

# Alain Trouvé

## L'arrière-texte : de l'auteur au lecteur

Comment une œuvre littéraire naît-elle ? De quoi résulte l'effet littérature ? Vieilles questions auxquelles la théorie des dernières décennies a apporté une réponse renouvelée en plaçant au centre de la réflexion l'acte de lecture. L'intertextualité fournit ici un repère essentiel. Mise en avant vers la fin des années 1960, à partir des travaux de Bakhtine sur le dialogisme et de leur introduction en France par Julia Kristeva<sup>1</sup>, elle est inséparable d'une théorie du texte comme tissu ou entrelacs, telle que la décrit Roland Barthes dans l'*Encyclopædia Universalis*<sup>2</sup>. Laurent Jenny, pour sa part, n'hésite pas, quelques années plus tard, à poser l'intertextualité comme « la condition même de la lisibilité littéraire<sup>3</sup> ».

Condition nécessaire, mais peut-être pas suffisante. L'arrière-texte, notion nouvelle surgie peu de temps après sous la plume d'écrivains s'adonnant à une réflexion sur leur art, mais non encore théorisée, pourrait, nous semble-t-il, apporter un complément intéressant<sup>4</sup>.

Il s'agit en effet de comprendre comment se différencie un régime littéraire de lecture d'un régime de communication courante, sous l'effet croisé d'une double activité : celle de l'écrivain producteur de son texte, celle du lecteur dont la performance prolonge, amplifie, démultiplie l'effet esthétique lorsqu'elle se fait « lecture littéraire<sup>5</sup> ».

L'arrière-texte pourrait être le foyer à partir duquel s'active un régime littéraire à deux temps, dans lequel le lecteur rejoue la partition de l'auteur en y ajoutant ses propres accents, selon un décalage résultant de sa position d'exotopie face au texte auctorial. Il renvoie aux notions de latence (ce qui relève d'un arrière-plan plus ou moins occulté par la mémoire), de présupposés culturels (ce qui informe notre discours souvent à notre insu), d'étayage d'un texte sur un vécu (auctorial ou lectoral), la personne étant alors appréhendée comme texte composite. La composante spatiale du mot permet aussi d'intégrer les dimensions sensorielles, extratextuelles, du vécu, expériences mobilisées quand la littérature nous donne à voir et à entendre, ouvrant notre univers personnel sur d'autres univers intérieurs.

En quoi l'intertextualité, elle-même soumise à la double focalisation auteur / lecteur, appelle-t-elle le complément de l'arrière-texte ? Quelle est la genèse de cette notion et comment la situer par rapport à d'autres notions déjà en cours ? Quels en sont les déclinaisons et le degré de pertinence ?

## Parcours de la reconnaissance intertextuelle

La théorie littéraire a modifié radicalement le statut du texte dans les années 1960 : en rupture avec la conception traditionnelle du texte réservoir de sens, fruit de l'autorité absolue de l'Auteur, a été avancée l'idée d'un enchevêtrement de discours venus d'horizons divers et saisis dans une dynamique continue de production. Face à l'auteur se profile alors le lecteur comme cet autre vers lequel la parole de l'auteur tend sans pouvoir en tracer les contours précis. Bakhtine, qui inspire largement ce renouvellement théorique, parle de son côté de *sur-destinataire* :

Un auteur ne peut jamais s'en remettre tout entier, et livrer toute sa production verbale à la seule volonté absolue et définitive de destinataires actuels ou proches [les destinataires seconds], et toujours il présuppose (avec une conscience plus ou moins grande) quelque instance de compréhension responsive qui peut être différée dans des directions variées<sup>6</sup>.

Ecrire, c'est donc accueillir au sein de son propre discours une série de références textuelles mémorisées, avec lesquelles l'écrivain joue plus ou moins consciemment, quand il se fait lecteur de son œuvre en cours d'élaboration. Pour les autres lecteurs, lire c'est d'abord reconnaître<sup>7</sup> ces traces d'intertextes dans le texte lu et intégrer à leur lecture des références surgies de leur propre horizon culturel.

Gérard Genette, qui privilégie la perspective auctoriale, envisage selon une acception restreinte trois formes de coprésence de ces textes hétérogènes : la *citation*, le *plagiat*, l'*allusion*<sup>8</sup>. Si la citation est un emprunt littéral exhibé, l'allusion implique une connivence avec le lecteur dans la désignation oblique d'un autre texte. Le plagiat, quant à lui, mobilise au départ les capacités d'enquêteur du lecteur critique puisqu'il est un emprunt non avoué. C'est ainsi que progressa la lecture des *Chants de Maldoror* grâce à l'identification par des érudits de fragments prélevés chez Buffon ou Michelet, certains ayant transité par l'*Encyclopédie d'histoire naturelle* du docteur Chenu.

Les synthèses récentes<sup>9</sup> tendent à inclure dans le champ de l'intertextualité les formes modifiées d'un texte source auxquelles Genette attribua le nom d'hyper-textes. De fait, pas d'*hypertexte* sans convocation dans l'esprit de l'auteur et de son lecteur d'un *hypotexte*, variante d'intertexte.

Si l'intertextualité requiert la participation du lecteur sous forme de reconnaissance, certains théoriciens s'emparèrent du décalage entre le destinataire et le sur-destinataire au point d'admettre des intertextes nés d'intuitions de lecture, hors de toute certitude tangible du point de vue de l'auteur. C'est ainsi que Barthes, poussant le jeu à l'extrême, proposa de lire Proust chez Flaubert<sup>10</sup>, Bellemin-Noël, de façon moins anachronique, Rimbaud ou Valéry chez Gracq<sup>11</sup>. Saussure avait ouvert la voie avec son jeu sur les anagrammes mises au jour dans la poésie latine<sup>12</sup>, sans certitude sur l'intention auctoriale.

S'il est difficile de légitimer tous les rapprochements et de situer sur un pied d'égalité les performances de l'auteur et de ses lecteurs successifs, comme semble y inviter la substitution du concept d'*interlecture*<sup>13</sup> à celui d'intertextualité, il paraît envisageable au moins que l'intention analysante du lecteur dépasse celle de l'auteur, mettant au jour ce que nous avons appelé des *intertextes latents*<sup>14</sup>. La puissante implication de l'inconscient dans le mécanisme créatif propre à l'écrivain et la position d'extériorité du lecteur rendent plausible ce surcroît de clairvoyance chez le second.

Pour autant, l'intertextualité ne fournit pas une clé suffisante pour l'approche de la littérarité. Trois raisons à cela. Le mécanisme de référence à d'autres textes ou discours est valable pour tout énoncé. Publicité, politique, science sous toutes ses formes, roman, poésie en relèvent. La spécificité du littéraire risque de se dissoudre dans le grand brassage culturel. Le traitement non distinctif de tous les discours est probablement le point le plus discuté des études culturelles, en dépit de la fécondité des rapprochements auxquels elles ont donné lieu. Le second usage abusif de l'intertextualité réside dans l'extension de la notion de texte à toute production signifiante et notamment iconographique<sup>15</sup>. S'il ne fait aucun doute que les écrivains nourrissent aussi leurs œuvres de réminiscences de tableaux ou d'images filmiques, par exemple, il paraît plus juste de parler d'intersémiotité pour appréhender le passage d'un médium à un autre. La traduction de l'image en texte, toujours possible, ne peut ignorer le résidu de sens, d'un mode d'expression à l'autre, résidu avec lequel nombre d'auteurs contemporains composent précisément. Enfin, paraît posée avec plus d'acuité dans le cas du texte littéraire la question de la connexion de toutes les données textuelles et extratextuelles qui s'y rencontrent. C'est ici que l'arrière-texte trouve peut-être sa pertinence.

## Origines et parentés théoriques d'une notion

L'arrière-texte surgit d'abord sous la plume d'écrivains. Leurs intuitions ne devraient pas être négligées par la théorie qui peut s'inspirer de la relation intime dont elles procèdent. L'époque moderne est d'ailleurs marquée par la forte réflexivité des écrits littéraires. Parfois intégrée aux œuvres de fiction, la réflexion sur le mécanisme de création trouve aussi une expression spécifique dans des écrits apparentés à l'essai.

Au tournant des années 1970 paraît sous la plume d'écrivains et de peintres une série d'ouvrages publiés chez Skira dans la collection « Les sentiers de la création », au total vingt-huit volumes échelonnés entre 1969 et 1976. Elsa Triolet et Aragon ouvrent la collection.

C'est dans *La Mise en mots* que surgit la notion d'arrière-texte, librement traduite par Triolet de Khlebnikov qui évoque dans ses propres écrits un *podtekst* (littéralement : *sous-texte*<sup>16</sup>). Khlebnikov (1885-1922), mathématicien, linguiste et poète, est un des fondateurs du futurisme russe avec Maïakovski. Deux thèmes principaux

traversent son œuvre : le temps, d'une part, qu'il se représente de façon élastique et cyclique, le mot, d'autre part. Le mot dans son système poétique et philosophique cesse d'être uniquement un moyen de transmission de la tradition culturelle dans ses notions esthétiques et sémantiques. Khlebnikov est passionné par les liens entre les mots et les nombres, la langue et son inconscient structural. Il participe aux côtés de Kroutchenykh aux expérimentations futuristes sur le langage Zaoum :

Martelant sans cesse les mêmes idées et les mêmes thèmes, [les] textes [de « La Création verbale<sup>17</sup> »] composent un extraordinaire tableau où fiction linguistico-mathématique, spéculations chiffrées, trésor étymologique des langues slaves, « significations » des phonèmes, s'efforcent de donner une assise rationnelle à l'inventivité poétique du zaoum<sup>18</sup>.

Elsa Triolet connaît bien l'œuvre de Khlebnikov ; elle traduit certains de ses poèmes dans l'anthologie *La Poésie russe* dont elle dirige l'édition bilingue chez Seghers en 1965. Léon Robel, poète et spécialiste de littérature russe, commente ainsi la transposition notionnelle :

Il fau[t] naturellement partir du sens courant du mot *podtekst* lorsqu'il n'est pas un terme d'esthétique ou de théorie de la littérature et désigne (dès le XIX<sup>e</sup> siècle ?) le sens interne, caché d'un énoncé, d'un texte, ce qui le sous-tend (et peut aussi bien s'appliquer au caractère d'un personnage, etc.). Et aussi les idées et les sentiments qu'un acteur ou diseur met dans un texte. [...] J'en suis à me demander si la traduction par arrière-texte est entièrement satisfaisante<sup>19</sup>.

Si l'on est optimiste, on verra dans cette traduction / trahison – la traduction littérale étant rarement satisfaisante – la source d'une invention, comme ce fut le cas pour un certain nombre de ratages célèbres.

*La Mise en mots* évoque « l'arrière-texte, le Gulf Stream, l'invention, l'arrachement du roman-roman<sup>20</sup> ». Pas d'invention sans coopération du sujet avec son inconscient, semble dire ici la romancière, par l'image du courant marin. Cet arrière-texte fait penser à la fameuse formule sur « l'inconscient structuré comme un langage », formule avancée par Lacan dans la conférence liminaire de son séminaire de 1965-1966 tenu à l'ENS<sup>21</sup>. Commentant l'idée toujours féconde d'un inconscient habité de *mots-choses* et de *mots-représentations*, Michel Arrivé fait observer dans un ouvrage récent<sup>22</sup> l'emploi étonnant de l'article indéfini *un*. Il montre au prix d'une analyse serrée<sup>23</sup> qu'*un* langage doit se lire comme *une langue*, en l'occurrence le français pour Lacan. On peut rêver un instant sur l'arrière-texte mixte de ces écrivains bilingues, voire plurilingues dont certains occupent une place de premier rang dans la littérature contemporaine<sup>24</sup>.

Remarquons pourtant que le mot composé, par son préfixe « arrière » (transposition de « sous »), excède le seul matériau verbal pour y adjoindre du visuel. Si le *mot-chose* suivant l'indication freudienne<sup>25</sup> est traité comme objet auditif aux sonorités susceptibles de permuter ou de se recomposer différemment, peut-être faut-il lui adjoindre ces objets sémiotiques mixtes que sont les images. Images transposables

en signes et aussi bien irréductibles au langage verbal. Tel est en tout cas ce que suggère l'autre occurrence frappante de l'arrière-texte dans *La Mise en mots* : « Je veux dire plus et l'image me vient en arrière-texte, elle vient en amplificateur<sup>26</sup>. »

Donc, chez Elsa Triolet, l'arrière-texte renvoie à un inconscient ou peut-être pré-conscient esthétique où se mêlent éléments verbalisés et visions mémorisées. Sept ans plus tard, dans la même collection, Yves Bonnefoy développera sa propre conception de la création sous un titre apparenté : *L'Arrière-pays*<sup>27</sup>.

La notion d'arrière-texte circule d'Elsa Triolet à Aragon, reprise notamment dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*<sup>28</sup> :

Je le dis même quelque part dans le livre ci-dessus nommé [*La Mise à mort*] : *l'arrière-texte*... l'incipit m'ouvre l'arrière-texte, ou peut-être n'est-il que le trou de la serrure par où je regarde ce monde interdit<sup>29</sup>.

Plus loin, Aragon qualifie l'œuvre de Beckett d'arrière-texte de l'essai en train de s'écrire :

Tout au long de ces cent et quelques pages, comme Roussel tout au long de son existence et de son œuvre était hanté de Jules Verne, je ne pouvais me retenir de penser que dans cet espace de notre vie, il y a eu un homme qui a été son propre Jules Verne, l'explorateur d'un espace à la fois toujours ouvert et toujours clos, je veux dire pour qui rien en fait ne débute ni ne finit<sup>30</sup>.

Qualifier l'écriture de Beckett d'« espace à la fois toujours ouvert et toujours clos, je veux dire pour qui rien en fait ne débute ni ne finit », revient à signaler un rapport privilégié avec l'inconscient qui ignore le temps selon la conception freudienne. De ce rapport, tout lecteur attentif de Beckett fait la déroutante expérience. Notons au passage que l'écrivain irlandais grâce à qui est évoqué le « mystère de finir » se trouve encore associé par le biais du silence au fonds russe de l'écriture trioletienne :

Ce silence où les philistins n'entendront jamais, chez Anton Tchekhov ou Elsa Triolet, l'arrière-chant (ou - texte) qui est la profondeur des lignes écrites, l'autre dimension de la chose créée<sup>31</sup>.

Donc la version aragonienne de l'arrière-texte s'articule autour de trois points : l'idée d'un arrière-plan de pensées inaccessibles au lecteur et réservé au seul auteur ; celle d'intertexte comme source cachée du texte en train de s'écrire (Beckett et l'idée d'un roman « qui ne débute ni ne finit ») ; l'idée de fonds culturel, enfin, la thématique du silence apparentant l'œuvre d'Elsa Triolet à celle de Tchekhov dont elle fut la traductrice. Le fonds culturel ne désigne pas un texte précis, comme dans le cas de l'intertexte, mais une collection de textes en interaction avec leurs lectures. Il s'agit d'autant moins d'intertextualité, dans le dernier exemple, que la connexion d'un auteur à l'autre s'établit en négatif dans le silence qui ponctue les phrases.

Elargissant la réflexion à cette double origine française de l'arrière-texte, on pourrait proposer la synthèse provisoire suivante : l'arrière-texte viserait l'articulation du

textuel et du non-textuel (le visuel ou l'acoustique), du textuel singulier et du verbal comme synthèse de discours, de formes exposées et de soubassements occultés de façon plus ou moins consciente.

Cette notion peut-elle avoir une pertinence et une spécificité dans un champ théorique déjà riche? Observons, à titre presque anecdotique, que nous l'avons retrouvée sous la plume de Serge Gavronsky, dans une étude consacrée en 1977 à Francis Ponge: «Nietzsche ou l'arrière-texte Pongien<sup>32</sup>». On est ici très proche de l'idée d'arrière-plan culturel.

D'autres termes concurrents ont été proposés, entre-temps ou peu après. Julia Kristeva a tenté de lancer le *géno-texte*, lieu de la signifiante en gestation, qu'elle opposa dans *Séméiotikè* au *phéno-texte*, assimilable à la page imprimée:

A la surface du phéno-texte le génotexte joint le volume. A la fonction communicative du phéno-texte le génotexte oppose la production de signification. Un double fond apparaît ainsi dans chaque produit signifiant: une «langue» (production signifiante) dans la langue (communicative), le texte – à la jointure des deux. Une «langue» germinatrice et destructrice qui produit et efface tout énoncé, et qu'il s'agit de capter pour ouvrir la surface de la communication au travail signifiant qu'elle occulte<sup>33</sup>.

Un chapitre du même ouvrage entreprend de généraliser la réflexion de Saussure sur les anagrammes en assimilant la signifiante à une activité paragrammatique. Son but: «formaliser le fonctionnement symbolique du langage comme marque dynamique, comme “gramme” mouvant (donc comme *paragramme*) qui *fait* plutôt qu'il *n'exprime* un *sens*»:

[L]e texte littéraire se présente comme un système de connexions multiples qu'on pourrait décrire comme une structure de réseaux paragrammatiques. Nous appelons réseau paragrammatique le modèle tabulaire (non linéaire) de l'élaboration de l'image littéraire, autrement dit, le graphisme dynamique et spatial désignant la pluridétermination du sens (différent des normes sémantiques et grammaticales du langage usuel) dans le langage poétique<sup>34</sup>.

Kristeva propose encore un modèle tabulaire distinguant des *grammes scripturaux* (phonétiques, sémiques, syntagmatiques) et des *grammes lecturaux* (le texte étranger comme citation ou réminiscence, tel qu'il fonctionne par exemple chez Lautréamont).

La notion de géno-texte présente l'intérêt de signaler la dimension en quelque sorte topographique de l'écriture littéraire. Elle s'appuie sur une critique du modèle de la grammaire générative qui explique l'expansion de l'énoncé linguistique à partir de composants eux-mêmes linguistiques. Le géno-texte représente aussi une des meilleures prises en compte de l'inconscient dans la production littéraire. Le chapitre «Pour une sémiologie des paragrammes» développe l'idée féconde de réseau.

Deux ou trois difficultés expliquent peut-être la fortune limitée de l'expression. Le projet un peu daté d'une science du texte et du littéraire repose sur l'illusion

d'un sujet accédant à la transparence de l'objet et sans doute sur une mythification du discours scientifique. La signifiante comme mouvement constant du sens reste essentiellement une notion théorique, en quelque sorte insaisissable. Peut-être faudrait-il, pour appréhender ce mouvement de la création, le comprendre comme rapport entre texte et contre-texte de lecture et envisager, comme il a été dit plus haut, un dédoublement partiel de ce que tente de saisir l'arrière-texte, là où, de fait, l'analyse de Kristeva continue à superposer l'auteur / lecteur et le lecteur en général.

Fort utile également, mais plus assujettie par la dimension génétique à la perspective chronologique est la notion d'*avant-texte*. Jean Bellemin-Noël définit en 1972 l'avant-texte comme

l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les « variantes », vu sous l'angle de *ce qui précède matériellement un ouvrage* quand celui-ci est traité comme un *texte*, et *qui peut faire système avec lui*<sup>35</sup>.

« Faire système avec lui » invite à ne plus lire le texte comme totalité achevée et souveraine mais à saisir dans ce système une dynamique du sens. Aussi le mot « brouillon », « en concurrence » avec l'avant-texte, est-il écarté pour sa valeur péjorative, dont se trouve délesté le nouveau vocable. Raymonde Debray-Genette, qui a accompagné et amplifié les travaux sur l'avant-texte en les appliquant notamment à Flaubert, distingue le *textuel*, texte « établi par les savants », et la *textualité* que peut saisir le critique dans le mouvement entre les avant-textes et le texte publié<sup>36</sup>. Dans la textualité, on retrouve le dynamisme du géno-texte.

Le caractère exclusivement textuel de l'avant-texte présente toutefois l'inconvénient d'écarter l'intervention d'éléments non linguistiques dans la création : choses vues et entendues, par exemple. Pour importante que soit la prise en compte des états d'un texte antérieurs à sa publication, il convient par ailleurs de les mettre à leur juste place dans le processus interprétatif, alors qu'on a parfois reproché, non sans raison, à la critique génétique de situer sur un plan d'équivalence texte et avant-textes, comme si les choix progressivement affirmés par l'auteur n'avaient plus aucune pertinence.

Au tournant des années 1980, deux critiques mettent au contraire l'accent sur l'articulation spatiotemporelle de données culturelles dans la lecture. Umberto Eco (*Lector in fabula*, 1979, 1985) évoque à ce propos le *scénario intertextuel* comme ce qui nous donne une certaine compétence pour interpréter dans tel ou tel sens. « Le concept de scénario intertextuel [...] semblable à une règle de genre [...] prescrit une série de cas<sup>37</sup>. » Il « circule dans l'encyclopédie ». Aujourd'hui encore, on peut vérifier que se cristallisent autour d'objets traités par la littérature des faisceaux de données qui prédisposent le lecteur à certaines attentes. Dans le roman *Les Onze* de Pierre Michon (2009), le musée du Louvre occupe une place centrale : le lecteur se trouve ainsi en présence d'un motif culturel fortement surdéterminé par les nombreuses œuvres littéraires, picturales ou cinématographiques qui lui sont associées<sup>38</sup>. Fidèle à sa théorie du lecteur modèle, Eco s'en tient pour sa part à un scénario intertextuel plus ou moins prévu par l'écrivain. En atteste l'exemple de la nouvelle « Un drame bien parisien », placée en appendice 1 de *Lector in fabula* et utilisée comme

exemple pour montrer comment l'écriture d'Allais prévoit et déjoue les scénarios intertextuels du lecteur. Epousant le point de vue déconstructionniste du lecteur, Paul de Man s'intéresse quant à lui à des scènes de lecture dans *Allégories de la lecture* (1979, 1989)<sup>39</sup>. Ces scènes racontées par des auteurs (Proust, Rousseau) permettent au critique de montrer la non-coïncidence de l'énoncé et du sujet énonciateur. Telle est bien la fonction de l'allégorie, figure de la lecture, telle qu'a pu la décrire Benjamin, dans un sens non théologique. Si le scénario intertextuel est encore un objet théorique, la scène de lecture, façon de Man, est plutôt un objet narrativisé par les auteurs et déconstruit par le critique lecteur. L'arrière-texte, en revanche, reste un point aveugle de l'écriture, au mieux suggéré par l'écrivain, et principalement reconstruit par le lecteur, de façon conjecturale.

Michel Charles, en 1995, avance la notion d'*énoncé fantôme* qu'il applique aux auteurs classiques dont la clarté supposée se trouve ainsi complexifiée. La reconstruction par le lecteur d'énoncés non apparents susceptibles de compléter et d'enrichir la lecture d'un texte permet de définir la classe des énoncés fantômes : « On appellera éléments fantômes ces éléments d'un texte qui, tout en étant doués d'efficacité, demeurent en quelque sorte cachés pour laisser au texte sa lisibilité<sup>40</sup>. » L'énoncé fantôme se situe à l'arrière-plan du texte à lire comme l'arrière-texte. Ce rejet conscient ou non le rapproche de ce qui a été désigné plus haut comme intertexte latent. Mais l'énoncé fantôme penche clairement du côté de la rhétorique qui s'intéresse à des configurations énonciatives et non de l'herméneutique, ce qui est le cas, au moins pour une part, de l'arrière-texte et sans doute aussi de l'intertexte latent.

Revenant enfin au brassage de matériaux textuels et non textuels, Bellemin-Noël (2001) invente un dernier concept : l'*infratexte*, qui a connu une certaine fortune :

Baignant dans l'« infratexte » commun de mon expérience du monde et des êtres, je dégage, je recompose, je compose de nouveau – un peu comme le fait, en musique, la si bien nommée interprétation – au bout du compte je constitue dans ce qu'on appelle une œuvre littéraire *ce trajet de lecture* qui seul, peut-être, mériterait d'être appelé texte, et qui est tissé par la combinaison fluctuante de la chaîne de ma vie avec la trame des énoncés une fois pour toutes combinés par l'auteur<sup>41</sup>.

Différents critiques s'en emparent. Ainsi Louis-Philippe Carrier a pu étudier « L'infratexte sensible du lecteur<sup>42</sup> », soulignant la présence, au sein de l'écriture, d'un rapport physique au monde. L'infratexte se rapproche par cet aspect de l'arrière-texte. Le fait qu'il puisse s'appliquer au lecteur est un autre point commun, à condition que cette application ne soit pas exclusive. Mais *infra* ici attaché à *texte* en un vocable unique renvoie plutôt à un en deçà des mots, comme le suggère l'expression de Bellemin-Noël, « l'« infratexte » commun de mon expérience du monde et des êtres ». L'arrière-texte joue pour sa part de sa dimension composite et réserve une place plus nette à des textes à mettre au jour.

Tentons à présent d'en explorer quelques facettes.



## Déclinaisons

Quatre couches de sens seront ici explorées.

Pour des raisons complexes qui n'appartiennent pas toutes au refoulement au sens freudien du terme, l'intertexte peut être inaccessible. L'arrière-texte désigne alors une mémoire littéraire que le critique peut revivifier jusqu'à un certain point. Jean-Nicolas Illouz propose ainsi de lire la poésie de Rimbaud dans la lumière d'une mémoire de l'idylle revisitée par un moderne contemporain d'une histoire révolutionnaire<sup>43</sup>. Le poème « Larme », par exemple, traite en négatif le motif du *locus amoenus*:

Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,  
Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert,  
Que tirais-je à la gourde de la colocase ?  
Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer.

Le temps fait son œuvre qui s'emploie à effacer les couches anciennes du palimpseste. La lecture s'apparente à une forme d'archéologie, ce dont semble avoir l'intuition Aragon, inventant dans *La Défense de l'infini* la figure de l'archéologue : « Tout enthousiasme meurt », déclare cet étrange personnage, « mais si j'en retrouve le signe, je ne suis pas homme, non, si je ne le partage point. Je suis ainsi à la trace de grandes émotions disparues<sup>44</sup> ». La scène se passe dans une cathédrale qui rappelle le sens religieux de la crypte. Sans doute l'allégorie moderne a-t-elle rompu avec son sens théologique d'origine, mais elle maintient, à partir « des ruines même de l'exégèse, [son] enracinement dans la pensée religieuse », note Patrick Labarthe à propos de la poésie de Baudelaire, riche elle aussi d'une mémoire toujours à demi enfouie<sup>45</sup>.

C'est ce dont semble jouer Patrick Modiano qui intitule un de ses romans, publié en 1978, *Rue des boutiques obscures*. Au thème modianien du héros enquêtant sur un passé personnel fuyant se tresse celui d'une mémoire littéraire à ne pas restreindre à ses références ostensibles. Après le feu d'artifice intertextuel de *La Place de l'Etoile* (1968) qui avait signé l'entrée en littérature de Modiano, *Rue des boutiques obscures* adopte une remarquable sobriété, dictée par l'amnésie de son héros narrateur. Le lecteur qui le suit sur le chemin d'une mémoire en partie retrouvée croit reconnaître au passage ce qui pourrait passer pour forme allusive d'intertexte. Le titre fait signe en effet en direction d'un livre de Perec publié en 1973, *La Boutique obscure*, recueil de 124 récits de rêve. Les nombreuses connexions entre les œuvres de Modiano et de Perec, relevées par leurs lecteurs<sup>46</sup>, permettent d'envisager ici un lien reconnu. La « boutique obscure » ne pouvait que séduire les deux écrivains, comme image de l'esprit hanté par un bric-à-brac de références à demi oubliées, allégorie du préconscient qui alimente la production littéraire. Particularité non ignorée des auteurs, la rue des Boutiques obscures est le nom réel d'une rue de Rome<sup>47</sup>, par quoi l'on voit que la mémoire livresque est relayée par une mémoire géographique à laquelle

d'autres ont pu puiser. Lisant par exemple *L'Italie à la paresseuse* par Henri Calet, on rencontre dans ces notes de voyage au ton impertinent, publiées en 1950, ce qui pourrait relever d'un arrière-texte :

C'est dans un restaurant de la rue des Boutiques obscures que la triste nouvelle m'est parvenue : Cerdan avait été battu par « K.-O. technique par Jack La Motta, le "taureau du Bronx" ». [...] Il y a une belle revue littéraire qui a pour titre les *Boutiques obscures*, mais lorsque l'on énonce ces deux mots devant un Romain, il pense aussitôt au parti communiste qui a son siège dans cette même rue qui, je dois le signaler, n'est pas du tout obscure, mais, au contraire, ensoleillée<sup>48</sup>.

Poursuivant l'enquête au hasard des lectures, on peut trouver la confirmation que *Bothege obscure* fut en effet le titre d'une importante revue de littérature internationale qui parut de 1948 à 1960<sup>49</sup>, revue dont le titre déjà symbolisait le brassage des cultures. Il n'est peut-être pas essentiel de savoir ici jusqu'où remonte exactement la mémoire littéraire de l'écrivain Modiano. Il se trouve seulement que ce motif topographique-littéraire figure assez bien la manière dont la mémoire individuelle et collective contribue en qualité d'arrière-texte à l'effet littérature.

Une seconde acception de l'arrière-texte se profile à travers ce dernier exemple ; elle désignerait l'arrière-plan culturel nécessaire à l'essor de la création. On aurait alors en vue aussi bien le trésor de significations inscrites dans la langue que l'interconnexion des références textuelles, sonores, iconographiques sur deux modes : le renvoi d'une œuvre à d'autres par signes interposés et la concaténation spatiale.

Trésor de la langue : nul mieux que Francis Ponge n'expliqua le parti que l'écrivain peut en tirer. *La Fabrique du Pré* (Skira, 1971), par exemple, s'ouvre dans l'édition originale sur une sorte de préambule en forme de rêverie sur les vocables composant le cadre énonciatif proposé à l'écrivain. De fait, dans toute son œuvre, Ponge s'attache à faire ressentir l'épaisseur des choses dans l'épaisseur des mots. À l'aide du *Littré*, de longue date revendiqué comme source de création, il décompose ici le syntagme « Les sentiers de la création », choisi par l'éditeur pour rassembler sa série d'essais demandés aux artistes. L'exploration fait apparaître le feuilleté de sens qui constitue l'histoire des mots ; elle prend appui, suivant l'exemple du dictionnaire, sur un répertoire de citations d'auteurs qui ajoutent à la perspective diachronique une série d'extensions synchroniques.

D'une certaine façon, *La Fabrique du Pré* constitue donc l'arrière-texte du *Pré*, texte écrit en 1960 et qui parut en 1967 dans *Le Nouveau Recueil*. L'insertion dans le volume des brouillons manuscrits du texte relève de la démarche génétique évoquée plus haut. Elle s'inscrit dans une désacralisation du texte achevé, donnant à lire l'œuvre comme production continue du sens. À ce titre, elle est représentative d'un mouvement intellectuel qui connut son acmé au tournant des années 1970. On remarquera toutefois que le volume dans l'édition originale s'achève sur une reprise imprimée et sur papier de couleur des deux textes, de 1967 – *Le Pré* – et de 1971 – *La Fabrique du Pré* –, le second sur fond vert (!), donnant à relire un état clarifié de ces œuvres. La longue partie manuscrite se trouve quant à elle truffée de documents iconographiques mettant sous les yeux du lecteur l'interférence

de la matière linguistique et de différentes images : reproductions de tableaux de Chagall, Cézanne, Botticelli, Picasso, Balthus qui font alterner les registres du réel et de l'onirisme, photographie du Camposanto de Pise ou, en fac-similé, d'une page du Littré, comme autant d'expériences de visions en écho à ces lieux réels foulés par l'écrivain : « Chambon-sur-Lignon [...], non loin de Chantegrenouille<sup>50</sup> », toponymes fleurant bon certaine province.

Il n'est pas sûr, pour autant, que *La Fabrique* livre tout le mécanisme de la création : tout juste le livre met-il judicieusement sous les yeux du lecteur quelques-uns des instruments qui y concourent. La recherche est *a priori* inépuisable. Ponge en convient dans les Appendices du *Savon*, sorte de dossier génétique : « Qu'on ne croie pas que j'aie donné ici l'intégralité de mes brouillons sur ce thème : de nombreuses coupes voulues y ont été pratiquées<sup>51</sup>. » Ce surplus sans doute constitutif signale le rôle clé de la lecture dans l'exploration de l'arrière-texte, une lecture appelée à se constituer à son tour en contre-texte d'élucidation.

L'agrégation des références par l'arrière-texte s'effectue selon les deux dimensions du temps et de l'espace, sur le mode de la contiguïté ainsi qu'il vient d'être dit. Façon de nuancer, peut-être même de dépasser l'opposition introduite par Lessing entre des arts du temps (littérature, musique) et des arts de l'espace comme la peinture<sup>52</sup>. L'espace littéraire est lui-même dédoublé sur différents plans : espace de la page où se côtoient et interfèrent les signes linguistiques et iconographiques, espace sonore de la phrase entendue et mémorisée dans lequel les mots s'associent par leurs sonorités, espace du vécu qui orchestre la mise en coïncidence des expériences. D'où une troisième acception de l'arrière-texte renvoyant aux circonstances de production du texte littéraire.

Là encore, les écrivains peuvent servir de guides, lorsqu'ils intègrent à leur texte une réflexion sur sa fabrication. *Le Savon*, œuvre longuement travaillée par Ponge avant publication, est de celles-là. Comme dans *Le Parti pris des choses*, le langage tend à produire un équivalent verbal de l'objet et à s'autodécrire, dans un mélange d'humour et de jubilation :

On sent que j'ai exagéré les développements, les variations ; qu'il y a là comme un style savonneux, moussant, écumeux – comme la bave aux naseaux du cheval qui galope<sup>53</sup>.

Le livre conte aussi l'histoire de son écriture. Egrenant les lieux et dates des premières rédactions – « Roanne, avril 1942 ; Coligny, juin 1943 ; Coligny, 6 puis 8 juillet 1943... » –, il associe l'objet au contexte d'une France occupée dans laquelle le savon faisait figure de denrée rare. Il retrace le corps à corps de l'auteur avec la langue, son recours à la « Tentative orale » pour lever les blocages pesant sur l'écriture, jusqu'au récit de la profération radiophonique en 1965 à la *Süddeutsche Rundfunk*, décisive dans l'achèvement et le passage à la publication écrite. Cette circonstance majeure est reprise en tête du texte imprimé en 1967, précédée d'un avertissement souvent commenté :

[...] le lecteur, d'emblée, soit prié (il comprendra très vite pourquoi) – nous voulons dire : pour le décollage – de se doter, par l'imagination, d'*oreilles allemandes*.

On entrevoit alors, mêlé à la légèreté décapante de la parole qui s'emploie aussi à « lessiver le langage », un arrière-plan plus grave et comme retenu, dont Derrida donna l'un des premiers le commentaire mimétique :

Sur le thème du savon, et la mémoire de l'Allemagne nazie, sur ce dont on fit du savon, il y aurait beaucoup trop à dire<sup>54</sup>.

Dès lors il semble possible de distinguer un arrière-texte manifeste des circonstances racontées, et un arrière-texte caché des contextes occultés ou traités de façon elliptique. Certes, Ponge n'accrédite pas cette interprétation et semble décourager toute tentative en ce sens. Dans les *Entretiens avec Philippe Sollers* de 1970, il se contente de commenter *Le Savon* en le rapportant à une notion forgée dans la même période, l'*Objoie*, plaisir du texte élaboré pour évoquer l'objet. Ce qui, d'une certaine façon, revient aussi à encadrer les lectures<sup>55</sup>. On n'est pas tout à fait dans le refoulement mais dans une forme d'éliision que connote peut-être l'écriture poétique du texte, de façon plus ou moins consciente. Les variations sur la dissolution progressive de cet objet humanisé, le savon, le motif récurrent de la tache d'encre qui résiste au lavage se lisent aussi au second degré. Lessiver le langage pour lui faire atteindre la pureté poétique ne saurait éliminer le mal absolu.

Quel lien enfin entre l'espace des mots et l'espace des choses, si ce n'est le corps écrivant, ultime forme, peut-être, de l'arrière-texte ? La remarque s'applique très bien à Ponge, encore, auquel le même Derrida consacra une communication sous le titre « Signéponge<sup>56</sup> ». Prendre en compte le corps dans le discours pour refuser un langage de généralités : Derrida formule ce projet dans une autre conférence notoire – « Le corps enseignant<sup>57</sup> » – qui l'applique au discours philosophique. La recherche sur l'incidence du corps dans le discours tend à effacer la frontière entre philosophie et art. Le corps écrivant n'est pas très éloigné du sujet phénoménologique. Mais la phénoménologie reste un discours, une représentation de la perception, quand la littérature s'essaie à la présentation. C'est cette frontière mouvante que Merleau-Ponty s'employa à rendre poreuse dans son dernier essai, *L'Œil et l'esprit* (1964). C'est aussi ce rapport charnel au monde qui fait la substance de l'écriture poétique, tendue entre l'infini du réel entraperçu dans la perception sensible et la conscience aiguë de l'insuffisance du langage ordinaire pour restituer ce rapport. Où l'on voit que l'arrière-texte côtoie un dernier concept forgé à partir de la phénoménologie : la *structure d'horizon* dont Michel Collot fit naguère la formule de la poésie moderne<sup>58</sup>.

Horizon lui-même inatteignable sans doute dans son intégralité, l'arrière-texte semble donc posséder quelque pertinence pour penser l'expérience esthétique, qui fonctionne sur le mode du réseau. La justesse de cette notion tient en particulier à la double acception spatiale et temporelle du préfixe « arrière », ainsi qu'à sa structure

composite associant la langue à ce qui lui est extérieur. De façon nécessairement schématique dans le cadre d'un article, on a pu en explorer quatre dimensions : intertextualité cachée ou inaccessible à la lecture courante, creuset culturel et linguistique, contexte historique et circonstanciel, trace d'un corps lui-même confronté à l'expérience des lieux, des êtres et des langages. Chacune de ces dimensions est susceptible de se dédoubler entre les perspectives de l'auteur et du lecteur qui coïncident de façon seulement partielle. En dépit des prétentions d'écrivains modernes à se décrire à l'œuvre, l'arrière-texte, de l'aveu des mêmes, échappe finalement à l'horizon manifeste de leur production. On peut avancer l'hypothèse qu'il s'agit ici d'un fait structurel, le mécanisme de création requérant la syncope temporaire du sujet. La position exotopique du lecteur, la visée explicative et interprétative de la lecture lui confèrent un avantage dans l'élucidation de l'arrière-texte auctorial. La créativité associée dont relève la lecture littéraire laisse place à une seconde zone de méconnaissance, éventuellement offerte à l'exploration de nouveaux lecteurs. Cette tâche délicate, la mise en mots de l'arrière-texte, est à la hauteur d'un objectif de premier ordre : rendre compte, fût-ce incomplètement, de la spécificité du littéraire.

*Université de Reims*

NOTES

1. Julia Kristeva, *Sémèiôtikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, éd. du Seuil, 1969, rééd. « Points Essais », 1978.
2. Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », *Encyclopædia Universalis*, 1968.
3. Laurent Jenny, « L'intertextualité », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257.
4. La notion d'arrière-texte a été développée dans le cadre du séminaire *Approches interdisciplinaires de la lecture*, session 2009-2010, « Intertexte et arrière-texte », Université de Reims, Marie-Madeleine Gladiou et Alain Trouvé (dir.) ; actes à paraître aux Presses universitaires de Reims, Epure, en 2011. Que tous ceux qui ont apporté leur concours à cette réflexion soient ici remerciés.
5. L'adjectif « littéraire » doit être reconnu dans sa fonction caractérisante pour que la lecture littéraire ait un sens pertinent et original. La plupart des théoriciens de la lecture s'accordent sur l'idée d'un partage du fait littéraire, donc esthétique, entre les deux pôles de l'auteur et du lecteur. La confusion entre *lecture littéraire* et *lecture des textes présumés littéraires* écarterait de fait toute réflexion sur la créativité de la lecture.
6. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale* (1979), Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984, trad. Alfreda Aucouturier, p. 337.
7. Voir à ce sujet « Parcours de la reconnaissance intertextuelle », *Approches interdisciplinaires de la lecture*, n° 1, Presses universitaires de Reims, 2006.
8. Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, éd. du Seuil, 1982. Annick Bouillauguet a ajouté à ce modèle une quatrième forme d'intertextualité explicite, non littérale, la *référence*, simple mention du nom d'auteur ou du titre d'une œuvre. Voir à ce sujet son article « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*, n° 80, novembre 1989.
9. Pierre-Marc de Biasi, « Intertextualité (théorie de l' ) », *Encyclopædia Universalis*, 1989, p. 514. Voir, dans le même sens, Nathalie Limat-Letellier, « Historique du concept d'intertextualité », in *L'Intertextualité*, Annales de l'Université de Franche-Comté, n° 637, Besançon, 1998, p. 58-59.
10. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, éd. du Seuil, « Points Essais », 1973.
11. Jean Bellemin-Noël, *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001, p. 22-27.

12. Voir à ce sujet Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

13. Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*

14. L'idée d'intertexte latent prend appui sur la définition de l'intertexte comme isotopie et non plus comme continuité syntaxique (Michel Arrivé, « Pour une théorie des textes poly-isotopiques », *Langages*, n° 31, septembre 1973); le refoulement infligé à cet intertexte latent lui ferait subir par déplacement une dissémination de ses éléments. Voir à ce sujet notre article « Sur les traces de l'intertexte latent », in *La Lecture littéraire*, n° 9, « Lecture et psychanalyse », décembre 2007, p. 163-177.

15. Voir encore à ce sujet, parmi de nombreux autres exemples, l'article cité de Barthes (*Encyclopædia Universalis*).

16. Lire sur ce point Léon Robel, poéticien et spécialiste de littérature russe, « Un destin traduit : *La Mise en mots* d'Elsa Triolet », in *Elsa Triolet, un écrivain dans le siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 19-32.

17. Khlebnikov, *La Création verbale*, Paris, Christian Bourgois, « TXT », 1980 (trad. Catherine Prigent).

18. Christian Prigent, *La Langue et ses monstres*, Montpellier, Cadex, 1989, p. 108.

19. Observation transmise par Léon Robel dans un message personnel du 25 septembre 2009.

20. Elsa Triolet, *La Mise en mots*, Genève, Skira, 1969, p. 34.

21. Texte repris dans *Ecrits II*, Paris, éd. du Seuil, 1971, p. 233.

22. Michel Arrivé, *Le Linguiste et l'inconscient*, Paris, PUF, 2008.

23. Voir par exemple le rôle du *ne* explétif typiquement français dans la démonstration lacanienne.

24. Aux côtés d'Elsa Triolet, passée de textes de jeunesse en russe à une écriture en français à partir de 1938 (*Bonsoir, Thérèse*), citons, parmi beaucoup d'autres, Beckett, Conrad, Kundera, Nabokov...

25. Freud, *Contribution à la conception des aphasies* [1891], Paris, PUF, 1983 (trad. Claude Van Reeth).

26. *La Mise en mots, op. cit.*, p. 109-110.

27. Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays*, Genève, Skira, 1976.

28. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969

29. *Op. cit.*, p. 135. Le passage de *La Mise à mort* (1965) est le suivant : « Le miroir sans tain des mots, nul mieux que toi n'en connaît la nature, qui appelles ce qu'ils ne disent pas *l'arrière-texte*. L'arrière-texte est la chambre seconde où je ne puis entrer » (Folio, p. 155).

30. *Op. cit.*, p. 145.

31. *Op. cit.*, p. 145.

32. Serge Gavronsky, Actes du colloque de Cerisy, Paris, 10-18, 1977.

33. Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse, op. cit.*, p. 223.

34. *Op. cit.*, p. 123

35. Jean Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972, p. 15.

36. R. Debray-Genette, « Génétique et théorie littéraire », Item (<http://www.item.ens.fr/index.php?id=200864>).

37. Umberto Eco, *Lector in fabula* [1979], Paris, Grasset, 1985 (trad. Myriem Bouhazer), rééd. Poche Essais, n° 4098, p. 103.

38. Citons à titre personnel Vivant Denon, Philippe Sollers (*Le Cavalier du Louvre*), mais aussi bien *Belpégor* ou le *Da Vinci code*.

39. Paul de Man, *Allégories de la lecture* [1979], Paris, Galilée, 1989 (trad. Thomas Trezise).

40. Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, éd. du Seuil, 1995, p. 176.

41. Bellemin-Noël, *Plaisirs de vampire, op. cit.*, p. 21.

42. Communication prononcée dans le cadre du colloque « Le Texte du lecteur », octobre 2008, Catherine Mazauric et Gérard Langlade (dir.), Université de Toulouse, Actes à paraître.

43. Voir à ce sujet Jean-Nicolas Illouz, « Rimbaud : mémoire de l'idylle », in *Lecture des Poésies et d'Une saison en enfer de Rimbaud* (dir. Steve Murphy), Rennes, PUR, 2009.

44. Aragon, « Le Projet de 1926 », in *La Défense de l'infini*, Paris, Gallimard, « Les cahiers de la nrf », 1997, p. 65.

45. Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, p. 17.

46. « Les boutiques obscures : Modiano et Perec », par Roland Brasseur et Denise Cima, article publié sur le site de l'association Perec, 29 mai 1999.

47. Le roman de Modiano le mentionne à la dernière page comme une ultime adresse où le héros projette de se rendre pour retrouver enfin ce passé qui lui échappe.

48. Henri Calet, *L'Italie à la paresseuse*, 1950, rééd. Paris, Le Dilettante, p. 175.

49. Voir à ce sujet, par exemple, Barbara Agnese, « Un seul pays ne suffit pas. "La collaboration de Ingeborg Bachmann à deux revues internationales" », in *Poésie*, n° 130, 4<sup>e</sup> trim. 2009, p. 85-102.

50. *La Fabrique du Pré*, Genève, Skira, 1971, p. 201.

51. Francis Ponge, *Le Savon, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », II, p. 419.

52. Gotholt Ephraïm Lessing, *Laocoon* [1766], Paris, Hermann, 1990 (trad. Courtin).

53. *Le Savon, op. cit.*, p. 366.

54. Jacques Derrida, « Répliques. Entretiens sur Francis Ponge avec Gérard Farasse », *Revue des Sciences humaines*, n° 228, 1992.

55. Dans le système pongien, l'écrivain semble entièrement maître des significations, comme l'indique le verbe subroger employé à deux reprises à propos du lecteur : « le texte a été travaillé dans l'intention de communiquer, d'éclairer, de produire une lumière. A qui? A quelqu'un, à l'autre: au lecteur. / Il est évident que c'est seulement dans la mesure où le lecteur lira vraiment, c'est-à-dire qu'il se subrogera à l'auteur, au fur et à mesure de sa lecture, qu'il fera, si vous voulez, acte de commutation [...] et qu'il recevra la lumière » (*Entretiens avec Philippe Sollers*, Paris, éd. du Seuil, 1970, p. 185-186).

56. *Colloque de Cerisy, op. cit.*

57. « Où commence et comment finit un corps enseignant? », conférence prononcée le 14 mars 1987 lors d'un colloque organisé à Paris par le Collège international de philosophie.

58. Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.