

Quand l'intertextualité devient une écriture de soi et de l'autre

Par : Ahlem LABANI

Vers la fin des années soixante, la notion d'intertextualité apparaît dans le champ théorique littéraire. Elle fut introduite par Julia Kristéva suite à la présentation des idées du formaliste russe Mickaïl Bakhtine. Notion qui a pour origine le concept de dialogisme proposé par ce dernier.

Ce critique a trouvé un équilibre entre l'étude de la forme et celle du contenu, surtout social car tout énoncé se trouve dans un contexte social. Tout énoncé est au centre d'un enchevêtrement d'autres énoncés qui le construisent, ce qui le rapproche du dialogue. En ce sens que dans le dialogue, ce sont des sujets qui s'expriment en alternance et c'est sur cette alternance que se fonde le dialogisme.

Dans chaque terme, on retrouve les dires d'autrui, à des degrés variables :

« L'objet du discours d'un locuteur, quel qu'il soit, n'est pas objet de discours pour la première fois dans un énoncé donné, et le locuteur donné n'est pas le premier à en parler. L'objet a déjà, pour ainsi dire, été parlé, controversé, éclairé et jugé diversement, il est le lieu où se croisent, se rencontrent et se séparent des points de vue différents, des visions du monde, des tendances »⁹¹.

Tout texte est forcément intertexte, il est en relation avec d'autres textes (à défaut de dire discours, social ou autre). Seulement il est à noter que les degrés d'influences diffèrent ainsi que la manière dont ça influence.

On pourrait définir l'intertextualité, de façon sommaire, comme étant la présence textuelle d'un texte ou d'un ensemble de textes en un autre. Kristéva propose une méthode transformationnelle où les différentes séquences d'une structure textuelle sont des *transformations* d'autres séquences d'autres textes.

⁹¹ Bakhtine, Mickaïl, *Esthétique de la Création Verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 301.

Gérard Genette propose un autre terme, celui de la transtextualité qu'il définit comme « Tout ce qui met un texte en relation manifeste ou secrète avec d'autres »⁹². La transtextualité regroupe alors cinq types de relations :

- 1- l'architextualité est la relation qu'un texte entretient avec la catégorie générale à laquelle il se rapporte.
- 2- la paratextualité qui constitue le lien entre le texte et le paratexte (ce qui l'entoure : préface, titre, épilogue, post-scriptum...).
- 3- la métatextualité qui tient une relation de commentaire.
- 4- l'intertextualité :

« Je définis l'intertextualité pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus latérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec les guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous forme moins explicite et moins canonique, c'est du plagiat (...) »⁹³.

- 5- l'hypertextualité : relation de dérivation qui relie deux textes : l'hypertexte et l'hypotexte dont il découle.

Genette distingue deux catégories à travers cette typologie :

A- L'intertextualité avec la coprésence à travers la citation, la référence, le plagiat, l'allusion.

B- L'hypertextualité avec la dérivation à travers la parodie et le pastiche.

- La coprésence selon Genette regroupe :

a- La citation qui est la forme la plus représentative et explicite de l'intertextualité, c'est la forme qui illustre le mieux l'hétérogénéité et la fragmentation discursives.

La citation est introduite par des codes graphiques : les guillemets, les caractères italiques. Elle est facilement repérable, mais elle peut avoir des significations profondes.

b- La référence, forme explicite par absence, elle renvoie le lecteur à un texte sans le citer littéralement.

⁹² Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 7.

⁹³ Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 8.

c- Le plagiat en citant un texte sans aucune indication quant au véritable propriétaire.

d- L'allusion qui n'est pas aussi explicite que la citation mais qui peut faire appel à d'autres domaines que la littérature.

- La dérivation avec :

a- La parodie qui est une transformation pour atteindre le burlesque.

b- Le pastiche qui est une imitation du texte 1 qui suppose de la part de l'auteur du texte 2 une parfaite maîtrise du style de l'auteur du texte 1.

Cependant pour Mickaël Riffaterre « L'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première ».⁹⁴ Selon lui, il revient au lecteur, la tâche de percevoir la présence d'autres textes dans le texte étudié, grâce à la mémoire et l'érudition.

Roland Barthes, lui, affirme que :

« Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux (...) L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets »⁹⁵.

Aussi, l'intertextualité relève de la subjectivité.

Les différentes approches de l'intertextualité s'accordent sur un point non réfutable, celui de la présence des dires d'autrui dans chaque texte. Le terme « dires » suggère : discours littéraire et non littéraire (historique, social, d'un savoir précis). C'est en ce sens que l'autre est toujours présent dans chaque texte. Dans chaque écrit sont incrustées les paroles d'autrui, à des niveaux variables, sous des formes plus au moins explicites. L'autre intervient dans notre propre discours : on n'est pas les premiers à en

⁹⁴ Riffaterre, Mickaël, *La Pensée* 215, oct 1980, p. 4.

⁹⁵http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf

parler, notre discours est forcément né en réaction à d'autres discours, que ce soit en opposition ou en accord de ce qui nous entoure, de ce qui a été dit, fait ou vécu.

Dans *La Goutte d'or* de Michel Tournier, où l'on perçoit des présences intertextuelles plus qu'évidentes, tout le roman est une rencontre avec l'autre. La présence des différents textes, relevant de différents domaines et niveaux discursifs, une symbolique de l'autre et de l'image sont au cœur du roman. Il est à noter que la forme de coprésence est la plus visible dans ce texte, à travers la citation exprimée précisément par les caractères italiques, ainsi que l'allusion, qui est plus qu'évidente.

Dans ce roman, il s'agit de trois récits imbriqués : celui d'Idriss qui veut partir en France, celui d'un bijou (la goutte d'or) et enfin celui d'une photographie volée. Michel Tournier évoque l'histoire d'Idriss, un jeune adolescent berbère algérien qui quitte son oasis et son Sahara natal pour partir en France, à Paris, à la recherche d'une photographie de lui prise par une touriste parisienne.

Dans le monde mythique des oasiens, il ne faut pas laisser s'échapper cette partie de lui-même ravie par une photo car cela représenterait une diminution de sa personne, de son âme, pouvant mener à la maladie ou même à la mort. «C'est un peu de toi qui est parti, renchérit la mère. Si après ça tu es malade, comment te soigner ? », (p. 25).

Selon la mère, l'œil photographique est comme le « mauvais œil », l'affronter revient à tenter le diable. Tout le monde met Idriss en garde contre les pouvoirs maléfiques de l'image et la nécessité de récupérer sa photographie : «L'image est redoutée par ces berbères musulmans. Ils lui prêtent un pouvoir maléfique : ils pensent qu'elle matérialise en quelque sorte le mauvais œil. » (p.17). Dès le début du roman, on retrouve la confrontation de deux mondes, de deux croyances différentes : le monde occidental et le monde oriental.

De Tabelbala, son oasis natale, jusqu'à la capitale française, il est confronté à différentes « images » du désert qui sont toutes de fausses images. Des images construites pour ou par la culture occidentale. Il découvre d'abord dans le musée saharien de Beni-Abbès, le « Sahara empaillé » (p.95). Par la suite, chez l'artiste photographe à Bechar, qui propose comme décor de studio un « fond de dunes dorées et de palmes verdoyantes », incarne la représentation picturale fautive et artificielle qui vient se substituer à la réalité, nous sommes alors face à des clichés. Le photographe prétend faire œuvre artistique en recréant la réalité et non en la reproduisant, comme il pourrait le faire en travaillant avec un décor naturel. Puis à Marseille, des messages publicitaires sur « un paradis d'une oasis saharienne » (p121) montrent une oasis

méconnaissable, une image de rêve qui n'a aucun rapport avec la réalité dans laquelle vivait le jeune berger du Sahara :

« Un massif de palmes et de fleurs exorbitantes entourait une piscine en forme de haricot. Des filles blondes en minuscule bikini minaudent autour du bassin turquoise, et buvaient dans des hauts verres avec des pailles coudées. Deux gazelles apprivoisées inclinaient leur tête élégante vers, une vaste corbeille emplies d'orange, de pamplemousse et d'ananas», (p.122).

Justement, à Paris, lors d'un tournage d'un film publicitaire pour la marque de soda « Palmeraie » qu'il fera, les photographies et prises de vues le dépersonnalisent de plus en plus. Et les choses ne s'arrangent guère, Idriss est de plus en plus dépossédé de son identité, étouffé par l'occidentalisme parisien. D'abord, des images envahissantes (affiches publicitaires, télévisions, cinéma...), c'est le monde médiatique auquel il prend parti en faisant du cinéma et de la publicité. Ensuite, ses valeurs identitaires qu'il perd jour après jour et donc une partie de lui-même. Enfin, il est le modèle d'un mannequin d'une fabrication de ces poupées de cire figées qu'on expose dans les vitrines de magasins. Il est exhibé devant les voyeurs. Le directeur de la décoration de la chaîne de magasins Tati, le roi des vitrines, souhaite utiliser le moulage de son corps (son image en trois dimensions), cette exhibition en fait un objet regardé, un objet de curiosité. «Il se voyait multiplié par cent, par mille, réduit à une infinité de poupées de cire figées dans des poses ridicules sous les yeux de la foule massée devant les vitrines de Tati » (p. 212).

Les citations s'accumulent quand Idriss arrive à Paris. Elles sont en relation étroite avec l'accumulation des images d'Idriss. Il tourne dans un film et fait un spot publicitaire sur la fameuse boisson « *palmeraie* ». Et c'est à ce moment-là que le texte connaît une forte coprésence avec d'autres textes : poésie, chansons, prose. Ces textes sont le reflet de la société française : Paul Valéry, Flaubert, Charles Péguy, Voltaire, Saint-Exupéry, Renaud, Béranger.

En rentrant chez lui avec Idriss, après le tournage du film, dans la rue Chartres, Mage cite l'hénaurmité de Flaubert et introduit un vers de Charles Péguy en remplaçant *la cathédrale* par *ma cathédrale* : Beauceron *je suis, Chartres est ma cathédrale* ! (p.161). Il enchaîne avec Voltaire, qui regardant le ciel disait :

« L'univers m'embarrasse et je ne puis songer.

Que cette horloge existe et n'ait pas d'horloger », (p.162).

Par la suite, dans sa maison, il demande à Idriss :
« S'il vous plaît, dessine-moi un chameau ».

Cette phrase interpelle le lecteur et le renvoie par allusion⁹⁶ à Saint-Exupéry. Suite à cela, Mage commence à lire un passage du texte intégral du *Petit Prince* :

« J'ai ainsi vécu seul, sans personne avec qui parler véritablement, jusqu'à une panne dans le désert du Sahara, il y a six ans. Quelque chose s'était cassée dans mon moteur. Et comme je n'avais avec moi ni mécanicien, ni passagers, je me préparai à essayer de réussir, tout seul, une réparation difficile. C'était pour moi une question de vie ou de mort. J'avais à peine de l'eau à boire pour huit jours. Le premier soir je me suis donc endormi sur le sable à mille milles de toute terre habitée. J'étais bien plus isolé qu'un naufragé sur un radeau au milieu de l'Océan. Alors vous imaginez ma surprise au lever du jour, quand une drôle de petite voix m'a réveillé. Elle disait », (p.164).

Le choix de cette œuvre n'est pas fortuit. L'histoire du *Petit Prince* se passe en plein désert (lieu des origines d'Idriss et le premier espace du roman). Le petit prince demande à l'étranger un dessin, une représentation : il est question d'image, comment l'autre voit les choses.

Pendant le tournage de *Palmeraie*, Mage cite encore Paul Valéry, c'est le mot *Palme*⁹⁷ qui interpelle le cinéaste car il est le titre d'un de ses poèmes :

« De sa grâce redoutable.
Voilant à peine l'éclat,
Un ange met sur ma table
Le pain tendre, le lait plat.
Il me fait de la paupière
Le signe d'une prière
Qui parle à ma vision :
-Calme, calme, reste calme !
Connais le poids d'une palme
Portant sa profusion ! » (p.172).

⁹⁶ -une autre forme de la coprésence.

⁹⁷ Extrait intégral du recueil de poèmes de Paul Valéry intitulé *Charmes* paru en 1922.

Idriss ne comprend pas cette poésie, compte tenu de son français rudimentaire. Ce qui n'empêche pas Mage de l'insérer dans son discours : ceci permet d'affirmer que Idriss est dans un univers d'incompréhension où les chocs culminent. Nous sommes dans un parfait exemple de parodie : il décontextualise les vers du poème de Paul Valéry pour les ajouter à un contexte autre du vulgaire, du non sérieux : de la littérature savante on passe à un spot publicitaire. Le personnage lui-même l'avoue : « Saint Valéry pardonne-nous notre ignominie », (p.172).

En cherchant dans l'annuaire de téléphone, Mage trouve le mot abat-jour plusieurs fois répété, ce qui l'amène à citer Paul Géraudy⁹⁸.

« Baisse un peu l'abat-jour, veux-tu ?
C'est dans l'ombre que les cœurs causent,
Et l'on voit beaucoup les yeux
Quand on voit un peu moins les choses... »

Toutes ces citations sont introduites dans le roman par le personnage Mage, le roi de l'image (il est cinéaste) mais aussi roi des images du discours. Il y a une accumulation de photos faites d'Idriss à l'image d'une autre accumulation, celle des citations. L'auteur, non content de citer les vers de poésie et pousse jusqu'à la chanson, en citant des textes de chanson de Béranger et Renaud, celui d'Oum Kalsoum.

Ces citations sont soit des vers de poésie, soit des chansons. L'antidote de l'image est en fait l'écriture ou le son, la musique qui détourne l'œil et attire plutôt l'oreille. Cette intertextualité sert le roman à deux niveaux : le niveau textuel (discursif) et le niveau sémantique.

Dans le roman *La Goutte d'Or*, il y a deux récits seconds à l'intérieur du récit cadre : Celui de *Barberousse ou le portrait du roi et la Reine blonde*. La transition s'effectuant par l'intermédiaire du personnage du conteur. Ces deux récits tissent avec le récit cadre des relations sémantiques et discursives : les deux récits expliquent ce pouvoir maléfique de l'image et de la représentation.

Dans *Barberousse ou le portrait du roi*, le fait d'avoir fait son portrait, Keir ed Din a été détrôné par Moulay Hassan, son portrait a causé sa défaite. Mais Keir ed Din a réussi à déjouer la mort, grâce à la tapisserie.

⁹⁸ Pseudonyme de Paul Le Fèvre (1885-1983), poète et dramaturge français.

Déjà, le titre annonce cette même thématique. On comprend dès lors qu'il va y avoir un portrait, une image, une représentation. L'intrigue même de ce récit est centrée sur le portrait de Barberousse, va-t-il accepter de le faire ? Accepterait-il de dévoiler sa rousseur ? (Il portait tout le temps un turban et une housse pour cacher sa rousseur). Il retrouve dans le palais de Moulay Hassan son portraitiste officiel qui le convainc à faire son portrait. Mais c'est Kerstine qui va le terminer en tapisserie d'un paysage d'automne dont le roux est la couleur dominante.

Dans le deuxième récit, *La Reine blonde*, l'image, la séduction provoquent des tueries. Une reine blonde dont l'apparence même a fait des ravages autour d'elle. Même après sa mort, son portrait perpétue ce pouvoir maléfique jusqu'à ce que ce pouvoir soit déjoué grâce à la calligraphie qui nous apprend une lecture révolutionnaire de l'image. La calligraphie rend le même service que la tapisserie en supprimant la transparence de la vitrine et en déjouant la mort à travers le signe.

Barberousse a perdu son trône suite à la confection de son portrait. Par la tapisserie, il a pu déjouer la mort et c'est par la calligraphie que le pouvoir maléfique du portrait de la reine blonde a été détourné.

Le deuxième récit comme le premier tourne autour d'apparence et de portrait, celui de cette reine blonde qui séduit jusqu'à l'aliénation celui qui la regarde ou regarde son portrait. Son image est pernicieuse, ensorceleuse, dotée d'un pouvoir maléfique. Elle rend stérile tous ceux qui la regardent : le peintre qui a fait son portrait ne peut plus peindre autre chose ; le voyageur Abder a perdu tous ses biens et le père de Riad Antar, un pêcheur, ne voulait plus aller travailler et préférait regarder le portrait.

L'image est renforcée par une charge chromatique : le blanc et le roux sont présents dans les deux parties. Le Récit cadre : Idriss rencontre plusieurs femmes blondes, celle qui lui a volé sa photo, la prostituée de Marseille, celle de la bande dessinée, celle dans le bar. Elles lui sont toutes néfastes.

Le portrait de Barberousse est fait par une artiste blonde ; la reine quant à elle, est blonde : La femme blonde représente donc l'autre, l'altérité, l'étrangère. Nous pouvons alors dire que ces deux récits constituent donc un pont, une passerelle entre introduction et développement de l'intrigue principale et une autre entre le développement et la conclusion pour clore l'histoire du roman. Peut-être ces ponts ou ces passerelles représentent les ponts qui ont projeté Idriss dans le monde de l'image puis de le sauver, de le délivrer de ce même monde médiatique, représenté par la France.

Nous avons montré précédemment que dans *La Goutte d'Or*, il y a trois récits : celui d'Idriss, celui d'un bijou et enfin celui d'une image « Cette photo a toute une histoire » (p. 63). Et c'est pourquoi l'image est présente et présentée sous toutes ses formes dans tout le roman.

La photographie est l'élément perturbateur du récit, elle est aussi l'objet de la quête d'Idriss. Présente partout dans tout le récit, elle constitue à elle-seule une histoire. Elle est maléfique, obsédante, néfaste, dangereuse. Elle attire le mauvais œil, le malheur. Le concept de l'image est transposé dans deux mondes différents. Le premier est le monde musulman et le deuxième est le monde occidental. En effet, « L'image est redoutée par ces berbères musulmans. Ils lui prêtent un pouvoir maléfique ; ils pensent qu'elle matérialise en quelque sorte le mauvais œil. » (p.17).

Les références à l'œil, « au mauvais œil » ou à l'œil protecteur sont multiples dans le roman : la toute première, est celle faite à « l'œil unique » d'Ibrahim l'ami nomade d'Idriss. Lala Ramirez connue pour son mauvais œil. La mère d'Idriss qui a : « Une grosse natte dorsale passant dans une coquille d'un cône qui symbolise un œil protecteur » (p. 29).

Par ailleurs, l'œil photographique est associé au mauvais œil ; la non possession de sa photographie peut même provoquer le destin, au point d'entraîner la mort, tel fut le sort des deux amis de l'oncle Mogadem. Tout ce qui reste donc à Idriss, c'est d'aller à Paris en France récupérer sa photographie volée par une touriste.

Arrivé dans la capitale française, le jeune adolescent se retrouve dans un monde tout à fait différent du sien, un monde dans lequel l'image est partout, présente à tout coin de rue. Entre affiches publicitaires, télévision, cinéma ; nous sommes dans le monde médiatique avec ses différentes représentations. Idriss va être encore plus dépossédé de lui-même.

Une attentive analyse nous permet de constater que la vraie problématique est celle de la représentation. Il faut être discret dans son apparence pour « ne pas être blessé par le mauvais œil ».

Michel Tournier insère la biographie d'*Oum Kalsoum* ainsi que des événements historiques liés à son époque. Le choix de cette chanteuse n'est pas fortuit. D'abord, parce qu'elle est une chanteuse arabe, « L'Etoile de l'Orient ». Ensuite, elle est originaire elle-même du Rif (petite Provence égyptienne) : on est dans le même tableau,

même paysage de ruralité. Et enfin, parce qu'elle aussi évitait les photographes. « Toute sa vie elle aura dès lors à lutter contre les photographes » (p. 223- 224).

C'est la même culture, les mêmes croyances arabo-musulmanes : l'image est maléfique, redoutée : « Un drame éclate pourtant le jour où la première fois sa photo paraît dans un journal. (...) C'est un déshonneur ineffaçable ». (p. 223). La calligraphie est l'art de la belle écriture qui s'apparente au dessin ou à la peinture. Elle embellit le texte et lui ajoute une certaine valeur interprétative. Cet art prit de plus en plus d'ampleur dans le monde arabo-musulman. Il se révéla prestigieux et devint emblématique de cette civilisation.

La calligraphie a puisé sa grandeur chez un peuple qui glorifie le verbe. Le mot concrétise l'image dans une sorte de matérialité éphémère alliant musicalité déclamatoire et sens. La calligraphie arabe veut donner l'illusion de l'image par l'écriture. Pour les musulmans, l'écriture a un caractère sacré. Elle est l'élément décoratif essentiel des mosquées et autres monuments. La lettre devient alors le principal élément de décor.

La Goutte d'Or c'est aussi un bijou qu'Idriss a d'abord vu autour du cou d'une danseuse noire, Zett Zobeida, lors d'une fête de mariage ; « *C'est le signe pur, la forme absolue* » (p. 35), l'antithèse et l'antidote contre la jeune femme blonde qui a pris sa photo. Et c'est au lever du jour que le jeune adolescent ramasse le bijou qui traînait entre ses orteils. Pour lui, c'est en quelque sorte un objet magique qui représente un nouveau jour, un nouveau départ et une nouvelle naissance.

Sur le car-ferry Oran-Marseille, Idriss fait la rencontre d'un orfèvre qui lui apprend la signification de la *Bulla aurea*⁹⁹ : signe de liberté et témoin du passage à l'âge adulte mais qu'on porte aussi pour une naissance libre.

Dans *La Goutte d'or*, le titre même joue sur une polysémie : il désigne le nom d'une rue et d'un quartier parisien – Barbès – où vit une importante communauté d'émigrés surtout arabes et maghrébins. Transposer la culture arabe dans la culture occidentale, et donc, faire passer le choc des deux cultures par le discours à travers l'intertextualité. La pratique de l'intertextualité devient incontestablement écriture de l'autre et sur l'autre. Il est à noter qu'il y a confrontation avec l'autre au sein même du monde oriental puisque Idriss ne reconnaît pas son oasis en Algérie, avant d'aller en France. L'auteur veut démontrer que l'autre c'est tout ce qui n'est pas soi. Ce n'est pas

⁹⁹ - Bulle d'or.

seulement l'étranger, c'est l'étranger à soi. On retrouve la concrétisation de cette pensée en la présence des textes ou des fragments de textes qui sont étrangers au texte en question à travers toutes ces formes intertextuelles. Le roman devient un héritage de savoir mais aussi de culture.

Bibliographie

Tournier Michel, *La Goutte d'Or*, Paris, Gallimard, 1985.

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1984.

Bakhtine, Mickaïl, *Esthétique de la Création Verbale*, Paris, Gallimard, 1984

Genette Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.

Riffaterre, Mickaïl, *La Pensée* 215, oct 1980.

http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf