

Crédit : E.T.L.

Niveau : 3^{ième} année licence

Groupe : 1 et 3

Ce présent cours est un extrait de l'ouvrage de Vincent Jouve :
JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris : Armond Colin, p.116-122.

L'intertextualité

Tout texte – on le sait au moins depuis Bakhtine- se construit explicitement ou non, à travers la reprise d'autres textes. Aucune œuvre n'est créée ex nihilo. Ce phénomène repose, somme toute, sur un constat d'évidence : les écrivains étant souvent de grands lecteurs, il est logique que leurs textes portent la trace des lectures qu'ils ont faites.

L'intertextualité selon J. Kristeva

« Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). [...] Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. à la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.»

J. Kristeva. *Séméiotikè*. Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 1969, p. 84-85.

L'intertextualité, dimension constitutive du roman, peut cependant brouiller le repérage de la voix énonciative à travers le texte qu'on a sous les yeux, c'est parfois un autre texte qui se fait entendre. Il convient donc de s'interroger sur les différents modes de l'intertextualité et sur les fonctions qu'elle assume.

Typologie

Genette, dans *Palimpsestes*, relève cinq types de renvois intertextuels qu'il rassemble sous le terme générique de *transtextualité*.

1. L'intertextualité

L'«intertextualité », entendue dans un sens restreint, désigne la présence objective d'un texte dans un autre texte. Cette présence peut prendre des formes différentes, de *la citation* à *l'allusion* en passant par *le plagiat*. Les citations textuelles de la Bible parcourent l'œuvre de Dostoïevski; on trouve dans *La Condition humaine* de Malraux plusieurs allusions (dont le titre même du roman) aux *Pensées* de Pascal; *La Bicyclette bleue* de Régine Deforges, a pu être considéré comme un plagiat de *Autant en emporte le vent*. Examinons ce passage du *Ravissement* de Lol V. Stein:

Le soir, Tatiana s'attristait toujours. Jamais elle n'oubliait. Ce soir encore, elle regarda un instant au dehors. L'étendard blanc des amants dans leur premier voyage flotte toujours sur la ville obscurcie. La défaite cesse d'être le lot de Tatiana, elle se répand,

coule sur l' univers. Tatiana dit qu'elle aurait voulu faire un voyage. Elle demande à Lol si celle- Cpartage ce désir. Lol dit ne pas y avoir encore pensé.

M. Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1964. p. 81.

L'évocation, par le narrateur, de «l'étendard blanc des amants dans leur premier voyage » qui «flotte toujours sur la ville obscurcie» renvoie, sur le mode de l'allusion, à la voile blanche qu'une autre amante, Iseult la Blonde, devait adresser comme signe à Tristan. Le motif, arraché au mythe, désigne ainsi l'espoir fou des personnages de retrouver dans la réalité d'amour absolu qui n'existe, peut-être, que dans les légendes.

2. La paratextualité

Elle concerne les relations entre le texte d'escorte (titre, notes, préface, etc.) et le texte proprement dit. La fonction du paratexte, consiste, on l'a vu, à orienter la lecture du récit. L'« introduction » à la *Justine* de Sade est ainsi en relation paratextuelle avec le roman qu'elle présente et dont elle éclaire la visée et les enjeux.

3. La métatextualité

Elle renvoie aux relations de commentaire entre les textes. On la rencontre essentiellement dans les textes critiques, mais aussi, parfois, dans les romans. On trouve ainsi, dans *Là-bas*, de Huysmans, un commentaire critique de l'œuvre de Michelet, ou dans *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski une exégèse de tel passage obscur de l'Ancien Testament.

Le commentaire de Michelet dans *Là-bas*

«Pour Durtal, l'histoire était donc le plus solennel des mensonges, le plus enfantin des leurre. L'antique Clio ne pouvait être représentée, selon lui, qu'avec une tête de sphinx, parée de favoris en nageoire et coiffée d'un bourrelet de mioche. La vérité, c'est que l'exactitude est impossible, se disait-il; comment pénétrer dans les événements du Moyen Age, alors que personne n'est seulement à même d'expliquer les épisodes les plus récents, les dessous de la Révolution, les pilotis de la Commune, par exemple? Il ne reste donc qu'à se fabriquer sa vision, s'imaginer avec soi-même les créatures d'un autre temps, s'incarner en elles, endosser, si l'on peut, l'apparence de leur défroque, se forger enfin, avec des détails adroitement triés, de fallacieux ensembles. C'est ce que Michelet a fait, en somme: et bien que cette vieille énervée ait singulièrement vagabondé dans les hors-d'œuvre, s'arrêtant devant des riens, délirant doucement en des anecdotes qu'elle enflait et déclarait immenses, dès que ses accès de sentiment et ses crises de chauvinisme brouillaient la possibilité de ses présomptions, alitaient la santé de ses conjectures, elle était néanmoins la seule, en France, qui eût plané au-dessus des siècles et plongé de haut dans l'obscur défilé des vieux récits.»

J.K. Huysmans, *Là-bas*, *op. cit.* p.47.

On peut également ranger sous l'étiquette de la métatextualité l'autocommentaire par le narrateur de son propre récit. C'est le cas, en particulier, des mises en abyme.

4. L'hypertextualité

Elle recouvre tous les types de transformation qu'un texte A peut faire subir à un texte B sur lequel il se greffe. L'hypertextualité renvoie ainsi au pastiche, à la parodie et à tous les modes imaginables de transposition ou d'imitation. Dans tous les cas, *l'hypertexte* se présente comme le développement d'un texte premier appelé « *hypotexte* ». Le roman *Shamela* de Fielding est ainsi en relation hypertextuelle avec *Pamela* de Richardson dont il se présente explicitement comme la parodie: la servante cynique et sans scrupules qui tente de se faire épouser de son maître a remplacé la vertueuse héroïne qui résiste aux tentatives de séduction du jeune aristocrate qu'elle sert. L'enjeu du roman de Fielding est de montrer l'in vraisemblance de l'héroïne de Richardson dont la perfection morale n'est pas de ce monde. Dans un autre registre, *Le Sein* de Philip Roth est un hypertexte obtenu par transformation de cet hypotexte que constitue *La Métamorphose* de Kafka: la transformation du protagoniste en sein est directement inspirée de celle du héros kafkaïen en vermine.

5. L'architextualité

Elle désigne les relations du texte avec les autres textes du même genre. L'appartenance d'un roman donné au genre policier, fantastique, naturaliste ou autre est déterminante pour sa forme, son contenu et l'horizon d'attente du lecteur. *L'Assommoir* de Zola et *Les Sœurs Vatard* de Huysmans entretiennent ainsi une relation architextuelle : en tant que romans naturalistes, ils se réfèrent au même « cahier des charges », c'est-à-dire à un projet et une esthétique comparables. Dès lors, les deux textes développent inévitablement des motifs et des thèmes communs et recourent au même type de procédés. Dans un autre registre, on sait, depuis les travaux de ph. Lejeune, que les romans autobiographiques fonctionnent selon un schéma similaire et proposent le même pacte de lecture.

Fonctions

Ces différents types d'intertextualité (ou de transtextualité pour reprendre la terminologie de Genette) peuvent assumer des fonctions très différentes. Parmi les principales, on peut évoquer :

- **La fonction référentielle** (le récit, se référant à un lecteur, donne l'illusion qu'il se reporte à la réalité),
- **La fonction éthique** (le renvoi intertextuel, témoignant de la culture du narrateur, renforce son ethos, c'est-à-dire sa crédibilité);
- **La fonction argumentative** (la référence à un texte reconnu et faisant autorité peut servir de justification à un propos ou une attitude);
- **La fonction herméneutique** (le renvoi à un intertexte fait toujours sens et, dès lors, précise ou complique le sens du texte lu).
- **La fonction ludique** (l'intertexte appelle un jeu de décodage et de la part du lecteur, jeu qui, réussi, suscite une connivence culturelle entre l'auteur et son public);
- **La fonction critique** (l'intertexte peut être malmené de différentes façons, de la simple parodie à la condamnation la plus acerbe);
- **La fonction métadiscursive** (le regard du texte sur un autre texte est parfois, pour le récit, une façon oblique de commenter son propre fonctionnement).

Lorsque le narrateur de *Madame Bovary* cite *Paul* et *Virginie* parmi les lectures d'Emma adolescente, il exploite **la fonction référentielle** de l'intertextualité. Le roman de Bernardin

de Saint Pierre existant dans le monde de référence du lecteur, sa présence dans l'univers fictionnel contribue à renforcer la crédibilité de ce dernier. Malraux utilise le même procédé dans *La Condition humaine* en évoquant un exemplaire des *Contes* d'Hoffmann dans la chambre du baron de Clappique.

Dans ce même roman, les références constantes aux textes de Pascal, Nietzsche, Hegel et Marx remplissent une fonction éthique en témoignant de la culture philosophique de l'auteur, elles renforcent sa crédibilité et légitiment son projet de proposer un roman historique à portée métaphysique. Les allusions à Dumas, Boule, Camus, Bernanos, Zola (pour ne citer que quelques-uns des multiples auteurs invoqués dans le texte) contribuent à renforcer l'autorité de Perec à faire (entre autres choses) dans *La Vie mode d'emploi* un état des lieux de la littérature.

Lorsque Mauriac se réfère à saint François d'Assise et, au-delà, à la figure du Christ dans *Le Baiser au lépreux*, il joue sur **la fonction argumentative de l'intertextualité**: le comportement de ses personnages et la dynamique de l'histoire qu'il raconte s'enracinent dans l'épisode évoqué par le titre.

La référence au texte d'Homère dans *Ulysse* de Joyce a **une fonction herméneutique** : la journée que passe Leopold Bloom à Dublin est à interpréter comme une odyssée contemporaine avec toutes les valeurs qui s'attachent à cette référence.

La fonction ludique de l'intertextualité, on la trouve, par exemple, dans *Les Gommages* où Robbe-Grillet s'amuse à subvertir les recettes les plus éculées du roman policier: la saveur de ce type de texte tient à la reconnaissance, sous le récit parodique, de procédés que tout lecteur a abondamment rencontrés dans ses lectures antérieures.

Dans *Portrait de l'artiste en jeune singe* de Butor, l'intertextualité a une **fonction critique**. La distance par rapport au modèle (*Portrait de l'artiste en jeune homme* de Joyce) est, bien sûr, signifiante sur le plan des valeurs. Même fonction critique de la référence intertextuelle dans *Candide*, où le narrateur caricature, en le détournant, le vocabulaire philosophique (en particulier celui de Leibniz):

Pangloss enseignait la métaphysico-théologo-cosmolonigologie. Il prouvait admirablement qu'il n'y a point d'effet sans cause, et que, dans ce meilleur des mondes possibles, le château de monseigneur le baron était le plus beau des châteaux et madame la meilleure des baronnes possibles.

Op. cit., p. 138.

L'enjeu est d'opposer à l'abstraction des systèmes philosophiques (dont l'universalisme de façade se prête à toutes les récupérations idéologiques) une morale pratique fondée sur le naturel et le bon sens.

La fonction métadiscursive de l'intertextualité est particulièrement exploitée par Butor dans *L'Emploi du temps*. Le roman comprend en effet plusieurs passages sur la construction et la signification du roman policier. Le texte de Butor pouvant lui-même être qualifié de « roman policier » (genre avec lequel il entretient une relation architextuelle), les théories en question s'appliquent également à *L'Emploi du temps* et fonctionnent comme une grille de lecture particulièrement efficace et éclairante.

**La fonction métadiscursive de l'intertextualité: la référence au roman policier dans
*L'Emploi du temps***

«Ainsi nous nous taisions tous deux dans un massif silence que n'entamaient point nos quelques paroles, l'écoutant nous faire remarquer que, dans le roman policier, le récit est fait à contre-courant, puisqu'il commence par le crime, aboutissement de tous les drames que le détective doit retrouver peu à peu, ce qui est à bien des égards plus naturel que de raconter sans jamais revenir en arrière, d'abord le premier jour de l'histoire, puis le second, et seulement après les jours suivants dans l'ordre du calendrier comme je faisais moi-même en ce temps-là pour mes aventures d'octobre; dans le roman policier le récit explore peu à peu des événements antérieurs à celui par lequel il commence ce qui peut déconcerter certains, mais qui est tout à fait naturel puisque, dans la réalité, c'est évidemment seulement après l'avoir rencontré que nous nous intéressons à ce qu'a fait quelqu'un, puisque dans la réalité, trop souvent, c'est seulement lorsque l'explosion du malheur est venue troubler notre vie que, réveillés, nous recherchons ses origines.»

M. Butor, *L'Emploi du temps*.
Paris, Ed. de Minuit, 1956, p. 224-225.

TD (Pastiche et parodie)

Rappel du cours¹

Le pastiche et la parodie sont tous les deux des imitations de textes antérieurs, mais avec des objectifs différents : rendre hommage à l'auteur pour le pastiche et faire rire le lecteur pour la parodie.

LE PASTICHE

Le mot pastiche vient de l'italien *pasticcio*, qui signifie « mélange ». C'est donc un exercice d'écriture où se mêlent plusieurs styles.

- Le pastiche consiste à imiter le style d'un écrivain sur un sujet libre, en insistant sur les caractéristiques de ce style et en amplifiant leurs effets. L'objectif est moins de se moquer de l'écrivain que de créer un effet de complicité avec le lecteur.
- Le pastiche peut aussi comprendre l'inclusion d'éléments précis du récit imité (personnages, caractéristiques de l'univers mis en scène...) . Ainsi un pastiche du *Dracula*(1897) de Bram Stoker (1847-1912) fera-t-il intervenir les cercueils, les pieux, ou encore la Transylvanie.
- Le pastiche est un « exercice de style » qui montre la virtuosité de son auteur et en appelle à la culture du lecteur. Il s'agit en effet, pour l'auteur et pour le lecteur, de savoir reconnaître les caractéristiques essentielles d'un style afin de les imiter pour le premier et de les identifier sous la plume d'un autre pour le second.
- Les pastiches ne sont pas toujours le fait d'auteurs confirmés. Le phénomène des fan fictions, récits mettant en scène des personnages et des univers de romans, de films, de séries télévisées ou de jeux vidéo que leurs auteurs admirent, montrent bien que le pastiche peut être avant tout un hommage.

LA PARODIE

L'objectif avoué de la parodie est de faire rire : elle imite le texte-source de façon satirique .Ce qui revient, la plupart du temps, à changer son genre, son niveau de langue, son registre, ou encore son cadre.

- Les deux principaux types de comique induits par la parodie sont le burlesque et l'héroï-comique.
- L'objectif de la parodie, comme celui du pastiche, est de créer une complicité avec le lecteur .Cependant, cette complicité est plus ironique et mordante dans la parodie que dans le pastiche. (Attention ! Ce n'est pas toujours l'auteur du texte-source qui est la cible des moqueries de la parodie.)

¹ *Les réécritures, du XVIIe siècle jusqu'à nos jours- Cours et exercices de Français, Première générale.* Paris, Bordas. p.42.

Exercice n°1

Faites le pastiche de l'extrait suivant :

"Julien Sorel, fils de paysans, vient d'être engagé par M. de Rênal comme précepteur de ses enfants. Il se présente à la porte de la famille des Rênal.

Avec la vivacité et la grâce qui lui étaient naturelles quand elle était loin des regards des hommes, Mme. de Rênal sortait par la porte-fenêtre du salon qui donnait sur le jardin, quand elle aperçut près de la porte d'entrée la figure d'un jeune paysan, presque encore enfant, extrêmement pâle et qui venait de pleurer. Il était en chemise bien blanche, et avait sous le bras une veste fort propre de ratine violette.

Le teint de ce petit paysan était si blanc, ses yeux si doux, que l'esprit un peu romanesque de Mme. de Rênal eut d'abord l'idée que ce pourrait être une jeune fille déguisée, qui venait demander quelque grâce à M. le maire. Elle eut pitié de cette pauvre créature, arrêtée à la porte d'entrée, et qui évidemment n'osait lever la main jusqu'à la sonnette. Mme. de Rênal s'approcha, distraite un instant de l'amer chagrin que lui donnait l'arrivée du précepteur. Julien, tourné vers la porte, ne la voyait pas s'avancer. Il tressaillit quand une voix douce lui dit tout près de l'oreille :

- Que voulez-vous ici, mon enfant ?

Julien se tourna vivement, et frappé du regard si rempli de grâce de Mme. de Rênal, il oublia une partie de sa timidité. Bientôt, étonné de sa beauté, il oublia tout, même ce qu'il venait faire.

Mme. de Rênal avait répété la question.

- Je viens pour être précepteur, madame, lui dit-il enfin, tout honteux de ses larmes qu'il essuyait de son mieux.

Mme. de Rênal resta interdite ; ils étaient fort près l'un de l'autre à se regarder. Julien n'avait jamais vu un être aussi bien vêtu et surtout une femme avec un teint si éblouissant, lui parler d'un air doux. Mme. de Rênal regardait les grosses larmes, qui s'étaient arrêtées sur les joues si pâles d'abord et maintenant roses de ce jeune paysan. Bientôt elle se mit à rire, avec toute la gaité folle d'une jeune fille ; elle se moquait d'elle-même et ne pouvait se figurer tout son bonheur. Quoi, c'était là ce précepteur qu'elle s'était figuré comme un prêtre sale et mal vêtu, qui viendrait gronder et fouetter ses enfants !

- Quoi, monsieur, lui dit-elle enfin, vous savez le latin ?"

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Livre premier, chapitre VI, 1830

Exercice n°2

Choisissez l'un des contes suivants et réécrivez son histoire en en donnant une version parodiée : *Cendrillon*, *La belle au bois dormant* et *Jack et le Haricot magique*.