

## DE LA TRANSTEXTUALITÉ

**Alexandrina Mustătea**  
alexandrinamustatea@yahoo.com  
**Université de Pitești**

### **Résumé**

*La transtextualité est une réalité littéraire complexe, qui détermine tout texte particulier et tout acte de lecture, d'une manière consciente ou inconsciente, respectivement explicite ou implicite. Les actes de production et de réception du texte sont liés ontologiquement au système de références architextuelle, paratextuelles, métatextuelles et intertextuelles. La transtextualité agit comme réseau de rapports à même d'actualiser, à tout moment, selon le hasard de l'inspiration ou le savoir-faire de l'écriture-lecture, la mémoire littéraire de l'humanité.*

*Notre communication passe en revue les codes et les compétences littéraires, vus dans leurs rapports d'interdépendance. Nous illustrons le fonctionnement de ce réseau transtextuel dans le poème «( du moderne) », appartenant au poète Lionel Ray.*

*Mots-clés: transtextualité, architexte, paratexte, intertexte, métatexte*

En tant que *système normatif*, l'institution littéraire est censée délimiter le champ de la littérature et rendre compte de ses catégories et lois génériques et spécifiques.

La *norme littéraire* n'est pas immuable mais en évolution permanente. Le système littéraire se définit à travers les rapports dialectiques qui s'établissent entre la tradition et l'innovation. Le caractère éphémère du nouveau fait que toute innovation ponctuelle, perçue momentanément comme déviation par rapport à la norme, se "normalise", constituant, dans l'étape littéraire suivante la norme elle-même. L'innovation débouche inévitablement dans la tradition, dont le statut est la continuelle expansion. Le champ littéraire se dessine donc comme espace ouvert aux permanentes *modifications internes du système normatif*.

D'autre part, la norme ne doit pas être comprise comme obligativité, comme système coercitif. L'institution de la littérature n'impose rien, elle enregistre les faits et les *codifie*, fonctionnant plutôt comme un repère, par rapport auquel se situe tout texte particulier. Ce repère concerne en égale mesure le créateur et le récepteur du texte. Le premier entretient avec les codes un rapport ambivalent de prise en charge et de refus de certains de leurs éléments constitutifs, ce qui assure au texte, d'une part, l'inscription dans le continuum de la littérature, le taux de tradition, voire de répétition, nécessaire à la communication littéraire, et d'autre part, le progrès, le taux d'innovation qui fait la

différence par rapport aux textes des autres et qui incite, de la sorte, à la lecture. Le second y voit un fonds de textes, plus ou moins présents dans sa mémoire et un répertoire de règles qui déterminent finalement son *horizon d'attente* face à tout texte nouveau.

La production et la réception du texte mobilisent un type particulier de *compétence*, générée par la fréquentation de l'institution de la littérature, avec ses textes et ses codes, la *compétence littéraire*. Savoir plus ou moins général ou particulier sur le phénomène littéraire, variable d'un individu à l'autre, elle se greffe sur les compétences extra littéraires des participants à l'acte littéraire.

Le texte littéraire n'est jamais une entité indépendante, une construction édifiée sur un terrain vague, mais un élément dans un réseau d'interrelations. Tout texte entre en dialogue avec les codes de l'institution, à travers les textes des autres. De la sorte, il franchit ses limites apparentes, s'ancrant, d'une manière directe ou indirecte, explicite ou implicite, sur d'autres textes, avec lesquels il entretient un rapport *transtextuel*. Gérard Genette définit la transtextualité comme étant "tout ce qui met (un texte) en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes"<sup>1</sup>. Il en distingue cinq types: *l'architextualité*, *la paratextualité*, *la métatextualité*, *l'intertextualité* et *l'hypertextualité*.

Nous considérons, avec Sofia Dima<sup>2</sup> (Dima, Sofia, 2000), qu'on peut les réduire à quatre, en incluant l'hypertextualité dans l'intertextualité, vu que tant la citation, le plagiat et l'allusion, rangés par Genette dans la catégorie de l'intertextualité, que la transformation et l'imitation, avec leurs espèces, qu'il considère comme faits d'hypertextualité, représentent le même type de relation d'un texte avec un autre texte que l'auteur "s'approprie" ouvertement ou secrètement, d'une manière fragmentaire ou dans son intégralité, et que le lecteur est supposé reconnaître.

Le modèle proposé par Sofia Dima envisage la transtextualité comme système de codes et de compétences littéraires qui s'actualisent dans l'acte de lecture, objet de sa recherche. Nous essayons, dans ce qui suit, d'élargir le cadre qu'il offre, pour étudier les phénomènes de transtextualité sous le double angle de la *production* et de la *réception* des textes.

*L'architextualité* est, selon Genette, le plus abstrait et le plus implicite de tous les types de transtextualité. Elle représente une relation "muette" du texte avec l'ensemble des catégories générales ou

---

<sup>1</sup> Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 19.

<sup>2</sup> Dima, S., *Lectura literară – un model situațional*, Ars Longa, Iași, 2000

transcendantes de la littérature: types de discours, modes d'énonciation, genres et espèces littéraires auxquels appartient tout texte particulier. Cette relation n'a d'autre forme explicite de manifestation qu'une éventuelle *mention paratextuelle*: il s'agit de certains titres porteurs d'indications architextuelles (*Poésies, Essais, Le Roman comique*), ou, parfois, de sous-titres du même genre, qui doublent le titre de la couverture d'une spécification générique, de pure appartenance taxinomique (Balzac précise le titre *Le Colonel Chabert* par l'information architextuelle *Roman*, donnée en sous-titre).

*Le code architextuel* classe les textes dans des catégories génériques (prose, poésie, théâtre) ou spécifiques (roman, nouvelle, sonnet, drame, etc.) et détermine la perception de la littérature comme création *conventionnelle*, plus ou moins *ritualisée*. Selon Genette, les conventions concernent les genres, les sous-genres ou espèces, les modes d'énonciation, les formes (typographiques), les figures et les thèmes. Chaque genre a ses propres sous-genres, ses modes d'énonciation, ses formes, etc.

*La compétence architextuelle* est synonyme de la connaissance du code. L'acquisition de cette compétence se réalise par un processus complexe, où *l'école* et *la lecture* jouent un rôle essentiel.

Par un effort graduel, étendu sur toute la période de scolarité, *l'école* offre aux enseignés des connaissances en matière de genres et espèces littéraires, de figures rhétoriques, de formes prosodiques, de conventions typographiques, etc., de sorte qu'à la fin des études ils possèdent une compétence architextuelle suffisante pour une lecture avisée. Les études universitaires spécialisées ne font qu'élargir, systématiser et raffiner un savoir préexistant.

*La lecture*, cet autre facteur déterminant dans l'acquisition du code, permet de saisir, à la longue, le fonctionnement conventionnel des textes. Parcourir un grand nombre d'oeuvres littéraires impose comme évidence le fait que les textes renferment des éléments répétitifs, à caractère général, au-delà des éléments particuliers qui les différencient.

La *production* de tout texte est *prédéterminée* par l'existence du *code architextuel*. Quelles que soient les libertés qu'un auteur prend par rapport à cette réalité, fonction de sa *conception sur la littérature*, *déterminée* par sa *compétence architextuelle*, il ne peut pas sortir de ses cadres, qui fixent les limites mêmes de la littérature. Le produit-texte appartient fatalement à un genre et à une espèce, se présente nécessairement sous une forme typographique, véhicule, qu'il le veuille ou non, des figures et des thèmes. Même s'il ne respecte pas les conventions en vigueur, il n'échappe pas au caractère conventionnel de la

littérature, car ce qu'il propose en échange ce ne sont que de nouvelles formules qui seront codifiées par l'institution littéraire. Forcer les limites du code architextuel signifie se soumettre au risque de quitter l'espace des lettres.

La *réception* du texte est *déterminée* par la *compétence architextuelle* du lecteur. Elle lui permettra de le ranger dans une classe ou dans une autre, d'en mesurer le taux de répétition et de différence, d'en saisir les techniques de textualisation, lui fournissant de la sorte une clé de lecture.

La *paratextualité* est la relation que le texte proprement dit entretient avec les signaux accessoires, autographes ou alographes qui sont les *titres*, *sous-titres*, *intertitres*, les *préfaces*, les *postfaces*, les *avertissements*, les *avant-propos*, les *notes marginales*, *infrapaginales*, *terminales*, les *épigraphes*, les *illustrations*, les *tables des matières*, etc. Pour Genette, le paratexte est un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'oeuvre littéraire, lieu particulier du *contrat* ou *pacte générique* avec le lecteur.

Tous ces éléments hétéroclites ont, selon Sofia Dima, un statut à la fois *matériel* et *indiciel*. Ils ont le rôle d'informer, de désigner, d'asserter, d'argumenter et de convaincre, se constituant en autant d'objets d'une stratégie qui vise la conquête du lecteur et l'orientation sémantique de la lecture.

On ne peut pas parler d'un code paratextuel pur, ses composants renvoyant souvent aux autres codes: il y a, comme nous venons de le voir, des titres ou des sous-titres qui contiennent des indications architextuelles de genre ou d'espèce (*Poèmes*, *Roman*, etc.) ou même intertextuelles, comme, par exemple, le *Pierre Ménard*, auteur de *Don Quichotte* de Borges; les préfaces et les postfaces représentent des métatextes, les notes peuvent renfermer des indications méta ou intertextuelles, etc. Tout cela démontre la perméabilité des frontières entre les divers codes, l'existence de points d'interférence.

Le code paratextuel n'exige pas de compétences spécifiques, ni de la part de l'auteur, ni de celle du lecteur, les autres compétences – transtextuelles et/ou extra littéraires – suffisant à la production-réception de ses éléments.

La *métatextualité* est la relation de "*commentaire*" qui relie le texte à un autre texte dont il parle, sans le citer nécessairement et, à la limite, sans le nommer. C'est, dit Genette, "*la relation critique*" par excellence.

Cependant le texte peut entretenir un rapport de commentaire avec lui-même aussi. Cela veut dire que, dans certaines de ses séquences, *le texte cesse de parler du monde, pour parler de lui-même*.

Le texte littéraire véhicule souvent des éléments métalinguistiques et métapragmatiques ponctuels, soit dans le dialogue des personnages, soit dans le dialogue du narrateur avec son narrataire. Ce phénomène n'est pas spécifiquement littéraire. Tout texte, comme tout discours d'ailleurs, fait appel aux codes et aux compétences métalinguistiques et métapragmatiques, pour éliminer les éventuelles incompréhensions ou les possibles malentendus.

*Le code métatextuel* dépasse le niveau langagier, pour engager les faits textuels dans la dimension transtextuelle. Il comprend des *éléments paratextuels, architextuels et intertextuels à fonction métatextuelle*. Toutes les fois que des éléments appartenant à un autre code servent, au-delà de leur fonction primaire, à "commenter", à l'intérieur même du texte littéraire, d'autres textes, ou à se "commenter" lui-même, ils jouent un rôle métatextuel.

Il s'ensuit qu'il n'existe pas de métatexte littéraire pur, que le texte peut tout au plus comprendre des séquences métatextuelles, ou, à la limite, se dédoubler en texte et métatexte, comme c'est le cas des arts poétiques, explicites ou implicites.

L'art poétique explicite porte en lui-même la motivation, l'emploi et le commentaire de son propre "*schéma rhétorique*", étant tout proche du métatexte critique, sans se confondre pour autant avec celui-ci. L'*Art poétique* de Verlaine, par exemple, tout en étant un "manifeste" symboliste, dont le thème est la poésie elle-même, qui se fait et se commente simultanément, est non moins un poème tout court, ou, pour citer le poète, "*une chanson après tout*".

L'art poétique implicite dissimule le métatexte sous le texte proprement dit, se présentant comme "commentaire" du monde, à travers un thème quelconque, sa portée métatextuelle étant déléguée à la lecture, comme une des voies d'interprétation possibles.

Dans un sens plus large, tout texte porte en lui, plus ou moins explicitement, son métatexte, par la coïncidence du dire et du faire, qui est le propre de la littérature. Le commentaire métatextuel s'intègre intimement à l'acte même de production du texte, il est là, dans le continu-discontinu du poëin, dans la disjonction foncière du créateur en être écrivain et en être qui se regarde écrire.

*La compétence métatextuelle* n'est pas donc le savoir de commenter les textes des autres, savoir qui relève de la compétence critique. La "*relation critique*" en tant que telle sort du champ des belles

lettres, pour s'installer dans sa proximité, à l'intérieur de l'institution littéraire, mais autour du phénomène littérature. Elle ne fait pas l'objet de notre étude. La compétence métatextuelle est la capacité de concevoir, respectivement de percevoir et d'interpréter les commentaires intratextuels, plus ou moins évidents, mais toujours présents, faisant signes par eux-mêmes ou bien uniquement dans le contexte global de la transtextualité.

La compétence métatextuelle ne s'acquiert que moyennant les compétences architextuelle et intertextuelle, dont elle est inséparable, et par la fréquentation assidue des textes littéraires et des métatextes théoriques.

Pour Genette, *l'intertextualité* est le rapport de correspondance entre deux ou plusieurs textes, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sa forme la plus explicite et la plus littérale est la *citation*. Toujours littéral, mais moins explicite est le *plagiat*, qui représente un emprunt non déclaré. Enfin, l'intertextualité peut apparaître sous la forme de *l'allusion*, définie par Genette comme énoncé dont la compréhension effective présuppose la perception d'un rapport du texte avec un autre, auquel il renvoie.

*L'hypertextualité*, dans la vision du même auteur, est la relation qui réunit un texte B, appelé *hypertexte*, à un texte antérieur A, *hypotexte*, sur lequel il se greffe autrement que par commentaire. L'hypertexte sera tout texte dérivé d'un texte antérieur soit par *transformation* (parodie, travestissement, transposition sérieuse), soit par *imitation* (pastiche, charge, forgerie).

Comme nous l'avons dit plus haut, nous considérons l'hypertextualité une forme particulière d'intertextualité et l'incluons dans l'étude de celle-ci.

Selon Sofia Dima<sup>1</sup> *le code intertextuel* est pratiquement ouvert à l'infini, car tout texte peut servir d'intertexte à ceux qui le suivent. Il est donc constitué par *l'ensemble des textes et des formes textuelles qui composent la mémoire littéraire de l'humanité*.

Nous posons<sup>2</sup> que le texte se définit, par rapport à l'intertextualité, à la fois comme *répétition* et comme *différence*. A partir de cette réalité ontologique et esthétique, on peut distinguer deux types de relations du texte avec les textes qui le précèdent. Il peut favoriser la répétition, et alors il s'inscrit dans *la textualité par équivalence*, avec ses sous-types, *mimétique*, respectivement *parodique*, ou, au contraire, manifester sa

---

<sup>1</sup>Dima, S., *Lectura literară – un model situațional*, Ars Longa, Iași, 2000, P. 172

<sup>2</sup>Mustățea, A., *Elemente pentru o poetică integrată*, Helicon, Timișoara, 1998, p.16-21

prédilection pour la différence, et s'instituer comme *textualité par altérité*.

*La textualité mimétique* est à concevoir comme subordination à un modèle idéal, représenté soit par un système normatif fermé, avec les oeuvres que celui-ci cautionne, soit par le système particulier d'une oeuvre.

Ce type de textualité peut se manifester comme phénomène *progressif* ou *régressif*. Le mimétisme progressif signifie l'inscription dans un système d'invariants et sa diversification par des variantes personnelles. C'est le cas des textes subsumés par un courant, un mouvement, une école littéraires, ou des textes classés par Genette dans la catégorie des transpositions sérieuses, telles l'*Ulysse* de James Joyce, ou l'*Antigone* d'Anouilh.

Mimétisme régressif veut dire se figer, "*se pétrifier dans son propre projet*" ou dans le projet d'un autre. Les formes que le mimétisme régressif peut prendre sont l'*épigonisme*, le *plagiat* et le *maniérisme*.

On pourrait définir l'*épigonisme* comme immobilisation dans le système d'un courant littéraire ou d'une oeuvre particulière et l'imitation stérile d'une variante qui passe, par erreur, pour un invariant.

Le *plagiat*, forme extrême d'*épigonisme*, est une citation sans guillemets. Il existe cependant une forme progressive de plagiat, surtout dans les transpositions sérieuses, qui peuvent utiliser des fragments textuels empruntés, pour les intégrer d'une manière programmatique dans un système qui d'habitude étale sa propre production.

Le *maniérisme* part du fétichisme de son propre modèle pour finir dans un automimétisme tout aussi stérile que l'*épigonisme*.

*La textualité parodique* est une forme paradoxale de mimétisme, un renversement de la textualité mimétique. L'objet de la parodie recouvre toute la sphère de l'intertextualité, tant dans son esprit que dans sa lettre. Son but est la démythification du modèle, sa transformation en anti-modèle, en une somme de stéréotypes. L'attitude parodique est fonction de l'intention *ironique* ou *sarcastique* du parodiste et de sa perception axiologique sur l'objet de la parodie. On peut parler ainsi d'une *parodie constructive*, qui ne nie pas la valeur du modèle, l'anti-modèle proposé étant une forme masquée d'éloge et un pari de l'artiste parodiste avec lui-même et avec la littérature comme jeu, et d'une *parodie destructive*, placée sous le signe du sarcasme et orientée vers la mise en évidence, voire l'exacerbation par des moyens emphatiques, des possibles défauts du modèle et vers la négation de sa valeur.

*La textualité par altérité* s'institue par le refus de l'intertextualité. Celle-ci est perçue comme norme, comme collection de règles, de formes, d'idées, de textes, sorte de passif littéraire, par rapport auquel le texte veut imposer sa différence et sa nouveauté. Ce type de textualité valorise l'innovation et se propose de rompre avec tout système normatif. Cependant l'innovation est prédéterminée ontologiquement, elle ne peut apparaître ex nihilo, elle se base sur quelque chose qui lui préexiste et qui est l'intertextualité. Donc, l'affranchissement est illusoire, l'intertextualité est présente dans tout texte, cette présence étant la condition même de la littérature.

Tout texte se situe quelque part sur une échelle entre deux pôles virtuels: celui de l'identité totale et celui de l'altérité absolue, qui ne peuvent être atteints sans altérer le statut de la littérature. S'approcher du pôle de l'identité signifie s'inscrire dans la textualité par équivalence, dont le degré extrême est la copie fidèle, qui sort des frontières du littéraire. L'altérité, à son tour, ne peut dépasser un certain seuil d'acceptabilité, au-delà duquel il n'y a plus de communication, donc ni de littérature. La textualité porte ainsi en elle-même un germe destructif, qui, à la limite, mène à la dissolution de la littérature.

Au point de vue diachronique, le rapport textualité – intertextualité est un rapport d'inclusion: de porteuse d'intertextualité, la textualité devient partie intégrante de celle-ci. Tout texte nouveau s'ajoute à l'ensemble préexistant, il devient intertexte pour les textes à venir.

Le code intertextuel interfère avec les autres codes littéraires.

Les conventions architextuelles de nature générique, thématique, rhétorique, formelle, etc., sont véhiculées par les textes du monde, à travers leurs relations intertextuelles. Lorsque Baudelaire modifie, par les variantes multiples qu'il en donne, dans ses *Fleurs du Mal*, la forme canonique du sonnet, il entre en dialogue avec la norme, par un jeu de continuité-discontinuité, mais aussi avec *l'intertexte du sonnet* (les sonnets de Pétrarque, de Ronsard, de Shakespeare, etc.), manifestant son altérité relative et marquant, par son inscription dans cet espace particulier, les créations à venir.

Les manifestations intertextuelles de type parodique, citationnel ou transformationnel produisent souvent, de manière implicite ou explicite, des interférences métatextuelles. Cervantès, par exemple, construit son roman *Don Quichotte* sur l'intertexte du roman d'aventures chevaleresques, qu'il traite d'une manière parodique. Mais *Don Quichotte* représente également une réflexion critique sur la littérature elle-même, ce qui lui confère de toute évidence un caractère métatextuel.



L'intertextualité englobe également des éléments paratextuels à fonction paratextuelle proprement dite ou à fonction architextuelle et métatextuelle.

Le titre est par définition une convention paratextuelle. Cependant lorsque Diderot intitule un de ses textes *Ceci n'est pas un conte*, il fait simultanément un renvoi au code générique (le conte est une espèce littéraire) et un commentaire métatextuel négatif (le titre dit ce que le texte ne sera pas, tout en parlant de lui-même). Il fait même plus, parce que tout titre préfixe un texte et entre avec lui dans le circuit intertextuel, or le titre en question manifeste son altérité évidente face à l'intertexte des titres.

Un autre exemple de titre qui fait signe dans l'espace de l'intertextualité, mais d'une manière différente, est *La Cantatrice chauve*. Il entre en contradiction avec la raison même d'exister des titres, qui sont supposés évoquer le contenu du texte *Les Misérables*, ou décrire la forme du contenu *Le Roman comique*, ne participant ni d'une catégorie ni de l'autre. On pourrait affirmer que *La Cantatrice chauve* est un *anti-titre* qui préfigure l'antithéâtralité du texte qu'il préfixe; celui-ci produit une rupture avec toute la tradition théâtrale, introduisant a posteriori dans le code architextuel une catégorie nouvelle – le théâtre de l'absurde, avec ses propres conventions, et servant d'intertexte à toute oeuvre postérieure qui se réclame de ce mouvement littéraire.

*La compétence intertextuelle* est déterminée par la compétence architextuelle, dans le sens que celle-ci lui fournit des instruments codifiés, aptes à fonctionner dans la reconnaissance des genres et des espèces, des thèmes, des figures, des formes, etc., mais elle se parachève dans la traversée des textes, une culture littéraire vaste, formée par des lectures multiples et diversifiées étant la seule à permettre de saisir la circulation des éléments architextuels et des textes eux-mêmes dans l'espace réel, manifeste, de la littérature.

Pour conclure sur le problème des codes et des compétences littéraire, affirmons que la transtextualité est une réalité littéraire complexe, qui détermine tout texte particulier et tout acte de lecture, d'une manière consciente ou inconsciente, respectivement explicite ou implicite. Les codes interfèrent, se superposant même occasionnellement. A leur tour, les compétences entretiennent des rapports dialectiques tant avec les codes qui leur correspondent, qu'entre elles. Les actes de production et de réception du texte sont liés ontologiquement au système de références architextuelle, paratextuelles, métatextuelles et intertextuelles. La transtextualité agit comme réseau de rapports à même

d'actualiser, à tout moment, selon le hasard de l'inspiration ou le savoir-faire de l'écriture-lecture, la mémoire littéraire de l'humanité.

Nous illustrons le fonctionnement de ce réseau transtextuel dans le poème (*du moderne*), appartenant au poète Lionel Ray.

Construit à partir de l'intertexte de la première modernité poétique, surtout par la traversée des poèmes de Rimbaud, ce texte, essentiellement polyphonique, recèle le dialogue de deux conceptions poétiques et l'histoire de deux devenirs contraires, qui, au-delà de leur caractère ponctuel, précis, renvoyant à Rimbaud et à Ray personnellement, sont significatifs pour les moments littéraires qu'ils représentent: le premier modernisme et le postmodernisme.

(*du moderne*)

*la neige était moderne, lentement.  
ce siècle est un bateau neuf ou c'est une grille.  
la cinquième rue est moderne dans le brouillard.  
les malades comme les étoiles sont modernes.*

*les voyelles je m'en souviens étaient voyelles  
couleurs humides aréoles sangsues. une gravure  
enfermait un oeil bourdonnant. les bruits dégantés  
étaient modernes, silencieusement, les pont  
s'asseyaient en général au crépuscule. la lumière  
n'existait pas. l'eau marchait de rue en rue léchait  
les vitrines aux prunelles douces et bleues  
et moi  
dans le chemin des nombres, creusant  
la terre*

*je cherchais les germes vivants.  
la fée moderne. une main, seulement une main  
amie, j'étais venu là comme dans le sommeil.  
vers l'ouest, même les fumées sont modernes allongeant  
des rayons d'époque vers des ciels discrets. les oiseaux  
n'ont pas trahi – ils ne seront jamais des géraniums.  
pourtant si j'osais. pourtant. les livres sont tellement  
perméables frénétiques tellement lents tellement morts.  
très bas obliques grandissant les proverbes ne suffisent  
plus. on a fermé les étoiles comme les boutiques. un ciel n'est  
pas.*

*arrache-moi à la nuit sans date ô vie. à la  
vieille électricité. aux 400 fenêtres modernes.  
à l'écriture des blancs, aux silences construits.  
au narratif. au récit des épingles. aux zooms. à la jungle  
des banques. à la bonté énorme. à la pitié. à moi.  
aux atomes. j'ai "deux trous rouges au côté droit."*

Lionel Ray, *Nuages, nuit*  
Editions Gallimard, 1983

Le titre du poème, (*du moderne*), remplit sa fonction *paratextuelle* *indicielle*, annonçant et résumant le thème du texte. Mais *le moderne* en tant que tel est un concept littéraire et se proposer d'en parler signifie donner au titre et au texte qu'il préfixe une dimension métatextuelle évidente.

Le texte proprement dit veut être l'illustration même du concept. Il affiche sa modernité, à partir de l'organisation typographique: titre rejeté sur le côté droit de la page, mis entre parenthèses, imprimé en italiques, vers libre de longueur variable, de seize à une seule syllabe, dislocation syntaxique et typographique des vers, absence de majuscules, même après les points, etc., véritable passage en revue des conventions poétiques formelles du code architectuel. Venue après tant d'expérimentations prosodiques qui ont marqué la poésie depuis la révolution rimbaldienne, tant d'ostentation, tant d'emphase ne peut être que *le signe de l'intention parodique et auto ironique du poète*, qui remet en question la modernité, à partir de ses excès mêmes. Il semble questionner la conception poétique qui fait de la texture spatiale, typographique l'objet même de la poésie. Depuis la fonction sémantique que Mallarmé attribue aux "*blancs*", dans *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, aux *Calligrammes* d'Apollinaire et jusqu'à la poésie lettriste et spatialiste, on assiste à la modification du statut même de la prosodie, qui revendique le droit de la spatialité à l'autonomie sémantique. Il s'agit d'un retour aux formes vides, aux formes qui se décrivent elles-mêmes, à travers un jeu qui, à la limite, met en danger l'existence même de la poésie. C'est sur ce danger que l'auteur attire l'attention, et il le fait par une approche ambivalente, *intertextuelle et métatextuelle* à la fois, en appliquant un traitement parodique à l'intertexte de la modernité et en le soumettant, en même temps, à un regard critique.

Le niveau sémantique du texte joue le jeu des associations choquantes, des énumérations hétéroclites, de la discontinuité, de la pulvérisation du sens, autant de procédés qui engendrent l'hermétisme de la poésie moderne, mimé, parodié, mis en cause par le poète postmoderne. Son intention parodique frappe dès les quatre premiers vers, qui ont l'allure d'un manifeste d'avant-garde dadaïste, par le caractère strident des incompatibilités sémantiques qu'ils affichent. La répétition insistante de l'épithète *moderne* et l'exposition d'une

modernité extrême, vouée à l'illustrer, font l'essence tautologique du poème, qui met en question, par le cercle vicieux qu'il dessine, le concept même de modernité.

Le deuxième vers du poème attire l'attention sur un autre fait: le poète y glisse une allusion à Rimbaud par le *bateau* neuf qui renvoie, d'une manière évidente, au Bateau ivre. C'est un signal que les éléments sémantiques apparemment réunis selon le jeu du hasard s'ordonnent suivant une logique serrée, qui vise, au-delà du traitement parodique de l'intertexte de la modernité, la paraphrase plus ou moins explicite des textes de Rimbaud. A travers cette prise en charge de la voix de l'autre, on nous raconte l'histoire de la formation du poète postmoderne à l'école du poète moderne et l'histoire d'une séparation qui équivaut à la proposition d'une conception poétique qui, après avoir expérimenté les excès de la modernité, revient vers la tradition.

Ainsi, par la suite, le texte devient l'espace poétique récepteur des évocations fulgurantes d'autres poèmes de Rimbaud: *Voyelles, Les Ponts, Villes, Après le Déluge, Adieu*. Le poète postmoderne convoque des mots, des syntagmes, des techniques rimbaldiens pour recomposer tantôt l'esprit, tantôt la lettre de cette poésie qui vit par la déconstruction de la réalité et sa réorganisation par des associations inattendues. Cette traversée des textes est un périple à travers la géographie poétique du premier moderne, où l'espace de la ville avec ses *rues*, ses *bruits*, ses *ponts*, ses *vitrines*, ses *boutiques*, rencontrent l'espace de la nature, évoqué par la *neige*, le *brouillard*, le *crépuscule*, la *terre*, le *ciel*, les *oiseaux*, les *géraniums*, les *étoiles*. Par le choc des mots – *malades et étoiles, ponts et crépuscule, eau et rue*, etc. – les deux espaces se superposent jusqu'à leur confusion. Dans cet espace reconstitué d'après le modèle rimbaldien erre le moi poétique en quête des *germes vivants* de la poésie, de *la fée moderne*, d'une *main amie*, d'un repère. Cependant ce périple initiatique appartient à un temps révolu, du souvenir – *les voyelles je m'en souviens étaient voyelles* – ou de l'inconscience – *j'étais venu là comme dans le sommeil*. Le présent est le temps de la remise en question de la littérature contemporaine, avec ses *livres tellement perméables frénétiques tellement lents tellement morts*. Le métatexte fait de nouveau surface. Les points d'accusations sont *l'écriture des blancs*, les silences construits, le narratif, le récit des épingles et, allusivement, "l'ingénierie poétique", à travers les *400 fenêtres modernes* et les *zooms*.

Le texte s'achève sur un autre élément intertextuel, la citation du dernier vers du poème *Le Dormeur du Val*, avec cette différence que chez Ray le dormeur est le poète lui-même: *j'ai "deux trous rouges au côté*

*droit.*” Le retour à la première période de création de Rimbaud (le poème date de 1870) exprime, d’une manière indirecte, le retour de Ray au lyrisme et à l’affirmation du moi à travers la voix de l’autre. Le poète qui débute comme textualiste, finit par l’acceptation de la tradition, après avoir parcouru les chemins de la modernité, avec Rimbaud pour esprit tutélaire. Si Rimbaud évolue de la tradition parnassienne à l’affirmation de la *modernité absolue*, qui implique la négation de l’autre, Lionel Ray refait le trajet à rebours, de la modernité extrême à la tradition, avec la conscience que l’autre est toujours là et que l’on ne peut lui imposer le silence qu’au prix de l’abandon de la littérature.

(*du moderne*) s’avère être un *art poétique*, où le texte et le métatexte coïncident, se construisent réciproquement, montrant simultanément leur mode mimétique, parodique et critique de se rapporter à l’intertexte, et mettant en cause l’institution de la littérature, à travers un fonctionnement transtextuel explicite, qui devient le mécanisme et la raison même de l’engendrement du poème.

#### **Bibliographie**

- Dima, S., *Lectura literară – un model situațional*, Ars Longa, Iași, 2000  
Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982  
Mustățea, A., *Elemente pentru o poetică integrată*, Helicon, Timișoara, 1998