogisme, notion clé de sa poétique, en recouvre exactement l'idée. Par dialogisme on entend le rapport que tout énoncé entretient avec d'autres énoncés : d'une part chaque discours suppose, et donc met en situation de dialogue, au moins deux sujets, l'homme qui parle et son groupe social; d'autre part il comporte toujours un « déjà-dit » : « Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet », écrit Bakhtine. Bien que dans une telle perspective le dialogisme paraisse omniprésent, il existe pour Bakhtine des types de discours, des genres et des œuvres littéraires où la fonction dialogique prédomine. Ainsi la prose est plus apte à la représentation des discours et de leur énonciation que la poésie, où il en irait plutôt d'un rapport du mot à l'objet et du sujet parlant au monde ; le roman constitue le genre dialogique par excellence, car « l'objet fond amental du genre romanesque, qui le "spécifie", qui crée son originalité stylistique, c'est

l'homme qui parle et sa parole ». À l'intérieur de ce genre, l'œuvre de Dostoïevski (souvent opposée à celle, « monologique », de Tolstoï) est considérée par Bakhtine comme une apogée, Dostoïevski ayant inventé le roman polyphonique, c'est-à-dire un récit qui met en scène une « multiplicité de voix et de consciences indépendantes et non confondues ». Dans Esthétique et théorie du roman, Bakhtine présente le roman comme « un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal » et il construit une typologie des formes dialogiques de représentation de la parole : hybridisation (mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé), stylisation (un langage est présenté à la lumière d'un autre), variation (mise à l'épreuve du langage stylisé), stylisation parodique (dénonciation et destruction du langage stylisé) et « dialogue pur », qui ne se réduit pas aux dialogues des personnages : ceux-ci ne font que renvoyer au dialogue plus fondamental de langages et, partant, de visions du monde.

La perspective historique vient ici confirmer les acquis de l'étude synchronique : si le roman est marqué par le plurilinguisme, c'est qu'il est « sorti » de formes et de genres antiques, telle la Satire Ménippée, ainsi que d'œuvres populaires et de rites médiévaux qui avaient en commun la multiplicité des styles et des voix, la confrontation carnavales que du sérieux et du comique (cf. L'Œuvre de



(B.N.F.).

François Rabelais, de Bakhtine). Plus spécifiquement, Bakhtine définit deux « lignes stylistiques » du roman européen : dans la première ligne, dont l'origine est le roman grec ou roman des « sophistes » (11e-v1e s. apr. J.-C.) et qui a donné le roman de chevalerie, le roman pastoral, le roman baroque et le roman « pathético-sentimental » du XVIIIe siècle, le plurilinguisme « reste en dehors du roman », et sert de fond à son unité stylistique, tandis que dans la seconde ligne il est intégré. Cette seconde ligne a pour jalons Rabelais, Don Quichotte, le roman picaresque, la nouvelle satirique et le roman qualifié par Bakhtine d'« humoristique » (Fielding, Sterne, Jean Paul) ; elle a donné naissance au roman moderne des XIX^e et XX^e siècles. Malgré ses partis pris (privilège donné au roman) et son caractère parfois problématique, la poétique de Bakhtine présente de multiples intérêts. A un moment où les formalistes russes imposaient une sorte de « mathématique des formes » (J. Kristeva), Bakhtine retrouvait le « réel » de l'œuvre littéraire et réintroduisait dans la langue les dimensions du sujet et du social. Contre le déterminisme socio-historique marxiste, il affirmait la pluralité, l'interaction et l'évolution propre des modèles idéologiques aux prises dans les œuvres. A un moment où l'université pratiquait encore la « critique des sources », il montrait le texte comme une structure complexe de styles, de voix, de langues hétérogènes.

Dans un numéro de la revue Littérature consacré aux « Intertextualités médiévales » (1981), Michael Riffaterre distingue soigneusement entre l'intertexte, « l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné », et l'intertextualité, « phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation et qui est le contraire de la lecture linéaire ». Bien qu'il soit « indéfini », l'intertexte supposé par Riffaterre est circonscrit à un corpus de textes, le plus souvent littéraires (mais il existe une intertextualité hétérosémiotique : un texte peut se référer à un tableau, une œuvre musicale, etc.). On est donc en présence d'une définition restreinte de l'intertextualité. Cette définition a l'avantage d'impliquer la question de la lecture : en l'absence de références explicites (et même quand elles le sont), la capacité de « rapprocher » un texte de l'ensemble intertextuel auquel il renvoie est en effet liée aux compétences du lecteur, à sa culture, à sa « mémoire ». Aussi a-t-on reproché à Riffaterre d'en faire un double de lui-même : un professeur et un érudit. Pourtant, l'auteur de Sémiotique de la poésie affirme qu'il n'est pas besoin d'identifier la totalité de l'arrière-plan intertextuel qui gouverne l'œuvre pour percevoir ses effets. Au fil du texte, le lecteur est arrêté par des non-sens, des « agrammaticalités » (anomalies morphologiques, syntaxiques, sémantiques), sortes de signaux d'alerte qui

indiquent « des significations submergées ». Le fait de pouvoir les rapporter à un intertexte implicite permet d'accéder à ces significations, à la « signifiance » qui, dans le cas de la poésie, est essentielle, car « un poème nous dit une chose et en signifie une autre ». L'intertexte joue donc ici le rôle d'un « interprétant ». Ainsi, par exemple, pour le sonnet El Desdichado de Nerval (1853), l'allusion de son titre à un épisode d'Ivanhoé : à défaut de pouvoir traduire le titre de Nerval en français ou saisir l'allusion, le lecteur « cherche à comprendre pourquoi le texte joue avec le langage ; il tente de trouver dans le système interne des références d'un mot à l'autre les justifications qu'il ne peut pas trouver dans le système sémantique de la langue, dans les sens fondés sur la référence à la réalité ».

« PALIMPSESTES »

De son côté, Gérard Genette appelle transtextualité « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». Ce terme correspond à ce qui a été nommé intertextualité jusqu'à présent. Dans la typologie de Palimpsestes (1982), l'intertextualité proprement dite est restreinte, comme on l'a déjà signalé, à « la présence effective d'un texte dans un autre », par la voie de la citation (étudiée par Antoine Compagnon dans La Seconde Main, 1979), du plagiat (cf. Michel Schneider, Voleurs de mots, 1985) et de l'allusion (voir les travaux de Riffaterre). L'intertextualité n'est pour Genette qu'une

ΣΥΡΙΓΞ

Οδέενδς εδνάτειρα Μακροπτολέμοιο δὲ μάτηρ μαίας άντιπέτροιο θοδυ τέκεν ίθυντήρα, οδχί Κεράσταν, δν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ. Δλλ' οθ πιλιπές αίθε πάρος φρένα τέρμα σάκους, οδνομ' "Ολον, δίζων, δς τάς μέροπος πόθον κούρας γηρυγόνας έχε τας ανεμώδεος, δς μοίσα λιγό πάξεν Ιοστεφάνο Ελκος, δγαλμα πόθοιο πυρισμαράγου, Βς σβέσεν δυορέαν Ισηνδέα Παπποφόνου Τυρίαν τ' έρρύσατο. το τόδε τυφλοφόρων έρατόν πήμα Πάρις θέτο Σιμιχίδας. ψυχάν & βροτοβάμων, στήτας οίστρε Σαέττας, κλωποπάτωρ, άπάτωρ, a 6 λαρνακόγυιε, χαρείς άδο μελίσδοις Ελλοπι κούρα, Καλλιόπα

Notes critices in pagina subsequente habes.

Protestation.

Plagiaire! moi, plagiaire! — Quand je voudrois trouver moyen pour me soustraire à ce reproche de disposer les lettres dans un ordre si

on d'assujettir les lignes à des règles
de disposition si bizarres,
on pour mieux dire
si follement
hétéroclites!!!

catégorie de la transtextualité, au même titre que la paratextualité, qui est la relation d'un texte à son entourage éditorial (titre, couverture, préface, épigraphes, notes, etc.). Viennent ensuite la métatextualité, relation de commentaire qui unit un texte à un autre, l'architextualité, relation d'un texte au genre littéraire auquel il appartient, et enfin l'hypertextualité, qui concerne « toute relation unissant un texte B (appelé par Genette hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». C'est ce champ de l'hypertextualité, avec ses procédures et les œuvres auxquelles elles ont donné lieu, qui constitue l'objet de l'essai de Genette. Comme le dialogisme, l'hypertextualité risque d'être omniprésente. Aussi Genette s'en tient-il aux cas « où la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée ». Il distingue deux modes fondamentaux de dérivation, la transformation et l'imitation, et trois régimes, ludique, satirique, sérieux, qui lui permettent d'établir un tableau des pratiques hypertextuelles. Rappelons sommairement quelques-unes de ces pratiques. La *parodie est la transformation d'un texte à des fins ludiques, comme dans le Chapelain décoiffé (1664) de Boileau, Racine et al., où quelques scènes du Cid de Corneille (1637) sont détournées, ou dans les Cent Cinquante-Deux Proverbes mis au goût du jour de Péret et Eluard (1925), tandis que le

travestissement burlesque fait jouer la même transformation à des fins satiriques, comme dans le Virgile travesti de Scarron (1648-1651) ou La Passion considérée comme course de côte de Jarry (1903). L"imitation, selon qu'elle est pratiquée de manière ludique, satirique ou sérieuse, donne respectivement le pastiche (Proust imitant le style de Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve... dans L'Affaire Lemoine, 1908), la charge (les pastiches de Reboux et Muller dans A la manière de..., mais aussi le poème héroï-comique, tel Le Lutrin de Boileau, qui traite un sujet vulgaire en style noble), et la forgerie, imitation neutre cherchant à passer pour une production authentique de l'auteur pastiché (La Chasse spirituelle, apocryphe de Rimbaud publié en 1949). Dans l'imitation sérieuse, Genette fait entrer la continuation (poursuite d'une œuvre inachevée) et la suite (prolongation, souvent à cause de son succès, d'une œuvre qui était achevée). Près de la moitié de Palimpsestes est consacrée à cette transformation sérieuse, appelée transposition, qui est « la plus importante des pratiques hypertextuelles ». Elle comprend la traduction, la transformation de vers en prose (et réciproquement), des pratiques telles que la réduction (excision, résumé) ou l'amplification (Racine et Corneille écrivant une tragédie à partir d'une phrase de Suétone), mais surtout, la transposition thématique ou sémantique. Quand Fielding transpose Pamela de Richardson (1740) dans Shamela (1741) et dans Joseph Andrews (1742), quand

Giraudoux et Tournier récrivent Robinson Crusoé de Daniel Defoe (1719) du point de vue d'une jeune fille (Suzanne et le Pacifique, 1921) et de Vendredi (Vendredi, ou les Limbes du Pacifique, 1967), quand Thomas Mann reprend le mythe de Faust (Docteur Faustus, 1947) ou Miguel de Unamuno les aventures de Don Quichotte (La Vie de Don Quichotte, 1905), ils ne font pas que renouveler une structure formelle déjà existante : ils opèrent des déplacements de valeur qui en changent profondément le sens.

Si la grille ainsi mise en place ne permet pas toujours de ranger précisément certaines pratiques hypertextuelles ambivalentes (telles que l'antiroman, qui a pour hypotexte des romans particuliers et le roman comme genre), ou bien si ce classement s'établit parfois au prix d'une typologie un peu sophistiquée, il reste que Palimpsestes représente à la fois un tableau opératoire des possibles de la « littérature au second degré » et une exploration véritablement encyclopédique de ses réalisations. Quels que soient le nom et l'extension qu'on lui donne, l'intertextualité apparaît donc comme un mode fondamental de fonctionnement du texte si bien que la poétique et l'histoire de la littérature peuvent être réenvisagées de ce point de vue. Il faudrait alors s'interroger sur les rythmes de ces pratiques et sur leur portée culturelle : on discerne des périodes où l'imitation, l'appropriation ou la citation (les centons, par exemple, étaient entièrement composés de citations) sont à l'ordre du jour, et d'autres où le désir d'originalité conduit non seulement à un refus d'imiter, mais aussi au détournement et au « bricolage » des hypertextes. Ainsi le roman-tisme retrouve la littérature qui l'a précédé à travers des dispositifs parodiques. Cela est vrai également du surréalisme ou de l*Oulipo, mouvement littéraire tout entier constitué autour de pratiques hypertextuelles. Au niveau individuel, on trouvera aussi bien des écrivains qui ont un rapport désinvolte au déjà-dit et à sa réutilisation (qu'on pense à Montaigne) que d'autres pour lesquels « un livre vient toujours se placer entre la main et la page », interdisant l'accès au « livre inté-

rieur » (M. Schneider). On a reproché aux travaux sur l'intertextualité d'être une « critique des sources » déguisée. Mais, alors que la critique des sources s'occupe de rapports flous et d'abord déterminés en dehors des textes, ou bien limités à des ensembles littéraires et conçus en termes de « filiation » diachronique, l'étude de l'intertextualité prend en compte des interactions précises et avérées formellement, non seulement entre deux textes, mais entre un texte et d'autres systèmes signifiants : discours social, peinture, cinéma, etc. Enfin, si l'intertextualité inscrit le texte dans l'histoire, ce n'est pas en fonction d'une causalité chronologique, car il s'agit autant de lire le texte présent en fonction de textes passés que de le lire en fonction de textes coexistants et, par réversibilité, de lire le texte présent sous le texte passé. Ainsi Proust pouvait parler du « côté Dostoïevski de M^{me} de Sévigné » et Thibaudet du « bergsonisme de Montaigne ».

