CLINS: dérive et mimétisme en littérature française

J. L. CORNILLE
Université du Cap, Afrique du Sud

Abstract: This theoretical piece is based on the hypothesis that, if a text is to be read as a literary work, it must invariably contain, even minimally, some elements borrowed from other texts already belonging to the literary canon. These often subliminal traces can in no way be seen as mere theft: canonical texts encourage this effort since their very survival depends on it. Intertextuality is thus no longer seen as a subversion of existing codes, but rather as a conservative tool of repetition through hybrization.

Keywords: hypotext, hypogram, mimetism, intertextuality, French literature.

J'ai toujours pensé que les écrivains appartenaient à une petite société à ce point secrète qu'ils n'en connaissaient pas l'existence et qu'ils ignoraient en faire partie eux-mêmes. Je me disais qu'on n'entrait dans une telle société qu'à certaines conditions, qu'une sorte de mot de passe devait en gouverner l'accès: des petits signes, des clins, difficilement perceptibles à l'œil nu, au moyen desquels les auteurs communiquaient entre eux et se reconnaissaient mutuellement et que les lecteurs, sans nécessairement les apercevoir, reconnaissaient à leur tour inconsciemment, en passant insensiblement des sommets du sublime aux tréfonds subliminaux. Mais sans doute vaudrait-il mieux

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)

avancer que ce sont les textes qui communiquent entre eux, puisqu'un écrivain n'est somme toute qu'un nom, c'est-à-dire matière verbale encore. C'est à l'aide de textes que les écrivains se font un nom. Quel est donc leur secret de fabrication si bien gardé? C'est, en apparence, tout simple. On ne fait de la littérature nouvelle qu'avec de la littérature déjà faite. Et j'ajouterai: on ne fabrique de la littérature en langue française qu'avec de la littérature française. Cette formulation n'a rien de tautologique. Ce que j'entends par là, c'est qu'aucun texte français n'est reconnu comme littéraire s'il ne comporte pas certains signes qui le désignent comme tel, et qui sont constitués d'autant d'échos venus de textes littéraires antérieurs: l'écriture n'est en somme qu'une forme extrême de la lecture, c'est une lecture active, poussée jusqu'au bout, par-delà ses limites et qui peut aller jusqu'à réactiver l'ensemble des choses lues. Je ne connais pas un texte littéraire qui ne procède ainsi: tous, pour peu qu'on en gratte la surface, finissent par s'ouvrir sur un autre, choisi avec soin, récrit en cachette et recouvert avec minutie.

Il s'agit donc d'actualiser au sein de son texte des bribes de textes antérieurs, produits sous d'autres noms, en prenant soin toutefois d'habilement les travestir; mais ce n'est pas pour autant une question de style: le style vient en second et désigne l'ensemble des déviations mises en œuvre lors de la transcription par définition infidèle d'un texte d'autrui. C'est une question d'histoire, plutôt: il faut une trace du passé, un indice de continuité par rapport à la discontinuité que signale tout nouveau livre afin que la littérature ne meure, mais demeure, pérenne. Cette présence à première vue insaisissable se manifeste néanmoins de façon tout à fait matérielle, par un jeu subtil d'allusions élusives et quelquefois illusoires, de réverbérations à la surface du texte qu'il est parfaitement possible de détecter à condition d'en aller chercher les traces souterrainement: surgit alors une seconde surface du texte, faite de gisements verbaux, de nappes de sens, de plaques de mots glissant les unes sur les autres. Et alors que les œuvres, manuscrites ou imprimées, nous parviennent sous une forme fixe, cette relative stabilité est trompeuse: car sans cesse des mouve-

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)

ments se produisent dans l'entrechoc des textes, des glissements dont la diversité des lectures que nous pouvons en faire ne donne qu'un sentiment approximatif. Une tout autre histoire de la littérature pourrait se dégager d'une telle conception qui privilégierait le mouvement au lieu de la juxtaposition d'ensembles immobiles et refermés sur eux-mêmes.

Le problème est relativement simple: comment, avec des mots, faire de la littérature? La solution l'est tout autant: il suffit de reprendre les mots des autres en les mélangeant à ses propres mots. On est dans un dialogue constant, fait de bribes absolument hétérogènes, prises dans un enchaînement ininterrompu. Etrangement, cette règle d'écriture, comme celle des anagrammes dont Saussure a suivi la prolifération dans la poésie latine, n'est nulle part écrite, attestée par personne: aucun art poétique ne l'a jamais formulée. Elle est pourtant à la base de notre entière littérature moderne. On écrit une œuvre en mettant en face de celle-ci une autre qu'on rend méconnaissable, et qui ne devient décelable qu'au prix de déchiffrements complexes auxquels seul un lecteur averti, c'est-à-dire alerté, soupçonneux et méfiant, songera à se livrer. Cette intertextualité généralisée, ce flux intertextuel, sans cesse en mouvement, constitue un phénomène reconnu sans l'être vraiment, puisque nul n'a songé jusqu'ici d'en pousser la logique jusqu'au bout. En m'intéressant depuis près de trente ans aux littératures du 19 et 20^{e} siècle, j'avoue avoir été attiré avant tout vers ces textes qui signalaient d'une façon ou d'une autre une rupture par rapport au canon: caractère révolutionnaire ou mouvementé des textes de Rimbaud, de Céline, de Jarry, de Bataille, etc. Or aujourd'hui je me rends compte que par-delà leur geste iconoclaste, ces auteurs étaient de puissants transmetteurs, et que l'une de leurs pratiques perçue comme résolument subversive, celle de l'intertextualité, au lieu d'apparaître comme un facteur de rupture, manifeste paradoxalement un besoin de survie absolument conservateur. Dans le souci de récriture, me frappe à présent le besoin de continuité qui s'y exprime. Etrangement, les textes les plus en rupture étaient aussi les plus soucieux de l'antériorité dont ils héritaient. Sans doute, cette antériorité, ils la mettaient à

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)

mal: mais, en dépit de ces déviations et de ces malversations, ils n'en exprimaient pas moins le constant souci de la répétition et de la reprise.

Qu'est-ce donc qu'écrire sous influence ? Le terme d'influence a été balayé de l'horizon critique français avec l'introduction de la notion d'intertextualité, au début des années soixante-dix. L'influence était par nature floue, par définition insaisissable, alors qu'avec la notion forgée par J. Kristeva, l'on partait à la recherche de traces signifiantes tout à fait matérielles. Etrangement, au moment où le concept d'influence disparaissait tout bonnement en France, un critique américain assez insolite, Harold Bloom, le réintroduisait dans le domaine anglo-saxon, avec la publication en 1973 de *The anxiety of influence*.[1] Bloom a toujours insisté sur le fait que son approche n'avait rien en commun avec l'étude traditionnelle des sources, qui se limite à une question de style en traquant d'éventuels échos verbaux: jamais d'ailleurs il ne lui arrive de donner des exemples textuels. Car il ne s'agit pour lui ni d'une simple transmission textuelle, ni de l'angoisse stylistique que celle-ci peut générer dans la personne de tel ou tel auteur. A ses yeux, l'angoisse de l'influence est avant tout une appréhension défensive du texte d'autrui, une défense psychique contre lui. «Mal vu, mal dit», écrivait Beckett; il faudrait y ajouter: mal lu, mal récrit. Un texte est toujours la mauvaise lecture, la lecture erronée, fautive ou incomplète, d'un texte précédent, au milieu d'une littérature qui se caractérise par un état de révisionnisme permanent, une lutte constante contre le douloureux sentiment d'être en retard. Nous avons donc, en notre qualité de lecteurs professionnels, au moins ceci en commun avec l'auteur: nous lisons, et à partir de cette lecture, nous faisons encore du texte, aussi affaibli qu'en soit la teneur littéraire: à notre tour, nous donnons de l'œuvre une lecture partielle, fautive, du seul fait que nous venons après ce dont nous parlons: d'où cette génération infinie d'interprétations qui se succèdent, et dont

[1] Harold Bloom, *The anxiety of influence, A theory of poetry*, Oxford University Press, New York, 1973.

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)

on ne peut jamais dire que l'une est plus vraie que l'autre, mais seulement que l'une s'avère plus forte.

En lisant, nous cherchons trop souvent à savoir, à des degrés divers de complexité, ce que signifie un texte, alors que celui-ci ne peut signifier quoi que ce soit qu'en creusant sa différence par rapport à d'autres textes. En nous limitant à l'ouvrage qui est sous nos yeux, nous nous leurrons donc doublement: une première fois en intervenant en retard par rapport au texte que nous interprétons comme si nous coïncidions pourtant avec lui dans l'acte de lecture; une seconde fois en omettant de considérer que ce même texte intervient à son tour en retard par rapport à d'autres. Le sens n'est jamais produit qu'entre deux œuvres, dans leur différence, dit Bloom: il est cette différence. S'il en est ainsi, c'est parce que tout texte est lui-même déjà la relecture défaillante d'un autre texte qui le précède. Le plus simple acte de lecture fonctionne déjà selon ces paramètres. Qui lit, non seulement lit vers autrui, mais lit dans son sens, lit vers soi, donc interprète le texte en s'éloignant du sens de celui-ci; en même temps, il lit en relation avec tout ce qu'il a lu, ce qui à son tour infléchit sa lecture. S'il est vrai, comme le soutient Bloom, que le sens d'un poème réside dans un autre poème, il ne faut jamais lire un texte en le refermant sur lui-même, mais toujours en l'exposant à la lumière d'un autre. Interpréter une œuvre de façon satisfaisante, complète, en donner une interprétation forte, en d'autres mots, revient dès lors à interpréter l'interprétation que celui-ci donne d'une autre œuvre.

Cela fait plusieurs années que je procède moi-même sous l'influence de ces propositions, alors que je n'ai lu Bloom qu'assez récemment, et de façon fautive, il va sans dire, en donnant des propos que je lui prête une interprétation qui s'écarte de ce que Bloom a lui-même voulu dire. Bloom, par exemple, se méfie de toute trace matérielle qui trahirait de telles influences dans le texte, alors qu'il m'a toujours semblé qu'il n'y a pas de refoulement sans retour de refoulé: toute écriture est parsemée d'empreintes qui révèlent les emprunts divers dont elle est constituée; sous la déviation, les traces de l'original nécessairement subsistent. Bloom, pour sa part, n'a d'oreille que pour

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)

les figures de style; les tropes, à ses yeux, sont une erreur volontaire, une exagération, une surenchère, un écart délibéré par rapport au sens littéral. C'est ce qu'il appelle, d'un terme lucrétien, le «clinamen»: un écart ou une déviation qui favorise paradoxalement la rencontre. Clin, clinique, être enclin, s'incliner, l'inclinaison, l'inclination: voilà une série qui semble bien s'enchaîner. L'inclination dit l'admiration, spontanée, naturelle d'un auteur pour un autre. L'œuvre débutante commence par s'incliner, par se soumettre, en se courbant par crainte ou par respect, par déférence: dans le pire des cas, elle peut même jusqu'à s'avouer vaincue, incapable de s'éloigner de son modèle. Dans des cas plus heureux, elle multiplie les clins, les allusions à l'œuvre qu'elle ingère, digère et régurgite sous une forme différente. Pour rendre compte de telles opérations, une approche critique ne saurait suffire, il faudrait une approche qui puisse opérer de façon oblique, en infléchissant son cours: une approche «clinique», en somme, soucieuse non pas de diagnostiquer le mal dont souffrirait une œuvre, mais recherchant plutôt ses traits de santé, ses signes de vitalité et d'adaptation.

Aujourd'hui, selon certains, c'est la littérature entière qui serait en péril: d'autres, avant cela, avaient déjà évoqué sa mort. Si on en a tant parlé, c'est sans doute en raison de l'énorme poids du passé qui devenait de plus en plus lourd à porter à mesure qu'on avançait dans le temps et générait dans les esprits créateurs le sentiment que tout était déjà dit, que plus rien n'était à créer. Mais s'il peut y avoir mort, c'est donc qu'il y a eu vie. On dirait bien que la littérature, l'un des produits les plus sophistiqués du cerveau humain, qui est lui-même le produit le plus complexe dans l'évolution du vivant, fonctionne dans le but de se perpétuer par transmission plus ou moins fidèle, tout en favorisant de légères variations, très exactement comme cela se passe pour les organismes vivants. Les divers produits du cerveau, que ce soient de géniales idées ou de simples formulations, n'ont qu'une «volonté», si je puis m'exprimer de la sorte en renvoyant à ce que Richard Dawkins (à la fin de *The selfish gene*) appelle des

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)

«memes»[2]: celle de se propager et d'assurer ainsi leur survie, très exactement comme le «veulent» nos gènes, qui cherchent à se prolonger en s'offrant au mécanisme du recopiage ou de la réplication qui fonctionne également par mimétisme. Les messages que nous émettons ont tendance aussi à se propager, ils sont doués d'une propension au dédoublement, à la réplication, au recopiage qui est censée assurer leur survie. Il en va de même en littérature, sauf à dire que les mutations y sont plus nombreuses, les petites différences semblant l'emporter au milieu de l'énorme répétition.

Un auteur n'est, de ce point de vue non-humain, qu'un simple véhicule: l'hôte d'une pensée virale qui transite par lui afin de se continuer tout en mutant. On comprendra dans ce sens le goût de l'immortalité inculqué aux auteurs: ils ont l'impression de léguer quelque chose qui leur est propre, alors que ce n'est là qu'une ruse de la pensée, qui seule peut se targuer d'être éternelle à force de transiter d'un auteur à l'autre. Si l'on a donc beaucoup parlé ces dernières décennies de la mort de la littérature, et plus récemment de la mort de la littérature française, il convient peut-être aussi de se demander ce qu'en est-il de sa vie ? Qu'en est-il de la vie de la littérature ? Par exemple de la littérature produite en français ? Une profonde tendance conservatrice règne à travers le monde de la littérature. Loin de conduire à une répétition stérile, cette volonté de rester dans la tradition s'accompagne de changements dont les causes apparentes peuvent être multiples: il arrive que la transmission connaisse des ratés, et que l'imagination soit invitée à remplir les lacunes, ou qu'un auteur cite de mémoire, de façon approximative, à partir d'un trou de mémoire. L'essentiel de ces variations sont néanmoins le produit d'un travail stylistique précis.

L'apport principal de Bloom est d'avoir insisté sur la nature profondément conflictuelle des relations entre textes: l'influence cesse d'être vue comme un processus bénin de transmission; tout comme dans le domaine du vivant, ce processus est au contraire

[2] Richard Dawkins, *The selfish gene,* Oxford University Press, Oxford, 1976.

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)

d'une rare violence, même si celle-ci demeure toute symbolique: on tend à éliminer l'autre afin d'assurer sa propre permanence. Si la littérature est transmission d'elle-même, cette transmission ne s'opère donc pas sans heurts. Elle est tout sauf idyllique, et même profondément darwinienne. Seules, en effet, sont transmises les œuvres les plus fortes, ces œuvres qui se sont battues plus que d'autres pour survivre et qui finissent par s'imposer au détriment de celles qu'elles vouent ainsi à disparaître. Et se battre plus fort, cela signifie récrire avec plus de liberté les œuvres du passé. *Le procès-verbal* de Le Clézio ne serait pas un texte littéraire s'il n'était en même temps la réactualisation partielle de passages de *L'Etranger* de Camus ou des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire. *Le Mur* de Sartre ne peut s'afficher comme texte littéraire que parce qu'il revivifie des séquences entières prises à *La Condition humaine* de Malraux. Céline n'est rien sans Proust; Cendrars n'existerait pas sans Apollinaire. Pas de *Légende de Saint-Julien l'Hospitalier* non plus sans référence à Julien Sorel de Stendhal, etc.[3]

Plus paradoxalement encore, il me semble aussi que les textes cités coopèrent activement à cette entreprise de récriture en s'offrant à la citation, en invitant au geste de recyclage: c'est même la condition principale de leur survie. Non contents d'être lus, ces textes veulent encore être récrits, tant il est vrai que le désir le plus profond d'une œuvre est non pas d'être lue, mais encore de servir d'embrayeur à la production d'œuvres nouvelles: produit d'une influence, elle cherche à influencer à son tour d'autres produits. Il est donc important de concevoir que cette relation entre textes n'évolue pas en sens unique: le mot d'influence dit bien cela, quelque chose flue vers ce qui en subit les effets. Il ne s'agit donc pas simplement de l'action d'un texte postérieur sur un texte qui le précède. Le texte antérieur cherche lui-même à être repris; il aspire à la citation future de soi, il la

[3] Voir à ce sujet certains de mes ouvrages, en particulier *Apollinaire et Cie*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2000; *Bataille conservateur*, L'Harmattan, Paris, 2004; *Nauséographie de Sartre*, L'Harmattan, Paris, 2007; *Plagiat et créativité*, Rodopi, Amsterdam, 2008.

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)

sollicite même, sa survie en dépend. Tout texte est ainsi animé d'une volonté de transmission. Plus que la lecture, la récriture d'un texte par un autre est l'un des mécanismes les plus efficaces pour assurer sa survie. On pourrait même parler d'une véritable alliance ou de pacte entre textes successifs: tu définis ta voix propre en t'écartant de la mienne sans totalement effacer les traces de mon intervention, qui est elle-même le produit d'un pacte analogue avec un texte précédent. Chaque auteur se trouve en définitive élu par ce qu'il a lu; il dispose à cet effet d'une batterie de noms, d'une liste d'auteurs favoris qu'il nous livre sans trop d'hésitation: les précurseurs qu'il se reconnaît et dans lesquels il se reconnaît lui-même – livres endormis que leur lecture réveille. Mais parmi ceux-ci, il en est toujours un qui est plus fortement sollicité que d'autres, avec lequel l'auteur a de plus profondes attaches et qu'il ne saurait révéler au risque de mettre en péril son projet intime. Ne jamais révéler ses sources: cette parole de journaliste est aussi parole d'auteur. Aucun auteur n'avouera l'origine véritable de son dire, ne révèlera le livre à partir duquel il s'est mis à écrire. Il avouera plutôt d'autres sources, de moindre importance, n'ébruitera que ces documents-là qui font écran à la relation primordiale: la multiplication de couches intertextuelles perceptibles, offertes à la vue, cache souvent des sources plus profondes, tout à fait inavouables, et dont il n'est possible de s'extraire qu'en faisant précisément ce qu'on appelle des extraits.

Il n'y a du reste rien de mécanique dans une telle transmission secrète. Au contraire, elle se produit dans des conditions d'intense fébrilité intellectuelle et s'accompagne de tout un investissement psychique, profondément imprégné d'émotions: une espèce de transe s'empare de l'auteur occupé d'en transcrire un autre et de le gauchir en le rapportant à soi. Un peu du glorieux texte de l'autre lui parvient: le voici de ce seul fait initié, accepté par le texte avec lequel il entre en dialogue. Sartre évoquait à ce propos l'existence d'un véritable «collège spirituel», dont lui-même a d'ailleurs fini par faire partie, en dépit de son animosité et de sa profonde aversion à l'égard de ce club des grands morts.

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)

D'un point de vue humain, en effet, cette transmission se faisant à travers des personnes, passant par des individus appelés auteurs, met en branle tout un processus psychique, appelé «angoisse de l'influence». Ce qui est transmis n'est autre que cette angoisse elle-même, qui a fini par recouvrir ce qu'on entend par littérature. Ce processus de transmission, on l'a dit, est cependant loin de se passer sans heurts. Du seul fait qu'il s'incarne dans des personnes, tout un processus psychologique est enclenché, fait de luttes et de combats, de rivalités: c'est la manière qu'ont les vivants de se propager, ce qu'on appelle la survie du plus fort. C'est ce qui paraît le plus attirant dans la théorie de Bloom: cet appel au darwinisme, à la loi des plus forts. Il y a des textes forts et des textes faibles, selon que la réponse à d'autres textes y est forte ou faible (c'est-à-dire sans écarts). Il y a aussi des lectures plus fortes que d'autres. Le plagiat pur et simple est, de ce point de vue, l'acceptation de la défaite que nous inflige l'autre et s'apparente ainsi aux stéréotypes, à variation nulle.

Pourtant, Bloom envisage également le processus de transmission selon un angle non encore investi par les angoisses du sujet parlant. Lorsqu'il affirme qu'un poème n'existe que dans sa relation à un autre, il précise bien qu'il s'agit de la relation entre deux poèmes, non pas entre deux poètes. Ce n'est pas la même chose de considérer un texte du point de vue de son auteur, ou du point de vue d'un autre texte. Cette relation, ajoute-t-il de façon pour le moins énigmatique, peut très bien s'établir sans que l'auteur connaisse le poème que son propre texte récrit. Ainsi donc, il peut y avoir relation entre deux textes, indépendamment du vouloir de l'auteur, et même à son insu: derrière son dos. Voilà qui défie l'imagination. Comment un texte peut-il se propager, infiltrer d'autres textes sans l'ingérence d'une conscience centralisatrice. Bloom à aucun moment ne s'en explique: cela a l'air d'un moment irrationnel dans sa façon de penser. Il n'invoque même pas le concept d'inconscient, qui pourrait pourtant le sortir d'affaire, en faisant office de *deus ex machina*. Non, il faut imaginer que les textes prolifèrent tous seuls, par bribes, ou du moins qu'ils sont animés d'une «volonté», ou disons plutôt d'une inclinaison à

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)

proliférer par bribes, à se dédoubler, en passant d'un site à un autre.

Un texte inclinerait donc «naturellement» vers un autre, enclin à le reprendre tout en s'en écartant: c'est le sens que Lucrèce, dans sa théorie des atomes, donne au mot «clinamen» que Bloom reprend à son compte. Ce qui rapporte un texte indivisible à un autre relève de ce que Lucrèce appelle l'inclinaison à se rencontrer: c'est un mouvement, une tendance non pas externe au texte, mais qui l'habite de l'intérieur, au contraire, qui lui est inhérent, autrement dit. Un tropisme. Le choc qui en résulte entre textes peut être aussi bien répulsif et stérile qu'attractif et combinatoire: n'importe quel texte n'entre pas en composition avec n'importe quel autre. Mais lorsque l'attraction se produit, le texte antérieur ensemence en quelque sorte celui qui le percute. Un peu de son ADN mentale passe ailleurs, témoignant de sa lecture ou de sa saisie, non par l'auteur, mais par son texte. La reprise fragmentaire, éclatée, du texte antérieur se fait alors de façon inéluctable, quand bien même l'auteur n'a jamais lu celui-ci. Ce cas extrême, où la rencontre des textes se fait à l'insu de l'auteur, n'est pas nécessairement le plus fréquent: et, sans doute, les auteurs les plus forts sont précisément ceux qui s'adonnent d'autant plus librement à la récriture qu'ils ont été amenés, par un travail soutenu, à prendre toute la mesure de telles opérations inscrites au sein même de la langue. Ce sont les poètes les plus forts qui font de la tradition la lecture la plus erronée ou la plus libre. Ce sont eux aussi qu'il convient de lire avec le plus de liberté.

Encore une fois, si l'intertextualité est à ce point incontournable, c'est que les œuvres, comme animées d'une volonté d'être copiées, se prêtent elles-mêmes à cet exercice de récriture. La raison pour laquelle les textes antérieurs subsistent dans les textes postérieurs de la façon que j'ai décrite, c'est que les textes s'offrent d'eux-mêmes à la récriture, ils sont profondément animés par cette tendance qui les pousse à s'ouvrir à d'autres textes à venir. Tout texte comporte cette demande de récriture, qui assure sa survie mieux que ne pourrait le faire une simple lecture. Il ne

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)

suffit pas à un auteur d'être lu, il lui faut encore être récrit: car la lecture est un acte évanescent, sans cesse à recommencer, alors que la récriture est le marquage d'une trace manifeste ou latente qui survit. En récrivant tel ou tel passage de telle ou telle œuvre, un auteur réaliserait à vrai dire le secret souhait de tout texte qui est d'être prolongé (y compris du sien, qu'il ouvre ainsi à son tour à une possible récriture).

Je propose dès lors de considérer les textes non plus du point de vue du sujet qui les produit ou les reçoit, mais du point de vue des mots, des phrases et des pensées qu'ils contiennent. J'appellerai donc «littérature» l'ensemble des textes qui, grâce à un processus de sélection culturelle, survivent au cerveau qui les a produits, en se transmettant à d'autres cerveaux: c'est l'ensemble de ce qui est voué à survivre par-delà la mort de l'auteur. Parmi les raisons qu'un auteur peut avancer pour défendre son écriture, on compte souvent ce besoin qu'il appelle espoir de laisser quelque chose après sa mort: un legs, un héritage dont la transmission ne diffère guère de la façon dont les gènes les plus forts survivent en se transmettant aux générations suivantes. L'humain arrive en effet à s'approcher de l'immortalité par deux voies différentes: en se reproduisant et en transmettant ses gènes, dans un processus qui bientôt les dilue fortement; en laissant aux générations futures les traces de ses pensées, à leur tour vouées à une progressive dilution. Mais ce n'est bien sûr pas l'auteur lui-même qui survit, ni même son cerveau: ce sont ses textes, l'ensemble de ses mots, parmi lesquels il faut compter son nom. L'investissement psychique de la part des sujets parlants est donc secondaire: il vient se greffer sur une tendance inscrite dans la langue elle-même, qui exploite en quelque sorte les diverses modalités dont les sujets parlants s'investissent psychiquement dans le processus de transmission. Le nom d'un auteur agit comme une plateforme centralisatrice qui renvoie au fonctionnement d'un certain cerveau, tel que l'ont parasité un certain nombre d'idées: l'auteur, en d'autres mots, n'est que l'hôte, le véhicule sur lequel se sont greffées ces idées, elles-mêmes provenues de l'imitation et de la mutation d'autres pensées. Il y a un

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)

Métis dans tout Mimétisme: un mi-métissage, un métissage à demi dans toute imitation: une hybridation mineure, une légère altération. Au départ il y a donc l'imitation, le strict mimétisme qu'on peut retrouver intact dans l'acte de citer. Telle formule saute d'un cerveau à l'autre sans déformation aucune, sinon minimale: ce sont les «memes» dont parle Richard Dawkins. Chaque nouvelle formule agit d'abord comme un bruit parasitaire qui se propage dans le cerveau et s'y incruste, prêt à être communiqué avec succès à d'autres cerveaux, par simple réplication. Une œuvre sans cesse réimprimée est de cet ordre: les grands classiques sont immuablement transmis, même s'ils sont différemment reçus. Certaines formules ont une grande longévité; d'autres meurent assez rapidement. Certaines sont particulièrement fécondes, et se propagent aisément, là où d'autres s'épuisent assez vite. Enfin, certaines sont rapportées fidèlement, alors que d'autres se corrompent ou se modifient au cours de leur transmission, ou sont éliminées par d'autres, rivales.

Je voudrais, en guise de conclusion, revenir brièvement sur une autre théorie, en remettant en question l'aporie à laquelle elle semble avoir mené. J'ai évoqué plus haut l'analogie entre cette façon moderne qu'ont les textes littéraires de procéder par hypotextes et l'apparition d'anagrammes dans la poésie latine. Que se passe-t-il dans l'anagrammatisation telle que Saussure la découvre?[4] Un mot central ou mot-thème au sein d'un poème trouve à se diffracter sur le plan sonore, en se répétant de façon quasiment imperceptible. Remarquons que nous nous situons ici sur le plan le plus étroit, en nous occupant d'unités minimales du sens: car bien qu'il s'agisse de phonèmes, le sens est impliqué en raison du rapport qui lie ces phonèmes au mot-thème. Pour Saussure, il s'agit d'une méthode de composition, ni plus ni moins: sa conviction première est que les poètes latins composaient leurs vers en partant d'un mot-thème (le plus souvent le nom d'une divinité, d'un empereur, ou même d'un auteur) dont

[4] Jean Starobinski, *Les mots sous les mots, Les anagrammes de Ferdinand Saussure*, Gallimard, Paris, 1971.

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)

les phonèmes devaient être réutilisés, en étant redistribués d'une certaine façon dans les vers suivants. Soit le nom de la déesse «Vénus» comme mot-thème: les divers phonèmes ou syllabes de son nom grec (A/ph/ro/di/te) se retrouveront dans les vers qui l'environnent, amalgamés à d'autres phonèmes au sein d'autres mots. Devant la surabondance du phénomène, Saussure finit par être pris d'un doute: et si tout cela n'était qu'hallucination, un simple effet du hasard, une illusion induite par le nombre restreint des phonèmes à disposition du poète ? On sait que, dans l'incapacité de vérifier le bien-fondé de son hypothèse, il décida d'abandonner ses recherches. Etrangement, ce sont les mêmes objections qu'on retrouvera face à la prolifération d'hypotextes. On dira que ces répétitions partielles sont dues au hasard, qu'elles relèvent d'un simple calcul de probabilité: c'est leur surabondance même qui jetterait le doute sur le phénomène. On objectera par exemple que ces nappes intertextuelles détectées sous les œuvres ne sont qu'une projection de la part d'un lecteur aveuglé par des répétitions à ce point fragmentées qu'elles deviennent aléatoires.

De fait, on n'a jamais pu expliquer de façon satisfaisante cette invraisemblable prolifération d'hypogrammes. On dirait bien que la répétition à l'intérieur d'un même poème de certaines consonnes et voyelles est générée en quelque sorte indépendamment de la volonté du poète. Mais ne dirait-on pas aussi que la même chose se produit au niveau intertextuel, lorsque sont répétés des fragments textuels, non plus à l'échelle réduite des phonèmes ou des syllabes, mais au niveau d'unités supérieures, telles que mots, phrases ou passages entiers. Sans doute objecterat-on que ces répétitions fragmentaires dont parle Saussure se font à l'intérieur d'un même texte, et qu'aucun rapport de transmission ne se produit: mais c'est oublier que c'est une façon de transmettre le nom (sans rien dire de la transmission du procédé) que d'en répéter à court intervalle les sons. Cette analogie entre la prolifération vertigineuse d'hypogrammes dans la poésie latine et le pullulement non moins surprenant d'hypotextes dans la littérature française moderne dénote plus qu'une simple simila-

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)

rité entre procédés: elle repose, à mon sens, sur une profonde identité des phénomènes. Lorsque Saussure dit du mot-thème qu'il «offre sa substance à une invention interprétative, qui le fait survivre dans un écho prolongé», ses paroles pourraient aussi bien convenir à la définition de l'hypotexte. On peut en dériver qu'un même fonctionnement affecte des unités de sens supérieures, distribuées non plus à l'intérieur d'un même poème, mais d'un poème à un autre, au sein d'un ensemble plus vaste, appelé par exemple «œuvres d'un même auteur», ou encore «œuvres d'auteurs différents appartenant au même canon», etc. A leur base, anagrammaticalité, autotextualité et intertextualité sont des phénomènes identiques en ce qu'ils témoignent d'une même tendance inhérente aux mots comme aux idées qu'ils véhiculent: de perdurer, et à cette fin, de se répéter, fût-ce sur un mode légèrement diffèrent – même si, à la différence des phénomènes d'intertextualité, l'anagramme, telle que Saussure en suit le surgissement en poésie latine, est essentiellement tautologique, aucune information supplémentaire n'étant apportée par la répétition fragmentée du nom. C'est aussi que les anagrammes se déroulent au sein d'un même texte – le besoin d'une différenciation ne se faisant ressentir qu'à partir du moment où l'on se met à répéter hors de ses propres mots.

Le progressif ahurissement de Saussure, à mesure qu'il découvre de plus en plus d'anagrammes dans les poèmes latins – ce qui le mène à mettre en doute le phénomène de la récurrence phonique ou de l'attribuer au seul hasard –, est en rapport direct avec sa conviction inébranlable qu'il faut en accréditer les poètes latins, qui pratiqueraient sciemment, mais sans jamais l'avouer, cette redistribution phonique. Saussure a beau s'étonner grandement de toute absence d'allusion au procédé, celui-ci n'en est pas moins indubitablement présent: s'il n'est pas nommé, c'est tout simplement qu'avant de constituer une préoccupation du poète, il est une tendance inhérente à la langue, profondément inscrite en elle. La poésie en langue latine est marquée par une propension à se propager au moyen de répétitions partielles dans le seul but de durer. Les sons se rapportant à certains noms choyés ou mots-

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)

thèmes, ont tendance à se répéter dans l'espoir de survivre en se transmettant par bribes. Que ce phénomène d'anagrammatisation généralisée ait été au départ intimement lié aux noms de divinités, ensuite d'empereurs et même d'auteurs, souligne bien qu'il s'agit de transmission et de survie: les noms de dieux, d'empereurs et d'auteurs survivent en se dédoublant dans des séquences verbales réalisées ultérieurement. La répétition sonore partielle de noms d'auteurs que l'on peut retrouver dans les phénomènes d'intertextualité moderne, participe de ce même mouvement de pérennisation de leur influence. Ce jeu souterrain est devenu pour tout auteur français une condition de sa propre créativité, au point qu'aujourd'hui il n'est pas de texte en français qui puisse se dire littéraire s'il ne s'est pas adonné, d'une façon ou d'une autre, à la reprise partielle de textes canoniques.

Si la paraphrase d'un mot ou d'un texte existant est une préoccupation constante de la littérature, c'est parce qu'il n'est pas d'autre façon de faire durer un texte. Soit un mot-thème dans un poème: les fragments sonores dont il se compose vont en quelque sorte «naturellement» se répéter dans le but de prolonger le mot – sans compter que le procédé lui-même se transmet en même temps, en sautant d'un texte à l'autre. Si l'anagramme est bien une «imitation de mots», il l'est toujours de façon décomposée, exactement comme il en ira dans la récriture moderne de passages. Cette reprise ne s'opère pas nécessairement dans le même ordre, toutes les variations et permutations entre séquences étant permises, exactement comme cela se produit dans le scénario freudien du rêve. En apparence, ces déformations sont nombreuses: mais toujours elles préservent les traits constituants de la formule originelle qu'elles soumettent à variation. La question sur la nature cachée du phénomène qui inquiétait tant Saussure ne se pose pas dans le cas de l'hypotextualité: on comprend aisément qu'un auteur soucieux de signer son œuvre de son seul nom hésite quelque peu à faire connaître ses sources secrètes. Mais il faut bien se dire que tout texte qui chercherait à se tenir volontairement éloigné d'un autre texte, n'en actualiserait pas moins d'autres qu'il ne soupçonne même pas. Devant la

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)

nature intensément citationnelle de l'écriture, le véritable travail de l'écrivain consistera à transformer suffisamment l'hypotexte élu pour qu'il devienne méconnaissable. Car c'est le travail des grands textes littéraires de choisir eux-mêmes leurs hypotextes, d'en maîtriser l'apparition sournoise sous leurs propres mots, d'en dévier donc, plutôt que de se laisser simplement envahir par eux.

S'il est probable que certains auteurs aient eu pleinement conscience de ce mouvement dans la langue et qu'ils aient cherché à en faire usage, ils n'auraient alors rien fait d'autre qu'exploiter une tendance inscrite dans la langue elle-même – «surfant» à la surface d'une vague propice dans la grande mare linguistique. Le problème de Saussure est qu'il n'avait à sa disposition que cette seule alternative: ou bien les poètes étaient conscients de cette activité, ou bien elle relevait, au contraire, du plus grand hasard. A aucun moment il n'envisage cette possibilité d'une tendance inhérente à la langue. Bloom, dans ce sens, va plus loin que Saussure. Il ne dit pas exactement que l'auteur récrit à son insu, seulement que cela est possible, que cela peut arriver: l'inclination éventuelle d'un auteur pour telle œuvre est subordonnée à la tendance à la prolifération inhérente à cette même œuvre. Le saut que nous effectuons ici entre phonèmes et textes, en passant aussi allègrement d'une théorie à l'autre, n'a rien d'illégitime. Il faut rappeler que les recherches de Saussure sur l'anagramme proviennent de considérations préalables sur les rapports entre faits historiques et légendes: et plus particulièrement sur les modifications apportées par la légende quand elle répète des faits d'histoire. En outre, avant de parler de mots-thèmes, Saussure avait songé d'en parler comme de «textes» et décrit l'hypogramme comme l'«imitation d'un mot» – tout comme l'hypotexte renvoie à l'imitation d'un texte. La conclusion qu'on peut en tirer est d'ordre mémétique: il existe dans la langue, comme produit de l'activité du cerveau, une tendance à se prolonger tout en se diffractant, à se répéter en se morcelant. La littérature est essentiellement bricolage, au sens où l'entendait Lévi-Strauss, puisqu'on invente à partir d'éléments préexistants. Aucune création n'intervient donc, mais simplement une habile

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)

redistribution: le poème n'est que le déploiement maximal d'une série de sons et suppose dès lors, comme Starobinski, éditeur des travaux de Saussure sur les anagrammes, le souligne, une explication des faits textuels non pas par l'imagination ou la création (une faculté psychique génératrice), mais par leurs antécédents verbaux. En vous faisant part de ces hypothèses, et de ce que j'ai pu en dériver, je n'ai nullement songé à convaincre, mais à influencer seulement, c'est-à-dire à prolonger quelque peu l'existence de théories datées toutes des années 70 dont j'ai moi-même subi l'influence malheureusement encore trop reconnaissable.

Bibliographie

Bloom, Harold, *The anxiety of influence, A theory of poetry*, Oxford University Press, New York, 1973.
Cornille, J. L., *Apollinaire et Cie*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2000.
Cornille, J. L., *Bataille conservateur*, L'Harmattan, Paris, 2004.
Cornille, J. L., *Nauséographie de Sartre*, L'Harmattan, Paris, 2007.
Cornille, J. L., *Plagiat et créativité*, Rodopi, Amsterdam, 2008.
Dawkins, Richard, *The selfish gene*, Oxford University Press, Oxford, 1976.
Starobinski, Jean, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand Saussure*, Gallimard, Paris, 1971.

BDD-A17794 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 18.97.9.173 (2026-11-11 04:25:23 UTC)