

Intertextualité et histoire littéraire : des « chiens de faïence ? »¹

Zoraida Carandell

L'hispaniste français se trouve souvent face à la nécessité de croiser les méthodes dominantes de deux traditions universitaires bien différentes, l'espagnole et la française. Alors que le paysage critique français est toujours dominé par l'héritage de la nouvelle critique, la remise en question de l'histoire littéraire et de ses outils d'analyse est à l'ordre du jour en Espagne. Au détour des nombreux débats que suscitent l'intertextualité et l'histoire littéraire, deux conceptions de la littérature se défient, comme des chiens de faïence. Vouloir mettre sur le même plan deux termes qui ont surgi à des époques et dans des circonstances très différentes est un exercice périlleux, d'autant plus que l'intertextualité est née, nous le rappellerons, comme un outil destiné à pourfendre la critique des sources, les notions d'auteur et d'influence et la sociologie de la littérature. En abordant ces deux disciplines aussi vastes, nous ne pouvons qu'esquisser une mise au point fort incomplète, à l'usage des enseignants de littérature espagnole et de méthodologie que nous sommes.

Pour concevoir l'histoire littéraire et l'intertextualité sous un même rapport, nous définirons cette dernière dans le sens très restrictif que lui donne Gérard Genette, comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes »². Cette définition permet de donner à un rapprochement entre deux œuvres un prolongement historico-littéraire, parfois pratiqué par les critiques. Quant aux histoires de la littérature, elles s'attardent très rarement sur des intertextes précis, qui peuvent paraître un point de détail lorsque l'on brosse un panorama plus général. Mais sont-ils un détail ?

¹ Michèle RAMOND utilise cette expression dans son introduction à *La question de l'autre dans Federico García Lorca*, Paris, L'Harmattan, 1999, intitulée « L'économie subjective et l'économie textuelle : des chiens de faïence », p. 7-20.

² Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 8.

L'histoire littéraire repose sur une généralisation des caractéristiques communes des œuvres à une époque donnée, et sur un souci de périodisation. Davantage qu'à mettre en valeur des œuvres individuelles, elle cherche à classer, à créer des rapprochements, à répertorier des affinités, à définir ce que l'on appelle des courants. Elle s'appuie sur l'histoire et sur la philosophie, sur les arts et sur la société, afin de donner plus de fondement aux catégories qu'elle met en avant.

Ainsi présentée, l'histoire littéraire ressemblerait presque à une analyse de l'intertextualité poussée à un haut degré de généralisation. En effet, toutes deux ont en commun de penser les liens qui existent entre les différentes œuvres, permettant de constituer un canon — pour l'histoire littéraire, qui s'attache à la dimension collective de la littérature — ou une bibliothèque idéale où se nourrit l'imagination du lecteur — image qui hante les adeptes de l'intertextualité et qui n'est pas si totalement exempte d'idéologie que ceux-ci voudraient le faire croire.

Les destinataires de l'une et de l'autre sont totalement différents. Alors que l'histoire littéraire traditionnelle s'adresse à un large public et a pour fonction d'instruire, toute dimension didactique disparaît de l'analyse intertextuelle, qui concerne une figure solitaire du lecteur. L'intertextualité permet de s'affranchir des normes collectives, érigeant un sujet, le lecteur, en juge de la pertinence des rapprochements qu'il établit, tandis que l'histoire littéraire, naguère réservée au domaine scolaire, a une fonction normative, institutionnelle, dont le caractère idéologique est aujourd'hui attaqué avec violence. Si, à l'heure actuelle, les historiens de la littérature ne veulent plus être des juges, mais des critiques, s'ils se refusent au didactisme et dénoncent la portée idéologique de la littérature du littéraire, ne peuvent-ils pas trouver, dans l'intertextualité, de nouvelles pistes d'analyse ?

Dans le domaine de l'hispanisme, l'histoire littéraire a fait durant ces trente dernières années l'objet d'une dénonciation de la part des historiens de la culture, qui ont vu en elle un instrument politique, souvent au service du pouvoir en place³. L'hispanisme français a très largement contribué à cette remise en question⁴. Il convient

³ Voir les mises au point et la bibliographie de Roberto CALVO SANZ, dans *Literatura, historia e historia de la literatura*, Reichenberger, Kassel, 1993.

⁴ Voir entre autres : SALAÛN, Serge et SERRANO, Carlos, *1900 en Espagne. Essai d'histoire culturelle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1988 ; des mêmes auteurs, *Histoire de la littérature*

aujourd'hui de s'interroger sur la pertinence d'un outil qui continue à faire recette en termes de ventes alors que ses bases théoriques sont remises en question.

Les productions à usage scolaire ou à visée commerciale faites dans une optique traditionnelle sont légion. Nombreux sont les ouvrages qui ont toutes les caractéristiques d'un manuel scolaire à l'ancienne : découpage injustifié des périodes, présentation de l'histoire — « argumento » — des principales œuvres énumérées suivie de brefs extraits, ces livres se prétendent destinés à un public d'étudiants. Francisco Rico, qui se propose dans *Historia y crítica de la literatura española* de répondre à la fois aux demandes du lycéen et du chercheur en littérature dont il imagine le *curriculum vitae*, justifie de manière plaisante son ouvrage comme une alternative à ces livres auquel le professeur consciencieux ne peut se résoudre à renvoyer son élève : « es cruel y dañino confinarlo a un manual »⁵. En l'occurrence, Francisco Rico réduit autant que possible la place des introductions et des transitions entre les chapitres faites par les responsables de chaque volume ou des suppléments au profit des articles réunis. Les sous-divisions et les périodisations expriment des choix de lecture justifiés dans l'introduction. Le choix de l'historien de la littérature porte sur le contenu de ce qu'il analyse, mais plus encore sur les méthodes choisies.

Depuis les dernières années du franquisme, une nouvelle histoire littéraire, qui fait son autocritique et se fixe des objectifs méthodologiques, s'élève contre les productions commerciales. Il n'est pas étonnant que ce mouvement coïncide avec une crise des institutions, une profonde mutation politique et sociale, la remise en cause du concept même d'autorité. Parallèlement, dans l'hispanisme français, le renouveau de l'histoire littéraire s'inscrit dans l'entreprise plus globale d'une nouvelle histoire culturelle⁶. En Espagne, l'œuvre considérable de José-Carlos Mainer est, à elle seule, une illustration exemplaire de la transformation subie par l'histoire littéraire, que l'on

espagnole contemporaine XIXème-XXème siècle. Questions de méthode, Paris, PSN, 1992, et *Temps de crise et années folles. Les années vingt en Espagne*, Paris, PUPS, 2002 ; BEYRIE, Jacques, *Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Écriture, identité, pouvoir en Espagne*, Toulouse, PUM, 1994.

⁵ RICO, Francisco, introduction à *HCLE*, Barcelona, Crítica, 1980, p.X (au début de chacun des volumes).

⁶ Voir BOTREL, Jean-François, « Bilan de la recherche hispanique en France : Espagne XIX- (1984-1996) », in *La recherche des hispanistes français 1984-1998*, Journées d'étude, Paris, 20-21 Mars 1998, SHF, 2000, p. 133-148 et en collaboration avec Jacques MAURICE, « El hispanismo francés : de la historia social a la historia cultural », *Historia contemporánea (El hispanismo y la historia contemporánea de España)* 20, 2000, p. 31-52.

peut suivre depuis *La Edad de Plata* (1975) à *Historia, Literatura, Sociedad* (2000)⁷. Dans ce dernier livre, José Carlos Mainer fait un plaidoyer pour une histoire culturelle qui serait en même temps une sociologie de la littérature, l'histoire étant, comme le veulent Panowsky ou Auerbach, la condition même du caractère scientifique de la critique⁸.

Mainer fait remonter au siècle des lumières le double constat suivant : la foi en un progrès, et la volonté d'axer tout débat scientifique sur des documents, qui conduit à définir l'histoire comme une série de strates relatives, et la littérature comme une série de débats : « ver la literatura como historia y no como canon inmutable de belleza »⁹. Mainer renvoie hélas à des ouvrages allemands ou français, ce qui ne permet pas au lecteur profane de comprendre si les théoriciens espagnols du dix-huitième partagent ces idées nouvelles. Le critique fait remonter ce qu'il appelle l'« invention de la littérature espagnole » au dix-neuvième siècle, comme Jacques Beyrie¹⁰. Les manuels scolaires donnent des indications précieuses sur l'institutionnalisation de la littérature à des fins de formation de l'esprit national. Les études de Jean-René Aymes et de Jean-Louis Guereña¹¹ montrent comment la littérature est progressivement devenue une discipline enseignée dans les écoles. Nombreux sont les témoignages comme celui d'Azorín qui, dans *Confesiones de un pequeño filósofo* (1903), évoque les cours fréquentés dans l'enfance et les lectures à haute voix du *Quichotte*¹². À la même époque, Menéndez Pidal, dont l'œuvre s'étend sur plus de soixante-dix ans, trace enfin les jalons de pratiques d'analyse littéraire et d'une conception scientifique et documentaire de la littérature qui sont encore suivies aujourd'hui. Au cœur de ses préoccupations, la notion

⁷ MAINER, José-Carlos, *La edad de plata*, Madrid, Cátedra, 1975 ; *Historia, literatura y sociedad*, Madrid, Biblioteca nueva, 2000. Je n'ai pas eu la possibilité de consulter d'autres ouvrages récents de l'auteur, comme *La escritura desatada*, Madrid, Temas de Hoy, 2000, ou *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza, 1997, en collaboration avec Carlos ALVAR et Rosa NAVARRO.

⁸ MAINER, José-Carlos, *Historia...*, p. 88.

⁹ *Ibid.*, p. 77-78.

¹⁰ Voir Jacques BEYRIE, « Théorie et pratique de l'histoire littéraire » et « Littérature nationale : un concept pour quelle réalité » dans Serge SALAUN, Carlos SERRANO, *Questions de méthode...*, p. 19-24 et p. 137-155.

¹¹ Voir dans AYMES, Jean-René, FELL, Eve-Marie et GUEREÑA, Jean-Louis, l'article de Jean-René AYMES, « Les *ilustrados* espagnols de la deuxième moitié du dix-huitième siècle et l'enseignement élémentaire », p. 9-47, notamment p. 35.

¹² Voir CASTELLANI, dans AYMES, Jean-René et alii, *op.cit.*, « Sur quelques souvenirs d'école. À propos de *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Azorín ».

de transmission, la définition des caractères nationaux de la littérature espagnole¹³, l'histoire littéraire. Alors que Menéndez Pelayo, dans ses essais, ne tient guère compte de la chronologie¹⁴, son disciple, qui est à l'origine du Centro de estudios históricos, créé en 1910, repense les liens entre la formation d'un esprit national et l'enseignement de la littérature. Menéndez Pidal est l'instigateur des études de philologie, qui aujourd'hui suivent toujours, en Espagne, un ordre chronologique, manière de rappeler qu'il n'y a pas de science de la littérature sans respect de l'histoire. Le terme même de « Philologie » définit, encore aujourd'hui, l'ensemble des études littéraires supérieures, héritières du positivisme de la fin du XIXe siècle¹⁵. Ces mots de Lázaro Carreter montrent l'étendue des acceptions du mot « filólogo », utilisé en français dans un sens plus restreint : « Lo esencial de la actividad filológica es la exactitud de los datos y de su interpretación controlada por la historia, aunque sin hacerse historia ; porque si bien ésta rodea al autor y a su hacer, es la obra el objetivo del filólogo »¹⁶. La volonté d'asseoir toute interprétation sur des bases scientifiques, notamment d'ordre linguistique ou historique, la primauté du document face à l'interprétation subjective d'un texte, restent à l'ordre du jour dans la critique littéraire espagnole et constituent un héritage moral durable de l'œuvre de Menéndez Pidal.

Ce même vœu d'imprimer à la recherche une dimension scientifique a incité José-Carlos Mainer à puiser dans la sociologie de la littérature de nouvelles méthodes d'analyse, pour faire une histoire de l'histoire de la littérature¹⁷. En tenant compte de l'œuvre de Gustave Lanson, dans le sillage de Robert Escarpit¹⁸ et d'une partie de la critique d'inspiration marxiste dont il questionne les outils critiques, Mainer est à l'origine d'une vaste entreprise de renouvellement de l'histoire de la littérature et de la

¹³ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, « Algunos caracteres de la literatura española », *Bulletin hispanique*, t. XX, n.4, 1918, p. 205-232.

¹⁴ On trouve, dans *Estudios de crítica literaria...*, des études comme « Cultura literaria de Cervantes y elaboración del Quijote », « Heine », « La literatura sefarad ».

¹⁵ Voir PORTOLES, José, *Medio siglo de filología española (1896-1952) : positivismo e idealismo*, Madrid, Cátedra, 1986.

¹⁶ Cité par MAINER, José-Carlos, *op.cit.*, p. 41.

¹⁷ Voir René WELLECK, *Historia de la crítica moderna, 1750-1950, crítica francesa, italiana y española, (1900-1950)*, Madrid, Gredos, Biblioteca románica hispánica, 1996. Welleck établit une coupure entre historiens de la littérature et critiques et doit beaucoup à l'ouvrage d'Emilia de ZULETA, *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos, Biblioteca románica hispánica, 1969.

¹⁸ MAINER cite notamment « Histoire de l'histoire de la littérature », *Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, Gallimard, 1958, III, 1737-1811, et *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1958 (dans J-C Mainer, *op.cit.*, p. 76 et 102).

société¹⁹. En marge de l'œuvre de Bourdieu, on trouve aussi en France des tentatives d'application de l'analyse sociologique aux textes littéraires²⁰. Durant les années soixante-dix, Renée Balibar, qui se réclame des travaux de Louis Althusser, trace dans *Les Français fictifs*, puis dans *l'Institution du français*, les jalons d'une critique qui, tout en mettant en évidence le poids des institutions, réfléchit à une nouvelle méthode d'explication des textes²¹.

Cette nouvelle conception de l'histoire littéraire a eu de nombreuses conséquences, par exemple, le fait de remettre en question le canon et ce que Menéndez Pidal considérait comme les traits constants qui définissent une littérature nationale. Nous sommes loin aujourd'hui d'une conception transcendantale de la littérature. La définition actuellement donnée d'un classique — une œuvre que l'on peut réinterpréter de manière différente selon les époques — intègre le relativisme historique, et postule la révision systématique de ce que l'on considérait naguère comme la preuve de l'éternelle validité de certains chef d'œuvre, donc d'une définition stylistique et descriptive du littéraire. L'histoire des textes passe par une analyse de leur réception à des périodes différentes et dans des contextes divers, comme le montre, par exemple, le travail de García Santo-Tomás sur Lope de Vega²².

L'analyse d'une œuvre ou, pire, d'un morceau choisi de manière isolée est également mise à mal dans le nouveau contexte critique, qui rend l'éclairage extérieur totalement indispensable pour l'analyse. Les études supérieures de philologie en Espagne témoignent pourtant d'un certain malaise : alors que les disciplines obligatoires au niveau national — *troncales* — portent sur l'histoire littéraire, les études « monographiques » — sur une seule œuvre — sont souvent reléguées au rang d'options, contrairement à ce qui se passe en France, où l'enseignement de l'histoire littéraire est délaissé au profit des études d'une œuvre ou d'un regroupement d'œuvres

¹⁹ Voir aussi les travaux de l'althusserien Juan Carlos Rodríguez, *La norma literaria*, Granada, Diputación provincial, 1994.

²⁰ Voir Jean-François MASSOL, *De l'institution scolaire de la littérature française (1870-1925)*, ELLUG, Grenoble, 2004. À signaler tout particulièrement une histoire de « l'explication française », p. 53-73 et des remarques sur l'enseignement du français, qui s'est d'abord confondu avec celui de l'histoire, p. 80-82. Jean-François MASSOL regrette dans son introduction le peu de reconnaissance des travaux qui, durant ces dernières années, portent sur la sociologie de la littérature en France.

²¹ BALIBAR Renée, *Les Français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette, 1974.

²² GARCIA SANTO-TOMAS Enrique, *La creación del Fénix : recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2000.

au sein d'une « question ». Cette coupure illustre les contradictions d'un système très axé sur l'histoire. Alors que la notion d'individualité ou d'originalité d'une œuvre, souvent mise en avant, par le passé, dans un esprit patriotique, semble totalement reléguée dans le placard de la critique subjective, ce qu'on appelle une étude monographique prouve la nécessité, justement, de s'interroger sur le concept d'originalité.

L'originalité est un écueil pour l'historien de la littérature. Comprendre comme originale une manifestation qui ensuite va faire des émules, comme le fait Kandinsky avec le triangle spirituel établi dans *Du spirituel dans l'art*²³, n'explique pas ce qui fait l'originalité. Le recul historique n'est pas opérationnel car il entérine a posteriori l'importance d'une œuvre alors que la facture d'une œuvre est une des conditions de son retentissement. Qu'est-ce qu'un chef d'œuvre? Est-ce seulement, comme le héros de la tradition épique, une invention à valeur exemplaire? A-t-il uniquement une fonction idéologique ou institutionnelle? Quels faits d'armes peut-on mettre à son crédit? Le chef d'œuvre de Cervantes, où l'héroïsme est objet de dérision, est devenu pour la postérité héros et exemple de la littérature espagnole, pour la plus grande gloire du pays qui l'a vu naître. Considérer, comme Unamuno, que le Quichotte et Sancho ont réellement existé²⁴, c'est assumer l'héroïsme en héritage au mépris du savoir-faire de l'écrivain. Le chef d'œuvre pose bien la question du croisement entre l'individuel et le collectif, mais une histoire littéraire qui ne s'intéresserait à la création individuelle que quand elle devient un patrimoine collectif perdrait de vue l'innovation, qui préside à la formation des courants, justifie les périodisations. Et c'est bien là un des objectifs qu'une histoire littéraire fondée sur les textes devrait faire siens : analyser la genèse de nouvelles formes d'expression. L'étude de l'évolution des genres ou des systèmes littéraires, que Mainer appelle de ses vœux, constitue un objectif à la fois méthodologique et historique ; non pas dans le sens où la littérature connaîtrait un progrès — Mainer rappelle malicieusement avec Schopenhauer que *l'Illiade* est parfaitement aboutie²⁵ — mais dans le sens où l'entend Tynianov, dès 1927²⁶. Ce qu'il

²³ KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Gallimard, Folio, 1988.

²⁴ UNAMUNO, Miguel de, *Vida de don Quijote y Sancho*, éd. de Ricardo GULLÓN, Madrid, Alianza, 1987.

²⁵ MAINER, J.C., *Historia...*, p.87.

²⁶ TYNIANOV, « Sur l'évolution littéraire », in TODOROV Tzvetan éd., *Théorie de la littérature* Paris, Le Seuil, 1965.

nomme système préserve, à la fois, le principe de clôture du texte et celui de diachronie. Il arrive en revanche que les études des formalistes russes fassent totalement abstraction de la diachronie²⁷. La stylistique, délaissée par la critique espagnole actuelle après son heure de gloire dans les années soixante et soixante-dix, offre un terrain de choix pour une étude de l'évolution des formes et pourrait être complémentaire d'une analyse d'histoire littéraire. Celle-ci pourrait également compléter l'analyse textuelle en permettant une révision des outils. Inversement, l'histoire littéraire peut trouver dans la théorie du texte et dans l'analyse textuelle des pistes d'analyse.

Dans *Sur Racine*, Roland Barthes dénonce le mystère qui, d'après les tenants de la critique des sources, entoure la création elle-même²⁸. Il est contradictoire de retracer avec la plus haute exigence scientifique les conditions de la création tout en considérant que celle-ci relève de l'indicible uniquement parce qu'elle est l'œuvre d'un sujet ; Jacques Beyrie fait même de cette confrontation avec l'indicible une condition *sine qua non* de l'expérience littéraire : « Tout langage est fondamentalement vécu comme incomplétude ; tout grand poète affirme bien haut la nécessité d'inventer sans cesse une nouvelle langue, dans la primordiale confrontation au non-dit »²⁹. Si l'histoire littéraire tente de s'attaquer à la prétendue transcendance de la littérature, on est en droit d'attendre qu'elle démystifie l'indicible et le mystère que l'on attribue souvent à la création. Le problème est qu'une analyse sociologique des textes aboutit souvent à une impasse et à ce fameux « non-dit ». Geneviève Champeau s'interroge sur le mirage référentiel³⁰. Dans sa préface à *Référence et auto-référence dans le roman espagnol contemporain*, elle souligne qu'aucune des œuvres interrogées dans cet ouvrage collectif ne permet de répondre à l'attente du lecteur, qui cherche l'histoire dans le récit, alors qu'elle est toujours en sursis. Si l'histoire demeure insaisissable, il faut que l'analyse d'un roman ait recours à ce qui n'est pas l'histoire³¹. Le rapport de l'écrivain

²⁷ Voir l'usage couramment fait de *La morphologie du conte* de Vladimir PROPP (1928), Paris, Le Seuil, 1970.

²⁸ BARTHES, « Histoire ou littérature ? », in *Sur Racine*, p. 137-157.

²⁹ BEYRIE Jacques, in SALAUN, S, SERRANO, C, *op.cit.*, p. 142.

³⁰ Voir préface à *Référence et auto-référence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des pays ibériques, Geneviève CHAMPEAU, éd., 1994.

³¹ Si l'analyse historique pure peine à appréhender son objet, l'étude du mode d'insertion ou de la transformation du hors texte dans la toile d'araignée du texte ouvre la voie à une analyse descriptive. Nous verrons à travers un autre exemple que le mécanisme de la citation rejette la pertinence d'une hiérarchie des sources — sources nobles, sources indignes — et permet d'introduire une étude spécifique.

au monde n'est pas forcément d'ordre mimétique, et l'on peut craindre qu'une histoire de la littérature uniquement basée sur la sociologie n'aboutisse à ignorer les œuvres qui ne sont pas un miroir que l'on promène le long d'un chemin. Et quel est le statut de la biographie d'un auteur ou de tout ce qui l'environne, du référent, plus largement de l'objet, notamment dans les œuvres qui se veulent réalistes ou engagées, ou qui prétendent dialoguer avec des œuvres d'art, d'autres œuvres littéraires ? Faut-il mettre ces éléments sur le même plan ? Alors que la sociologie de la littérature a bouleversé les perspectives de l'histoire littéraire, elle n'a pas porté les mêmes fruits dans l'analyse des textes. Peut-elle aboutir à une critique autre que thématique ? Sans doute, le renouvellement de la littérature passe par l'instauration de thèmes nouveaux ; aussi peut-on préférer *Poeta en Nueva York*, de García Lorca, au *Romancero gitano*, parce qu'il formule un univers esthétique et politique contemporain. Les nombreuses études politiques que l'œuvre a inspiré, comme celle de Richard Predmore, *Lorca's Poet in New York. Social Injustice, Lost Faith, Dark Love*³² montrent combien ce nouveau thème est attractif.

Thème et source sont liés. De nombreuses études ont reconstitué, à partir de *Poeta en Nueva York*, le monde de 1930. Charles Marcilly évoque une affiche représentant un chien qui fume au détour d'un vers de « Crucifixión », « cojos perros fumaban sus pipas », affiche sans doute aperçue par Lorca lors de son séjour à Paris³³. Mais cette trouvaille est-elle plus éclairante que les interprétations bibliques de ce poème réputé hermétique ? La difficulté de lire « Crucifixión » peut-elle être interprétée comme un sacrifice du sens au nom d'une nouvelle poétique ? Ou bien, pour comprendre « Crucifixión », faut-il connaître le New York et même le Paris de 1930 ? Faut-il connaître la Bible ? Une hiérarchie subreptice des sources, des plus nobles aux plus futiles, est souvent pratiquée. Le « réel » ou le « vécu » peuvent-ils prétendre au même statut que les œuvres de langage, si tant est que la frontière entre la littérature et

³² PREDMORE Richard, *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca*, Madrid, Taurus, 1985. Le titre espagnol est beaucoup moins évocateur.

³³ Voir Charles MARCILLY, « Notes pour l'étude de la pensée religieuse de Federico García Lorca : « Crucifixión » », *Bulletin hispanique*, LXIV-LXIV bis, p. 497-525. C. B. Morris analyse aussi, dans « Paisaje de la multitud que vomita », comment Lorca décrit les ravages de l'alcool frelaté sous la prohibition : MORRIS, C. Brian, « El fuego en el pedernal. García Lorca en Harlem », in A. A. ANDERSON éd., *América en un poeta*, Sevilla, Fundación Focus Abengoa, Universidad Internacional de Andalucía, 1999.

la vie soit clairement définissable? Après tout, lire, c'est vivre. Sans compter que les choix faits par la critique des sources n'échappent pas aux travers idéologiques de l'histoire littéraire. Pour comprendre tel roman de Vázquez Montalbán, fera-t-on appel à Dashiell Hammett ou bien à Concha Piquer ? Ces rapprochements nous disent-ils quelque chose sur la création des textes ?

La critique des sources met en évidence un des écueils que rencontre l'analyse d'un texte qui s'insère dans une mise en perspective historico littéraire et évoque les antécédents d'une œuvre donnée. Par exemple, dans *Gabriel y Galán, intérprete del 98 : correspondencias literarias con Miguel de Unamuno y Antonio Machado*, Fernando Gómez Marín se livre à d'intéressantes réflexions sur l'œuvre de Galán, beaucoup moins étudiée que celles de Machado et Unamuno. Intéressante du point de vue de l'histoire littéraire, cette étude pose le problème du rapport entre une œuvre « mineure » et des œuvres « majeures ». L'auteur met en évidence ce qu'il nomme des coïncidences ou bien des correspondances entre les œuvres. Cette précaution oratoire montre le souci scientifique du critique, mais aussi son refus de donner un prolongement à ces découvertes, puisque le terme de coïncidence n'a aucune valeur d'explication. Face à la critique des sources, l'analyse intertextuelle rend compte du devenir de ces textes latents dans un nouveau texte. Dès 1920, Menéndez Pidal considère qu'il est indispensable d'étudier, à travers le dépassement des sources, l'« invention artistique » :

El examen de las fuentes literarias de un autor, que es siempre capital para comprender la cultura humana como un conjunto de que el poeta forma parte, no ha de servir, cuando se trata de una obra superior, para ver lo que ésta copia y descontarlo de la originalidad; eso puede hacerlo sólo quien no comprende lo que verdaderamente constituye la invención artística. El examen de las fuentes ha de servir precisamente para lo contrario, para ver cómo el pensamiento del poeta se eleva por encima de sus fuentes, cómo se emancipa de ellas, las valoriza y las supera³⁴.

Cette conception de la littérature comme transformation conduit Pidal à un débat avec Ernst Robert Curtius sur la question du *topos*. Selon Emilia de Zuleta, un apport essentiel de Pidal à l'histoire littéraire est justement la notion de tradition et d'état latent

³⁴ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *De Cervantes a Lope de Vega*, 1920, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940, p. 26-27, cité dans Emilia de ZULETA, *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1969, p. 200.

des textes³⁵. Ces idées mettent l'accent sur la diachronie alors que le *topos* conçu par Curtius est un invariant. Elles annoncent, à la fois, l'idée de système conçue par Tynianov et la notion de « flux », utilisée par la nouvelle critique pour rendre compte de l'aval du processus intertextuel. Il est vrai que le « flux » opère un déplacement herméneutique car la notion de texte se substitue à celle d'auteur ou d'influence. C'est peut-être à cause de l'emploi que fait Menéndez Pidal de la notion de « fuente literaria » que ce terme est aujourd'hui utilisé en Espagne de manière ambivalente pour désigner un amont et un aval, alors qu'en français « source » caractérise uniquement les origines, ce qui n'est pas forcément le cas d' « intertextualité ».

Directement issu de la réflexion de Julia Kristeva sur le texte, le terme d'intertextualité est la traduction qu'elle propose du terme « dialogisme » employé par Bakhtine³⁶. À sa naissance et pour les théoriciens du groupe Tel Quel, l'intertextualité s'oppose à la critique des sources, car elle rejette la notion d'auteur et de monde pour revendiquer celle de productivité du texte. C'est le texte qui modifie le texte³⁷. L'espace littéraire repose, pour Julia Kristeva, sur le dialogue de trois piliers : le sujet, le destinataire et les textes extérieurs. L'axe sujet-destinataire repose sur un croisement de mots, une « mosaïque de citation »³⁸. L'intertextualité définit donc au départ toute forme de communication verbale, orale ou écrite. Peu après Kristeva, Roland Barthes définit la théorie du texte, dans l'*Encyclopaedia Universalis* :

Le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : c'est tout le langage antérieur et contemporain qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination – image qui assure au texte le statut non d'une reproduction, mais d'une productivité³⁹.

Cette théorie conduit à une révision de catégories habituelles dans l'analyse littéraire. La notion de texte peut englober le texte littéraire, le discours politique ou l'article de

³⁵ ZULETA, Emilia, *Historia de la crítica...*, p. 200.

³⁶ Le terme est utilisé pour la première fois dans Julia KRISTEVA, « Le mot, le dialogue, le roman » (1967), *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 145.

³⁷ Voir l'article de Roland BARTHES, « Texte (théorie du) » *Encyclopaedia Universalis*, 1967.

³⁸ KRISTEVA Julia, *ibid.*

³⁹ *Ibid.*

presse. La théorie du texte remet en cause la définition même de littérature et permet de réintroduire, avec plus d'efficacité que l'analyse sociologique des textes, les liens entre le monde ou l'histoire et la littérature car, à partir du moment où un événement historique est formulé, il est traité comme un texte. La hiérarchie des sources n'a aucune pertinence sous cet angle. Une des raisons qui permettent de penser le discours historique et le texte littéraire sous un même rapport est la révision de la notion d'auteur, qui n'apparaît plus comme le propriétaire de son œuvre. « Le sujet, — écrit Sophie Rabau dans son introduction à *L'intertextualité* — n'est plus dépositaire du sens de son énoncé : le sens circule d'un texte à l'autre, il n'est plus ce qu'a voulu dire l'auteur du texte premier, mais il n'est pas non plus exactement ce que veut dire l'auteur du texte second, il est le résultat d'une interaction entre les deux textes »⁴⁰. Les notions d'auteur, source et influence, rejetées au nom de ce que Riffaterre nomme après Barthes la « production du texte »⁴¹ sont progressivement réévaluées par les théoriciens de l'intertextualité. C'est le texte qui est au centre de l'herméneutique littéraire. L'auteur ou l'influence sont déplacés et ne peuvent fournir une explication exclusive de ce qu'est le texte. L'intertextualité accorde en revanche un rôle central au lecteur. Non seulement l'écriture est une réécriture, donc une lecture de tous les intertextes potentiels d'un texte, mais la quête de l'intertextualité est d'abord une pratique de lecture. La lecture est donc l'origine et l'aboutissement du processus intertextuel, ce que « Pierre Menard autor del Quijote » de Borges met fort bien en évidence.

La définition de l'intertextualité a changé et a évolué durant les années soixante-dix et quatre-vingt. Parmi les avancées méthodologiques importantes de cette période figure la notion de texte-source. Pour Barthes, le lecteur décide ce qui constitue le texte-source à l'aune duquel il interprète sa bibliothèque, zigzaguant dans un processus habituellement défini comme vertical et historique. La bibliothèque offre la métaphore spatiale destinée à assouvir le vœu de Barthes : bousculer la chronologie et lire Stendhal à la lumière de Proust, comme il le fait dans *Le Plaisir du texte*⁴². Cette réversibilité n'est envisageable que dans la sphère subjective de l'imaginaire du lecteur. En quelque

⁴⁰ RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, textes choisis et présentés par S. Rabau, Paris, Garnier Flammarion, 2002, p. 33.

⁴¹ RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1979.

⁴² BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 28-29.

sorte, la subjectivité est consubstantielle à l'analyse intertextuelle comme l'idéologie l'est à l'histoire littéraire. Le problème, c'est que l'intertexte est alors valable uniquement pour un lecteur donné, ce qui explique les réticences de la critique formée dans une conception documentaire de l'analyse littéraire, comme l'est une partie de la critique espagnole : l'historien de la littérature n'accepte comme intertexte qu'une filiation reconnue par l'auteur ou bien prouvée de manière convaincante par le critique. Sophie Rabau synthétise ce qu'elle considère comme un apport fondamental : « avec l'intertextualité s'ouvre la perspective d'une herméneutique littéraire dégagée de l'histoire littéraire »⁴³. On peut voir au contraire, dans l'intertextualité telle qu'elle est définie par Barthes, l'occasion de réexaminer les outils de l'histoire littéraire : peut-on prétendre aujourd'hui faire une lecture globale d'une période donnée, à une époque où la notion d'autorité semble dépassée — dans les pratiques de lecture comme dans l'histoire littéraire — où l'état des connaissances sur un sujet provoque une atomisation du savoir et met en évidence les visages multiples d'un objet donné ? La notion de texte source est particulièrement pertinente aujourd'hui. Plus la création littéraire est foisonnante, plus il s'avère difficile de dégager, pour une période donnée, une influence dominante. La diversité de la création actuelle en Espagne lance un défi à l'historien littéraire, qu'il ne sera pas forcément plus simple de relever *a posteriori*. Comme le montre Jean-François Botrel, certains écrivains jouissent d'une grande considération pour des raisons futiles⁴⁴, de leur vivant et même après leur mort. Ne convient-il pas de revoir l'histoire littéraire en fonction de la théorie du texte, en révisant les notions d'auteur, d'influence et de courant ? Peut-on d'autre part prolonger l'étude intertextuelle par une réflexion sur l'histoire littéraire : qui décide de l'œuvre source ? Est-ce le lecteur ? Sont-ce sa formation, ses études, le cercle auquel il appartient ? Comment se mêlent dans la pensée et dans l'horizon de lecture les perspectives individuelles et les perspectives collectives ?

L'intertextualité a évolué pour devenir un outil d'analyse littéraire dans les années quatre-vingt, notamment grâce aux travaux d'Antoine Compagnon — *La seconde main* — et de Gérard Genette — *Palimpsestes*. Ce dernier ne reprend pas la notion de dissémination et étudie les modes de transformation d'un texte, en distinguant

⁴³ RABAU, Sophie, *op.cit.*, p. 16.

⁴⁴ BOTREL, Jean-François, « Pour une histoire historique de la littérature espagnole », in SALAÛN, S. et SERRANO, C., *Histoire...*, p. 35-57.

clairement l'hypotexte de l'hypertexte. Ainsi, Genette réintroduit la notion de filiation, donc de chronologie, et s'oppose à Barthes. Pour commencer, il définit cinq notions complémentaires, dont la première est l'intertextualité, qui correspondent à des catégories différentes de relations transtextuelles⁴⁵. Il examine ensuite des pratiques d'hypertextualité, comme la parodie, le travestissement burlesque, le pastiche, la continuation. La transposition fait l'objet d'un développement plus important que les catégories précédentes, elle inclut plusieurs modalités en fonction de la quantité — réduction ou développement de l'hypotexte — le mode, la diégèse, la motivation, la valorisation. Toute cette typologie présuppose l'acceptation d'une intentionnalité que la notion d'intertextualité refusait au départ et qui est sous-jacente, notamment dans la parodie et dans le travestissement burlesque. Si, pour Riffaterre, l'intention relève d'une confusion dommageable entre l'avant texte et le texte⁴⁶, pour Genette, qui ne conduit pas aussi la notion de productivité du texte, l'intention émerge de celui-ci. *Palimpsestes* ne s'intéresse pas pour autant à l'avant-texte, l'ouvrage est un classement très détaillé et il présente l'intertextualité comme un outil. À aucun moment, ce livre ne s'interroge sur les conditions qui ont rendu possible la mise en présence des textes étudiés. Alors que le clivage hypotexte/ hypertexte reconnaît une certaine légitimité à la critique des sources, les textes analysés sont supposés connus, et l'attention est prêtée uniquement à la transformation qu'ils subissent. La problématique de la transmission, chère à l'historien littéraire, est totalement évacuée.

Or, toute une série de médiations conditionnent la réception d'une œuvre. L'intertextualité a sa place dans l'histoire de la littérature si elle s'appuie sur les théories de la réception. Le rôle des revues, de la correspondance, des traductions, des ouvrages de vulgarisation est plus facile à mesurer que celui de la tradition orale, des conversations amicales, des conférences dont il ne reste pas de trace écrite. Or, souvent, c'est le mode de transmission qui détermine la transformation hypertextuelle. Examinons un cas précis : Bécquer publie dans *El Nene*, en 1859, sous le titre « Imitación de Byron », la première version de ce qui deviendra la treizième composition des *Rimas*, qui commence par « Tu pupila es azul ». Russell P. Seebold a

⁴⁵ Ces catégories sont l'intertextualité au sens très strict de co-présence de deux textes, le paratexte, la métatextualité, l'hypertextualité, l'architextualité, englobées dans l'étude de la transtextualité (voir G. GENETTE, *op.cit.*, p. 7-16).

⁴⁶ « Incompatibilités sémantiques dans l'écriture automatique », in RIFFATERRE Michael, *op.cit.*, p. 249, note 3.

montré tout ce que cette première version doit à une traduction espagnole de Byron, publiée à la même époque. La forme définitivement retenue par Bécquer modifie le deuxième vers de chacun des quatrains — *cuartetos alirados* — du poème de *El nene*, transformant chaque fois un heptasyllabe en hendécasyllabe. Le titre « Imitación de Byron » disparaît, sans doute pour ne pas rompre l'harmonie d'un recueil où aucun poème n'a de titre, mais aussi parce que Bécquer a fait sien le poème de Byron ou, plus exactement, la traduction dont il s'inspire. En l'occurrence, le mode de réception — le mètre adopté dans la traduction espagnole — conditionne la transposition, qui se fait en deux temps et relève d'une transmétrisation⁴⁷. Le problème pour Bécquer est celui de la transposition métrique, c'est dans ce domaine qu'il affirme son originalité par rapport au modèle ; de manière secondaire, ce texte relève d'une transposition d'ordre quantitatif, que l'on pourrait qualifier d'expansion⁴⁸ à la suite de Genette (l'hendécasyllabe étant une expansion de l'heptasyllabe, qu'il contient en puissance). La pratique hypertextuelle de l'expansion est habituelle chez Bécquer, qui développe, par exemple dans la première des *Cartas literarias a una mujer*⁴⁹ le bref poème « ¿Qué es poesía ? dices mientras clavabas / en mi pupila tu pupila azul ; / ¿Qué es poesía ! ¿Y tú me lo preguntas ? Poesía... eres tú »... Cet exemple pratique montre la nécessité de donner à un rapprochement intertextuel un prolongement d'histoire littéraire, et ceci à plusieurs niveaux : l'auteur de l'hypertexte est Bécquer lui-même, l'analyse doit tenir compte du décalage entre la vingt-et-unième rime et le texte en prose (1860) ainsi que du clivage entre la tradition populaire — synthèse — et la tradition savante — analyse —, défini par Bécquer dans sa préface à *La soledad* de Augusto Ferrán (1860-1861) : « la poesía popular es la síntesis de la poesía », dans le droit fil du romantisme allemand et en conformité avec la conception de la culture populaire qui prévaut dans l'Espagne de 1860. Enfin — autre prolongement possible —, la glose de *Cartas literarias* peut avoir pour fonction d'attirer l'attention sur le quatrain « ¿Qué es poesía ? », d'autant plus que la lettre s'ouvre par la référence à un avant-texte, « En una ocasión me preguntaste : ¿Qué es la poesía ? ». Si ce poème est indirectement évoqué dans le texte théorique le plus long de Bécquer, ne faut-il pas y voir une des raisons de sa grande

⁴⁷ Cette notion est brièvement évoquée par GENETTE G., *op.cit.*, p. 311, comme un type de transposition.

⁴⁸ *Id.*, p. 372.

⁴⁹ « Cartas literarias a una mujer », I, appendice à Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, José Carlos Torres éd., Madrid, Castalia, 1982, p. 226.

célébrité ? Car il est devenu partie intégrante du canon. Il figure dans *Las mil mejores poesías de la lengua castellana*⁵⁰, dans les manuels scolaires. Muñoz Seca le reprend avec une variante dans *La venganza de don Mendo* — la pupille est marron — et un rapide coup d’œil sur Internet montre combien souvent ce poème est parodié et tiré de son contexte initial : toute sorte de choses remplacent « Poesía », dans une intention sarcastique qui dénigre le destinataire de la parodie. On trouve récemment : « ¿Qué es estatuto ? », l’allusion étant toujours parfaitement claire pour tout le monde. La parodie, plus encore que la glose ou la transposition sérieuse contribue à ériger en canon ce qu’elle tourne en dérision — ce que le travail de Florence Léglise sur les imitations de *En Flandes se ha puesto el sol* a parfaitement mis en évidence cette année au CREC. L’étude des morceaux choisis offre un terrain privilégié pour une analyse textuelle qui s’insère dans une réflexion sur l’histoire littéraire, car le morceau choisi revêt un caractère institutionnel tout en ayant l’unité formelle nécessaire à la cohérence d’un texte. Peut-on en conclure que le morceau choisi se caractérise par une aptitude particulière à être parodié ? Une étude des caractéristiques intrinsèques des poèmes brefs des *Rimas* ne montrerait sans doute pas pourquoi la rime XXI est beaucoup plus connue que les autres, mais l’adresse lyrique d’un « yo » à un « tú » indéterminé favorise le déplacement sémantique (ce « tú » peut donc viser n’importe quoi et l’interrogation et l’exclamation ont ce même caractère de passe-partout ; en outre les jeux de parallélisme favorisent la mémorisation du poème). Le fait qu’il soit souvent repris n’est sans doute pas étranger à la *cursilería* qu’on veut bien lui concéder. Ce quatrain est presque devenu un lieu commun. Est *cursi* ce qui à force d’être répété finit par lasser.

Alors que le premier exemple évoqué met en évidence l’importance de la médiation dans la transposition culturelle, cette fois-ci c’est le texte littéraire qui se dilue dans le social. Le quatrain de Bécquer est presque un *topos* culturel. Un des prolongements d’une histoire de la littérature qui s’appuie sur la théorie du texte pourrait être l’analyse de l’appropriation sociale du littéraire. Un exemple tiré du théâtre qui, comme la poésie, suppose l’apprentissage par cœur, aurait permis d’illustrer plus efficacement la complémentarité de ces deux méthodes. La représentation ajoute un degré de plus à la parodie, car une même pièce peut être montée de plusieurs manières

⁵⁰ *Las mil mejores poesías de la Lengua Castellana. : (1146-1946, ocho siglos de poesía española e hispanoamericana)*, José Bergua, éd., Madrid, Ediciones ibéricas, 1991.

différentes, de sorte qu'une mise en scène peut en parodier une autre — alors que c'est la même pièce. Au théâtre plus que dans les autres genres, la réception et l'analyse sociologique sont indispensables pour comprendre les phénomènes intertextuels.

Enfin, si l'intertextualité est analysée actuellement non pas pour mettre en valeur ce qui est imité, mais, au contraire, pour mettre l'accent sur l'originalité de l'hypertexte, c'est parce que nos pratiques de lecture ont évolué. La jouissance du lecteur se définit plus comme activité critique, comme un détachement ironique vis-à-vis de ce qu'il lit, que comme une adhésion, la recherche d'un principe d'autorité ou d'un beau universel. L'histoire littéraire accomplit la même révolution critique qui s'opère dans la lecture. On a vu comment les recherches sur l'histoire littéraire dans le domaine hispanique s'écartent de la pratique normative et didactique pour remettre en question ce genre. Le plaisir de lire, à travers un texte, un objet littéraire ou artistique second constitue un véritable exercice de l'esprit. Le détournement du sens du texte initial trouve dans le lecteur un complice. Voilà que nous pouvons nous regarder lisant. Dans cette ascèse du « déjà lu » s'accomplit le vœu d'Umberto Eco. Eco regrette que pour relire, chose plaisante entre toutes, il faille passer par une première lecture. Mais en lisant, nous relisons, sous un autre angle, ce que nous connaissions déjà.

L'historien de la littérature et le tenant de la théorie du texte s'opposent sur bien des points : pour l'un, analyser l'écrit, c'est le replacer dans un contexte. Pour l'autre, écrire, c'est déplacer dans un autre contexte ce qui a déjà été dit. Le premier se sert du texte pour illustrer un propos (une histoire littéraire de haut en bas) ; le deuxième part des textes, pris dans leur individualité ou dans leur rapport avec d'autres textes (une herméneutique de bas en haut). Opposées, ces deux conceptions de la littérature sont aussi complémentaires à bien des égards. La métaphore borgésienne de la bibliothèque de Babel suggère qu'il y a autant de bibliothèques que d'individus. Elle nous engage à faire une histoire littéraire de bas en haut, à étudier les rapports entre le texte source et le canon pour nous placer au croisement de l'individuel et du collectif, afin de mieux

comprendre la fonction qui selon Barthes est celle de la littérature : « institutionnaliser la subjectivité »⁵¹.

⁵¹ « La littérature est cet ensemble d'objets et de règles, de techniques et d'œuvres, dont la fonction dans l'économie générale de notre société est précisément d'institutionnaliser la subjectivité », in « Histoire ou littérature », Roland BARTHES, *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, 1963, p. 156.