

## **Le recueil de formes brèves au prisme de la transtextualité Poétique, herméneutique, pratique**

**JULIEN ROGER**

*SORBONNE UNIVERSITÉ - CRIMIC UR2561*

*julien.roger@sorbonne-universite.fr*

*In memoriam Michel Lafon*

1. Dans le cadre de ce séminaire sur Continuité et discontinuités (je remercie bien chaleureusement Caroline Lepage pour son invitation et Laurie-Anne Laget pour son aide technique précieuse), il s'agira de proposer une théorisation, une poétique du recueil de formes brèves de prose à partir du corpus théorique de Gérard Genette dans *Palimpsestes* puis de proposer une herméneutique de la transtextualité du recueil en tant que forme. Enfin, dans un troisième temps, on donnera quelques études de cas pratiques à partir de textes de *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones.

### **Continuité et discontinuité du recueil : le retour à l'Auteur**

---

2. La notion d'intertextualité ou, de manière plus approfondie, de transtextualité, qu'elle se présente comme un dialogue entre les textes, une interaction de textes entre eux (Bakhtine, Kristeva) ou comme la présence effective d'un texte dans un autre (Genette), voire comme la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie (Riffaterre), semble avoir marginalisé la notion d'auteur, sous les auspices déicides de Roland Barthes dans un article qui a fait date. Celui-ci évoquait en effet dans un article célèbre ce « décrochage entre l'individu qui écrit et l'écriture qui est destruction de toute voix, de toute origine », qui est « ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet [...] où vient se perdre notre identité [...] ». Il terminait par : « L'unité d'un texte n'est pas dans son

origine, mais dans sa destination [...] la naissance du lecteur doit se payer la mort de l'Auteur » (Barthes, 1984 ; 69).

3. Ainsi, une fois liquidée l'ancienne critique, après les débats de Barthes avec Picard sur Racine<sup>1</sup>, le fait de déplacer le point de gravité du discours critique de l'Auteur vers le Lecteur a permis, dès les années 1970, l'éclosion de nouvelles disciplines d'inspiration structuraliste qui s'attachaient au récit (la narratologie genettienne dans *Figures III*) et au texte (la réécriture avec Compagnon dans ses travaux sur la citation et la transtextualité avec Genette dans *Palimpsestes*). Désormais, on ne s'attache plus à *ce que l'auteur a voulu dire*, au *message de l'auteur*, mais à la réception du texte et à son fonctionnement pour le lecteur. Dès lors, là où la continuité dudit message auctorial était la règle, la discontinuité des interprétations plurielles des lecteurs, qui réactualisent le sens, désormais multiple, a pris le dessus.
4. Mais il me semble au contraire que l'une des ramifications théoriques de la notion d'intertextualité ou de transtextualité contribue depuis plusieurs dizaines d'années à restaurer la figure de l'auteur non pas *derrière* son texte, mais bien *au milieu* de celui-ci, pour reprendre les termes de Barthes qui nuançait quelques années après son article auctoricide son propos initial dans *Le plaisir du texte* :

Le texte est un objet fétiche et ce *fétiche me désire*. [...] Perdu au milieu du texte (non pas derrière lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur.

Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à "babiller") (Barthes, 2000 ; 101).

5. Le texte ne se conçoit dès lors plus comme un objet autonome, désincarné, mais dans son processus génératif, dans lequel l'auteur a toute sa place : il ne s'éprouve que comme travail. Barthes ne dit pas autre chose dans un troisième article sur le Texte, publié dans l'*Encyclopedia Universalis*.

Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du

1 Je renvoie à cet égard à la polémique entre Picard et Barthes (Barthes, 1963 / Picard, 1965).

texte et son lecteur : le texte “travaille”, à chaque moment et de quelque côté qu’on le prenne ; même écrit (fixé), il n’arrête pas de travailler, d’entretenir un processus de production (je souligne) (*Encyclopædia Universalis*, 1973).

6. Cette ramification, ou plutôt ce retour conceptuel, dont la théorisation en même temps que la pratique est venue comme je l’ai mentionné plus haut avec les travaux d’Antoine Compagnon sur la citation et ceux de Michel Lafon sur Borgès, réinvestit la notion d’intertextualité en *réécriture* ou en réécriture, en remplaçant l’auteur et la notion de travail au *centre* du dispositif d’écriture :

[La notion de réécriture] relève d’un dépassement de la poétique des années soixante-soixante-dix, d’une nouvelle “nouvelle critique” : non pas rupture [...], mais infléchissement par le fait duquel, entre autres, l’Histoire, l’Auteur ou la Littérature feraient discrètement retour (Lafon, 1990 ; 12).

7. La transtextualité ne se définit plus comme une simple relation entre textes, mais plutôt comme une *pratique* dans laquelle l’auteur ne constitue certes plus la clé de voûte de son texte mais s’impose comme un principe de cohérence pour échapper à certaines impostures interprétatives. La réécriture semble répondre à une volonté de réhabiliter la figure de l’auteur (qui n’est pas la personne) de l’auteur et d’insérer les procédés inter ou transtextuels dans le processus d’écriture qui les engendre.

8. Cette notion de réécriture ouvre, pour la question des recueils, de belles perspectives. Le recueil de formes brèves est souvent perçu comme un simple assemblage de textes épars, dont la juxtaposition serait aléatoire (et serait le fait de l’auteur et/ou de l’éditeur). Plus généralement, le récit bref est souvent considéré comme une forme mineure et incomplète par rapport au roman – ce dernier s’étant peu ou prou approprié le monopole de la narrativité : « La définition du concept *œuvre littéraire* est plus large que celle du concept roman, qui exige un peu plus de traits définitoires, entre autres celui-ci, plus ou moins communément admis : *texte narratif* » (Genette, 2002 ; 115).

9. Néanmoins, si après Compagnon, tout se répète, si tout acte d’écrire est en fait une réécriture, le fait pour un écrivain de publier ses textes en recueil apparaît dans ces conditions comme l’opération auctoriale par excellence, comme le souligne Michel Lafon : « La forme brève affiche l’apparence d’une discontinuité [...] mais ne cesse de renvoyer à une continuité

2 La narrativité ne peut à elle seule suffire à définir le roman : un texte de diction (comme la chronique ou le reportage, voire le poème) peut être également narratif.

profonde, à un ordre supérieur, à une surdétermination – ceux que promet, en dernière analyse, l'instance (ordonnatrice, organisatrice, classificatrice) de l'auteur » (je souligne) (Lafon, 1997 ; 15).

10. Plus encore, la publication d'un recueil par un auteur est un acte éditorial plus chargé d'auctorialité que tout autre, puisque l'auteur *choisit* les textes qu'il réunit pour en *faire* une quintessence de sa production, à partir, bien souvent, du corpus de textes initialement publiés dans la presse. En ce sens, le recueil serait la seule issue possible pour l'auteur de formes brèves, puisqu'il instaure à cette occasion entre les textes des relations qui ne pré-existaient pas, pour composer le Livre. Ainsi, *faire* un recueil (au sens d'une *poétique*), c'est donc en somme faire un Livre, et devenir un Auteur. Ce dernier ne gagnera sa légitimité d'auteur que par la publication d'un recueil, donc d'un Livre qui lui, restera, au contraire du périodique, dont la destinée est bien plus aléatoire (comme l'atteste mon expérience des hémérothèques argentines).
11. Alors que le roman confond en une seule unité de publication livre, texte et récit, dans le recueil, « chaque nouvelle a beau être un texte et un récit, elle ne devient pas un livre. Si un livre réunit des nouvelles, il ne les unifie pas en un texte et un récit » (Montfort, 1992 ; 169). Au-delà de cette différence matérielle entre livre et recueil, il me semble toutefois que si la réécriture est l'essence même d'une écriture qui ne se conçoit que comme une répétition signifiante de discours, la production d'un recueil est la marque même de l'auteur sur son œuvre : le recueil se distingue en effet d'un collage aléatoire et n'est jamais réductible à la somme de ses parties.
12. C'est dans cette mesure que la question de l'intentionnalité de l'auteur, apparemment évacuée par la critique structuraliste dans la première citation que je faisais de Barthes dans cette introduction, fait retour par la question du recueil. En effet, la production (au sens d'une poétique) d'un recueil ne relève pas simplement d'une mécanique répétitive mais constitue bien un processus dans lequel le geste d'écrire se prolonge. Qu'est-ce que faire un recueil, sinon *bricoler*, au sens bourgeoisien de *El Hacedor* ? C'est ce que nous allons détailler maintenant.

## **1. Poétique de la mise en recueil : couper, copier, coller**

13. Si, comme l'écrit Compagnon, « écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer » (Compagnon, 1979 ; 34), recueillir ne diffère pas non plus beaucoup de citer. En effet, les quatre opérations qui définissent le comportement citationnel selon Compagnon, à savoir la solli-citation, le soulignement, l'ablation et l'accommodation dans un texte d'accueil (Compagnon, 1979 ; 17 et ss) sont de même nature que celles qui président à l'élaboration d'un recueil.
14. Recueillir ne diffère pas essentiellement de citer, puisque recueillir, c'est choisir les textes parmi le corpus disponible, les sélectionner, puis les sectionner, les découper dans le journal ou la revue, les copier, les coller, les accommoder dans le recueil pour leur adjoindre ensuite un appareil paratextuel (au moins un titre commun, éventuellement une préface) qui peut faire office d'orientation de lecture, autrement dit un métatexte (on sait depuis *Seuils* que tout paratexte est un métatexte).
15. L'auteur de recueils est un donc bien plus qu'un auteur, il est également un relecteur, puis un « sé-lecteur » un sélectionneur de ses textes : la fabrication d'un recueil par un auteur implique nécessairement une *relecture sélective* des textes à faire figurer dans celui-ci. Un auteur est certes le premier lecteur de son œuvre, mais il devient vite un lecteur parmi d'autres, ce qui déclenche en retour le processus d'écriture et de mise en recueil. Un auteur de recueils est successivement l'auteur de ses textes brefs, un relecteur de son œuvre, un sélectionneur-sectionneur, éventuellement un récrivain des textes sélectionnés, un accommodateur des objets textuels ainsi transformés, voire leur commentateur en leur ajoutant un appareil para et métatextuel : au-delà des polémiques sur la mort de l'auteur, celui-ci représente, dans le cas du recueil, l'autorité d'une force interne de coordination.
16. Publier un recueil, c'est extraire, classer, et recontextualiser les textes et les ouvrir à un sens nouveau. Le recueil est donc bien une sélection de textes, mais aussi et surtout, il est une structure d'*accueil* des textes rassemblés.
17. Une précision importante : mon propos vise les recueils *autographes* (faits par l'auteur) et non *allographes* (faits par l'éditeur ou les héritiers de l'auteur).

18. Il importe donc de replacer le *support* au centre du dispositif critique parce que c'est précisément le support qui est au cœur du dispositif d'écriture, en particulier pour les formes brèves. La critique, presque exclusivement préoccupée de livres, néglige en général cet aspect essentiel, inhérent au récit bref, d'abord publié en périodique avant que de l'être éventuellement en livre. La fabrication d'un recueil par son auteur interroge donc le critique qui s'intéresse non pas aux énoncés ou aux thématiques, mais au processus qui est à l'œuvre lorsque l'on (ré)écrit.
19. Lire et écrire, comme le rappelle l'ouverture de *La seconde main*, de Compagnon, « Ciseaux et pot à colle », ce n'est jamais que jouer (Barthes dirait "jouir") avec du papier. Le travail du recueil est donc bien un des avatars de la notion d'intertextualité/transtextualité revisitée en réécriture, non seulement au niveau macro-textuel (découper et coller des textes) mais aussi au niveau des structures micro-textuelles, puisque le texte peut être *réécrit* avant d'être recueilli. Après avoir été publié en revue, le texte est relu et éventuellement revu, il est pour ainsi dire *passé en revue*.
20. De même que la citation n'implique pas seulement un objet textuel cité mais deux systèmes sémiotiques distincts, le passage en recueil, après le passage en revue, n'est jamais anodin, même lorsque le texte n'a subi aucune altération formelle. Que le texte soit réécrit ou non, son insertion en recueil, sa répétition sur un support autre, fait toujours sens car elle n'est jamais une répétition à l'identique, en raison des effets de contiguïté avec les textes voisins choisis.
21. On pourrait donc considérer la mise en recueil comme une forme d'auto-citation macro-textuelle, de grandes auto-citations, où les paratextes du recueil font office de guillemets. D'où cette définition de la mise en recueil comme la « répétition d'une unité de discours dans un autre discours » : tout comme le processus à l'œuvre dans la citation, il s'agit de la re-production d'un énoncé (le texte prélevé dans la masse du corpus disponible) qui se trouve extrait d'un système originel (le périodique) pour être ré-introduit dans un système macrotextuel d'accueil (le re-cueil).
22. Une remarque particulièrement importante : même si le texte ainsi recueilli reste inchangé du strict point de vue de son signifiant, le déplacement qu'il subit modifie son signifié et entraîne une transformation qui affecte le macro-texte d'accueil dans lequel il se réinsère – c'est l'une des nombreuses leçons de Pierre Menard. Aussi la mise en recueil est-elle un

travail de *réécriture* dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un ensemble continu et cohérent : le tout est plus que la somme des parties.

23. Le texte bref, au contraire du roman ou de l'essai, bref, du Livre, ne constitue pas une unité textuelle autonome et indépendante : son mode de publication n'est pas *monotextuel*, mais bien *polytextuel*, ce qui le rend extrêmement dépendant des autres textes qui l'entourent. Même s'il se profile comme un texte autonome, le récit bref ne vient jamais seul et participe toujours d'un ensemble :

Un roman peut toujours être publié à lui seul comme livre (c'est même aujourd'hui sa forme la plus ordinaire de publication), alors qu'une nouvelle ne compose pratiquement jamais un livre à elle seule ; elle ne paraît ordinairement qu'au milieu d'autres textes, en magazine ou en recueil (Montfort, 1992 ; 157).

24. Aussi, ce caractère extrêmement interdépendant de la forme brève l'inscrit-il logiquement dans le champ méthodologique de la transtextualité et d'une herméneutique de la lecture. Les contes et les nouvelles sont la transtextualité même en ce sens qu'ils n'ont pas d'existence indépendante propre, contrairement à ce qu'a pu affirmer Genette au sujet du poème dans *Seuils* :

Dans un recueil de poèmes brefs, l'autonomie de chaque pièce est généralement beaucoup plus grande que celle des parties constitutives d'une épopée, d'un roman [...]. L'unité thématique du recueil peut être plus ou moins forte, mais l'effet de séquence ou de progression est habituellement très faible, et l'ordre est le plus souvent arbitraire. Chaque poème est en lui-même une œuvre close, qui peut légitimement réclamer son titre singulier (Genette, 1987 ; 287-288).

25. On comprendra donc que tout récit bref doit être lu non seulement pour lui-même mais aussi à l'intérieur d'un système périphérique : parce que son entour est par essence instable, le récit bref est voué à toutes les possibilités de décontextualisation et de recontextualisation, ce qui l'inscrit donc tout naturellement dans le champ théorique et pratique de la transtextualité, ce que je vais détailler maintenant.

## **1. Transtextualité et mise en recueil : essai de typologie**

26. Il me semble donc nécessaire de préciser, inspiré en cela par les classifications genettiennes dans *Palimpsestes*, quelles sont les relations transtextuelles que l'auteur établit dans un recueil de récits brefs. Je distingue au moins cinq niveaux de relations dans un recueil.

- Le premier niveau implique les relations transtextuelles que le texte recueilli entretient avec lui-même. Cela peut être la répétition d'une micro-séquence, d'une citation, d'un motif qui lui sont propres et qui reviennent de manière récurrente dans le texte pour en forger l'unité. J'appelle ce type de transtextualité autotextualité ou transtextualité autoréférentielle, même si cette expression peut constituer, dans un premier terme, un oxymore. Cette notion a été définie par Lucien Dällenbach : l'autotextualité désigne les relations possibles d'un texte avec lui-même (Dallenbach, 1976 ; 282-296).
- Le deuxième niveau de transtextualité est spécifique au recueil, et c'est sur lequel je vais m'arrêter plus longuement : il désigne les relations transtextuelles que le texte recueilli entretient avec les autres textes du recueil. Le recueil de nouvelles, véritable chambre d'échos textuels, induit un type de lecture par attente et par répétition. J'appelle cette forme de transtextualité propre au recueil cotextualité. En ce sens, la cotextualité est le plus souvent de nature métatextuelle, les textes recueillis entretenant entre eux une fonction de commentaire : rien n'interdit de lire une fiction comme la glose d'une autre au sein d'un même recueil.

27. Un exemple me semble particulièrement parlant. Le conte « A la deriva », d'Horacio Quiroga, décrit la lente dérive, physique et ontologique, d'un personnage, Paulino, après avoir été mordu par un serpent, jusqu'à sa mort à la fin du conte. Or, durant son agonie, le narrateur décrit la nature environnante par les termes suivants : « Desde la costa paraguaya, ya entenebrecida, el monte dejaba caer sobre el río su frescura crepuscular, en penetrantes efluvios de azahar y miel silvestre. » L'explication de cette phrase est *a priori* transparente : le paysage est le reflet de l'état d'esprit du personnage agonisant, à la fois décrit par des termes funèbres (« entenebrecida », « crepuscular »), mais aussi par un champ lexical presque libérateur, presque agréable, comme le dénotent les termes « frescura », et, en particulier, le registre olfactif : rien de plus plaisant, en effet, que l'expression



« efluvios de azahar y miel silvestre » (Quiroga, 1996 ; 55), rien de plus plaisant que l'odeur de fleur d'oranger et de miel sauvage : c'est la lecture que peut faire le lecteur de 1912, qui n'a accès qu'au seul texte publié dans *Fray Mocho*, lors la première publication du texte.

28. Mais c'est aussi la lecture que peut faire le lecteur qui ne tient pas compte que le texte a également été publié en 1917 dans le recueil *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Le lecteur qui ne tient pas compte de l'environnement immédiat du conte peut commettre un contresens, en particulier en lisant l'expression « miel silvestre », puisque « La miel silvestre » est un conte du même recueil (Quiroga, 1996 ; 122-127), et, donc, repris dans le recueil qui contient également « A la deriva ». Le miel sauvage peut certes dégager une odeur agréable mais c'est également, dans le conte éponyme, un poison qui paralyse le personnage de Benincasa, un comptable des villes, qui se laisse piéger par sa gourmandise et qui mange les boules de miel sauvage : Benincasa devient de fait paralysé, puis dévoré par des fourmis.

29. Ainsi, la lecture cotextuelle autorisée par le recueil donne une interprétation toute différente de cette expression dans « A la deriva », puisque l'odeur de fleur d'oranger mêlée à celle de miel sauvage indique le personnage évolue *in fine* dans un environnement hostile ou plutôt mortifère. La lecture cotextuelle de « A la deriva » et de « La miel silvestre » apporte donc un sens complémentaire à une lecture autonome de « A la deriva », vérifiant ainsi cette assertion de Michel Lafon : « [La forme brève est] inséparable d'un contexte que [...] [les autres] formes brèves explicitent : l'intertexte minimum obligé que constituent les autres nouvelles, les autres poèmes, les autres essais d'un recueil » (Lafon, 1997 ; 15).

- Le troisième niveau concerne les relations transtextuelles que le texte inclus entretient avec les autres récits de fiction de l'auteur, mis ou non en recueil. Je l'appelle **transtextualité intra-auctoriale** : les formes brèves, recueillies ou non, dialoguent en elles.
- Le quatrième type de relations est celui qu'entretient le texte recueilli avec tous les autres textes écrits par l'auteur, excepté les textes de fiction (qui appartiennent à la catégorie précédente) : poèmes, essais, chroniques, pièces de théâtre, rentrent dans cette catégorie, que j'appelle **transtextualité auctoriale**, en l'espèce. Une précision : je considère l'auteur pour ce qu'il est, à savoir un producteur de ses textes, la somme de ses textes et de ses livres – ce qui contribue à redéfinir le concept

d'œuvre en littérature.

- Le cinquième type de relations intertextuelles, le plus vaste, concerne les rapports qu'entretient le texte inclus avec la Littérature, voire avec d'autres formes d'art (peinture, musique, architecture, sculpture, etc.). Il s'agit des rapports entre le texte inclus et un autre texte, tableau, pièce de musique... J'appelle ce type de relations **transtextualité extra-auctoriale** pour bien marquer que le texte fait écho à un autre texte (ou tout autre objet esthétique), avec lequel il n'entretient pas un rapport de proximité immédiate (proximité paratextuelle, générique ou auctoriale).
30. Remarque : Il convient d'élargir cette catégorie de la cotextualité aux textes qui sont parus en périodique mais qui n'ont jamais été mis en recueil par l'auteur. Ces textes interrogent le critique sur la notion d'œuvre : font-ils partie de l'œuvre, puisque l'auteur a choisi de ne pas les publier en livre ? Et, d'ailleurs, cette non-publication relève-t-elle vraiment d'un choix concerté, libre de toute contingence ?
31. Doit-on considérer que seul un texte mis en recueil – en livre – est littéraire ? Ce serait retomber dans l'hégémonie du Livre sur la Littérature ou sur la littérarité, signalée plus haut. Doit-on considérer les textes non mis en recueil comme des brouillons, des ateliers où l'auteur fait ses gammes pour ne retenir ensuite que les meilleurs textes (ou ceux qu'il juge comme tels) ?
32. On touche ici aux limites de l'intentionnalité : si la mise en recueil est l'expression de l'intention de l'auteur de réunir ses textes, il ne faut pas non plus ériger l'intention « recueillante » comme clé de voûte herméneutique, mais bien garder présent à l'esprit qu'elle est par nature aléatoire, soumise au aléas de la vie, qu'il s'agisse de celle de l'auteur comme les contraintes éditoriales.

## **2. Herméneutique du recueil**

---

33. Toute poétique a nécessairement pour corollaire une herméneutique : il est impossible de considérer le travail de l'auteur dans un recueil sans considérer également les relations qu'entretient un recueil avec ses lecteurs. Aussi la typologie présentée plus haut ne doit-elle rester qu'un instrument : le danger serait de procéder à une lecture hypertextuelle – au sens péjoratif

du préfixe, une lecture abusivement transtextuelle. Comme le souligne Michel Lafon, qui parle par ailleurs d'« enquêtes de police textuelle », d'une « conquête du Graal hypotextuel » et d'« infinies velléités de déchiffrement intertextuel » : « Quand y a-t-il réécriture ? Le danger est double, de la voir partout et de ne la voir presque nulle part. Presque nulle part, c'est à confondre réécriture et citation ; partout, c'est substituer incitation à réécriture » (Lafon, 1997 ; 113, 118, 120 et 110).

34. Étudier un recueil de nouvelles ne saurait se limiter à un simple relevé des différentes séquences ou textes réécrits mis en relation par les types de rapports transtextuels. Genette écrivait en introduction de *Palimpsestes* : « Moins l'hypertextualité d'une œuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend d'un jugement constitutif, voire d'une décision interprétative du lecteur » (Genette, 1982 ; 16).

35. Il me semble utile de revenir sur la lecture hypertextuelle que suscite le recueil de nouvelles, notamment en ce qui concerne les relations de cotextualité. En effet, si toute forme de recueil induit une pratique colisante, il y aurait toutefois quelque abus à prétendre que le recueil le mieux réussi serait le recueil le plus homogène : bien souvent, la lecture cotextuelle cherche la cohérence là où elle n'est peut-être pas. Le recueil ne se limite pas à une réunion de textes formant une totalité sémantique : cela reviendrait à nier l'autonomie de chaque texte et ramener le recueil à... un roman. Aussi pourrait-on peut-être appliquer à la lecture des recueils cette remarque de Barthes :

J'imagine une critique antistructurale ; elle ne rechercherait pas l'ordre, mais le désordre de l'œuvre ; il lui suffirait pour cela de considérer toute œuvre comme une encyclopédie : chaque texte ne peut-il se définir par le nombre des objets disparates (de savoir, de sensualité) qu'il met en scène à l'aide de simples figures de contiguïté (métonymies et asyndètes) ? Comme *encyclopédie*, l'œuvre étendue une liste d'objets hétéroclites, et cette liste est l'anti-structure de l'œuvre, son obscure et folle polygraphie (Barthes, 1995 ; 131).

36. Rechercher l'homogénéité dans un recueil est structurellement plus rassurant pour le critique, intimement convaincu que l'œuvre recèle une forme unitaire qu'il aurait pour but de mettre en lumière ou en système. Le recueil, plus que tout autre livre, peut se prêter à une compréhension et à une analyse structurales excessives. Il est certes vrai que la nature d'un recueil prescrit une lecture qui se constitue à partir de formes et de phéno-

mènes *solidaires* entre eux<sup>3</sup>, mais il ne faut jamais perdre de vue la dimension non pas *solitaire*, mais plutôt *autonome* de la forme brève, qui a un fonctionnement et une cohérence propres. Éviter donc une lecture abusivement relationnelle du texte recueilli en le considérant aussi comme un texte qui peut être détaché de son ensemble.

37. Ainsi, le recueil est par essence une forme contradictoire en perpétuelle tension entre continuité et discontinuité : même si le sens d'une nouvelle ou d'un conte s'enrichit de la lecture de ses cotextes, il faut également admettre une (re)lecture qui considérerait isolément toutes les nouvelles d'un recueil sans faire *obligatoirement* travailler l'ensemble. Comprendre ainsi la forme brève, ce serait nier le principe de son autonomie. Il serait donc plus juste de dire : « La nouvelle entre dans une double perspective de lecture : lecture d'un objet esthétique singulier et autonome : la nouvelle comprise comme unité textuelle ; et lecture d'un objet composite : le recueil » (Carpentier, 1996 ; 22).
38. Certes, dans le cas de nouvelles qui s'enchaînent et forment un quasi-roman, plus l'autonomie des nouvelles s'amointrit, plus celle de l'ensemble s'impose. Mais chacun de ces textes, pris isolément, peut toujours se suffire à lui-même.
39. À cet égard, il me semble nécessaire de revenir sur l'éternelle comparaison entre récit bref et roman, formes souvent mises en parallèle au motif d'une commune narrativité. Dans la plupart des comparaisons, les critiques s'attachent à étudier les différences entre nouvelle et roman, mais pas entre recueil de nouvelles et roman. La dimension du texte bref recueilli est relationnelle, toujours à rechercher dans les interstices paratextuels et la zone immédiate du texte (ce que j'ai appelé la cotextualité), mais une nouvelle n'est pas pour autant qu'un extrait ou un chapitre de recueil.
40. La structure d'enchaînement des chapitres est la règle en matière romanesque (sauf pour *Rayuela*), alors que le recueil est le lieu d'une liberté interprétative détachée de la structure arbitraire de l'ordre matériel des textes. Comme l'indique l'*incipit* de l'épître dédicatoire du *Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)*, de Baudelaire :
- Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête
- 3 « la forme brève n'est pas une forme solitaire, mais au contraire une forme solidaire, inséparable d'un contexte » (Lafon, 1997 ; 15).

et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue.

Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier (Baudelaire, « À Arsène Houssaye », 1987 ; 73).

41. On comprendra aisément que cette épître constitue un peu plus qu'une pirouette rhétorique mais bien un contrat de lecture, où la disparité même acquerrait en retour une valeur herméneutique – la diversité comme principe d'unification. Car vouloir lire un recueil de manière excessivement cotextuelle, en cherchant un ordre là il n'y en aurait pas, ce serait ainsi, paradoxe ultime, vouloir lire le recueil de nouvelles comme un roman. Peut-être est-ce là le mérite le plus appréciable du recueil, celui d'inciter à une lecture *aléatoire* et non pas à la lecture *obligatoire* qu'impose la forme romanesque. L'ordre des textes du recueil est nécessaire pour le critique, en ce qu'il est l'expression du regard de l'auteur, mais il n'est pas suffisant : l'ordre de chaque lecteur n'est peut-être pas nécessairement celui de l'auteur.
42. En somme la forme recueil est l'essence même de la textualité, et, surtout, de la transtextualité, dans une perpétuelle tension entre continuité et discontinuité.

### **3. Pratique : une lecture transtextuelle de *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones**

---

43. Je prendrai pour illustrer mon propos l'exemple du recueil *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones, publié en 1906 puis dans une réédition enrichie en 1926 à Buenos Aires.
44. Lugones théorise somme toute assez peu sur son activité littéraire, il ne propose pas de réflexion théorique sur sa pratique d'écriture, contrairement à un auteur comme Quiroga (cf Quiroga, 1996 ; 1187-1196).
45. L'esquisse d'une poétique du récit bref lugonien, que je propose en guise d'illustration, n'est donc pas à chercher uniquement dans le discours

de l'auteur sur son œuvre parce que celui-ci n'a pas vocation à couvrir la totalité du champ herméneutique.

46. Dans ces conditions, la théorisation sur la production du recueil (c'est-à-dire l'objet même de la poétique, ici transtextuelle) ne serait pas à rechercher principalement du côté du paratexte ou de l'épitexte public ou privé (Genette, 1987 ; 316-377), bref, dans le discours que tient l'auteur sur son œuvre, mais du côté de l'œuvre, du texte lui-même. En somme, le discours sur l'œuvre, ce serait le discours de l'œuvre : le texte est à lui-même son propre métatexte.
47. Dans le cas des recueils de nouvelles, cette hypothèse de lecture a pour corollaire que les énoncés informent de façon fictionnelle et métaphorique sur les circonstances qui ont présidé à leur énonciation.
48. Forme en mouvement, le recueil désigne la dynamique qui le travaille ; forme autoréférentielle, il expose des objets textuels qui figurent les opérations qui l'ont produit.
49. La transtextualité n'est donc pas un phénomène étranger à l'œuvre, mais bien une réalité interne à celle-ci ; elle ne doit donc pas se résumer à une théorie exogène, comme la lecture de *Palimpsestes* pourrait le suggérer : la transtextualité, c'est d'abord et avant tout la textualité. Je lirai donc dans les recueils les métaphores transtextuelles de l'activité de l'auteur : cette perspective permet de réintégrer l'auteur dans le dispositif critique à la place qui est la sienne ; non pas dans sa dimension biographique, institutionnelle, ou énonciative, mais dans sa dimension productrice.
50. La métaphore s'avère être l'outil principal de cette poétique, car elle opère un déplacement (étymologiquement parlant) du signifié vers le signifiant : les énoncés deviennent la métaphore de l'énonciation qui les a produits.
51. Dans la partie poétique qui précède, je notais que le recueil, à l'instar de la citation, procédait d'une dynamique auctoriale qui se résumait à « couper-copier-coller ». Plus que tout autre texte, le recueil n'est pas immobile ou statique, c'est une construction qui résulte d'un mouvement engendré par l'auteur : écriture puis relecture des textes, sélection, reconditionnement dans un texte d'accueil et, pour certains d'entre eux, réécriture. La création du recueil ne se fait pas *ex nihilo* : rien ne se perd, rien ne se crée, *tout se transforme*.

52. La poétique des recueils que je propose ici s'inscrit donc sous le signe du mouvement : la transtextualité n'est pas un phénomène figé mais bien une « incessante circulation des textes » (Genette, 1982 ; 453).
53. On trouvera dans les textes de Lugones un nombre incalculable d'éléments diégétiques qui glosent à l'envi ces trois principes de base de la poétique du recueil : *couper*, *copier*, *coller*. Séparations, disjonctions, personnages amputés, membres arrachés d'une part. Reproduction d'une créature ou d'un phénomène, hybridation, croisement d'autre part. Et enfin, boîtes, récipients, construction de machines, objets réticulaires : les recueils de Lugones ne parlent pas d'autre chose que des pratiques de l'auteur qui les ont fait naître.

### 3.1. COUPER : « EL MILAGRO DE SAN WILFRIDO »

54. Je prendrai l'exemple de la première opération nécessaire à la construction du recueil: couper, amputer. La séparation peut être violente et devenir une amputation et un arrachement, comme dans « El milagro de San Wilfrido », de *Las fuerzas extrañas*. Wilfrido de Hohenstein, capturé par les Maures, pendant le temps des Croisades, a été crucifié ; alors que les Maures tentent de le déclouer de la croix, sa main résiste et ils doivent la couper : « Tendieron simplemente la cruz y empezaron a desclavarlo. Pero la mano derecha resistía tanto, que el agá la cortó con su gumía, dejándola clavada en el poste » (je souligne) (Lugones, 1996 ; 283).
55. Quelques jours plus tard, lorsque les Croisés attaquent les Sarrasins, la main du martyr arrache les cheveux du chef Abu-Djezzar jusqu'à le tuer :
- Desde su sitio [Abu-Djezzar] percibía la cruz disimulada en la sombra donde amarilleaba la mano del mártir. Y andando, andando, encontróse debajo de ella, con la mirada fija en una de las perchas de la armería. [...]
- El caballero de l'Estoile acababa de saltar sobre las murallas de Jerusalén. Y como el agá apareciera en la puerta, Abu-Djezzar lo increpó :
- ¡Alá los exterminé! ¡Malditos perros!...
- No pudo concluir. La mano súbitamente viva, habíase abierto como una garra, retorciéndose en su clavo y enredando entre sus dedos los cabellos del infiel. [...]
- Abu-Djezzar yacía muerto al pie de la cruz, con la lengua apretada entre los dientes y tendidos los brazos que descuartizaban una convulsión (je souligne) (Lugones, 1996 ; 147).
56. Cette main coupée qui arrache les cheveux de son ennemi (et qui rappelle le conte de Maupassant « La main ») est un symbole violent qui figure

les conditions de genèse du texte : paru une première fois dans le journal *El Tiempo* (1897), « El milagro de San Wilfrido » a été coupé de son contexte d'origine pour être ensuite publié dans *Las fuerzas extrañas*, en 1906.

57. Mais lorsque le recueil paraît en 1906, ce texte est publié une nouvelle fois dans *Caras y Caretas*, sous le titre « El milagro de San Wilfrido (del libro *Las Fuerzas Extrañas*) », le 7/4/1906 (Lugones, 1906 ; 3). Ne serait-ce qu'au niveau du sous-titre, le texte de *Caras y Caretas* a été extrait, prélevé du recueil. Or, à regarder ce dernier texte de près, on se rend compte qu'il a été très exactement amputé de sa première partie : le récit publié dans *Caras y Caretas* mutile le texte de *Las fuerzas extrañas* en éliminant la description liminaire de la version du recueil.
58. La main amputée de Wilfrido qui arrache à son tour les cheveux du chef maure peut dans ces conditions se lire comme la transposition fictionnelle des différents états éditoriaux du texte. D'où l'hypothèse selon laquelle l'énoncé serait la métaphore programmatique des amputations éditoriales à venir : le texte qui parle de l'amputation annonce ainsi qu'il sera lui-même amputé. Cette hypothèse est confirmée par le fait que la plupart des textes de *Las fuerzas extrañas* ont subi, dans le passage de la presse au recueil, une amputation.
59. L'opération de 'sectionner' un texte dans la presse pour le publier en recueil est ainsi mise en fiction dans la diégèse même.

### 3.2. DES FLEURS TRANSTEXTUELLES : « VIOLA ACHERONTIA » ET « ACHERONTIA ATROPOS »

60. Après avoir été séparés de leur contexte d'origine, les textes qui sont mis en recueil ne sont pas seulement excisés ou amputés, ils peuvent être également corrigés, réécrits, transformés. De cette transformation avant leur mise en recueil la plupart des formes brèves lugoniennes gardent la mémoire. À bien les lire, on note une profusion d'objets ou de créatures qui subissent des mutations physiques : croisements, associations d'éléments contradictoires ou encore, de manière exemplaire, hybridations et transplantations.
61. Je prendrai comme exemple le cas d'un hybride végétal, une violette. Dans « *Viola Acherontia* », Lugones met en scène un jardinier qui est arrivé à créer des violettes noires : au lieu de produire du poison comme le jardinier le voulait, celles-ci poussent des cris de douleur. Avant d'être publié



dans *Las fuerzas extrañas*, ce texte a paru une première fois dans la presse avec une fin différente. Dans la version initiale, « Acherontia Atropos<sup>4</sup> », le jardinier voulait imprimer une tête de mort sur ses violettes hybrides.

62. À partir de l'analyse des différentes versions de ce texte, on peut remarquer les caractéristiques formelles induites par l'hybridité florale, la violette hybridée figurant pour moi le processus d'hybridation des textes qui l'énoncent<sup>5</sup> – cette lecture métaphorique est légitimée par une phrase du narrateur de « Acherontia Atropos » : « las analogías de forma suponen siempre analogías de fondo » (Lugones, 1963 ; 95). Autrement dit : la forme c'est le fond.

63. Aussi bien dans « Acherontia Atropos » que dans « Viola Acherontia », le jardinier expose au narrateur ses théories et ses expériences diverses. Il poursuit et montre ses violettes au narrateur. Afin de pouvoir mieux inspirer à ses fleurs l'idée de la mort, il est déjà parvenu à créer par hybridations successives des violettes noires et inodores ; il les a ensuite soumises à des influences funestes en disposant autour d'elles des plantes vénéneuses qui rappellent l'odeur des cadavres.

64. À ce stade du récit, les deux textes divergent. Dans « Acherontia Atropos », la première version, le narrateur interroge alors le jardinier sur le résultat de ses recherches, mais ce dernier constate son échec : s'il est certes arrivé à inspirer l'idée de la mort chez ses violettes, il n'a pas pu développer l'image de la tête de mort sur leurs pétales comme il le souhaitait. Après avoir suggéré l'idée de mort à ses fleurs en disposant autour d'elles des plantes vénéneuses, il en vient à estimer que le meilleur véhicule pour opérer cette photographie est le regard. S'il est certain que l'image peut se projeter sur ses violettes, le jardinier n'a pour autant toujours pas trouvé le révélateur. Il se penche ensuite sur elles et se lamente sur son incapacité à mener l'expérience jusqu'à son terme. Il se met à pleurer :

Pero estoy viejo ya, muy viejo, y voy a morir, probablemente sin encontrar el revelador... ¡lo único que me falta!

Una lágrima, una vieja lágrima en que estaban condensadas sin duda la ansiedad y amargura de diez años, se descolgó de su párpado, cayendo sobre una de las violetas.

Y el prodigio esperado por aquel hombre, el prodigio inaudito que su loca imaginación deseaba, se efectuó.

4 « Acherontia Atropos », Buenos Aires, Tribuna, 31/1/1899, *Las Primeras Letras de Leopoldo Lugones* (1963, p. 94-95).

5 Une première version de ce qui suit a été publiée (voir Roger, 2000 ; 199-211).

La cabeza de muerto, la calavera, apareció sobre el negro pétalo, nítidamente, no mayor que un grano de trigo, pues el revelador esperado se descubría por fin, en la gota amarga de una lágrima... (Lugones, 1963 ; 95)

65. La tête de mort apparaît enfin sur le pétale de la fleur : le jardinier vient de découvrir malgré lui le révélateur. Mais il meurt de dépit sans avoir pu fabriquer d'autre violette à tête de mort, même en reproduisant des larmes artificielles, car chaque fois qu'il essaie de pleurer pour imprimer de nouveau une tête de mort sur ses violettes, la joie que lui procure par avance le résultat tant attendu l'empêche de pleurer.
66. La seconde version, « Viola Acherontia », présente pour sa part une plus grande humanisation des fleurs : à la fin, le jardinier fou se lance dans une dernière tentative d'explication. Sans aucun lien avec ses théories précédentes, il explique au narrateur que le « aïe ! » est le cri universel de la douleur et qu'exaspéré par dix ans de tentatives infructueuses pour faire produire aux violettes un poison inodore et mortel, il a joué devant elles des « scènes cruelles » pour les impressionner encore plus. Il invite ensuite le narrateur à se pencher sur les violettes, pour constater le résultat de ses recherches. Celui-ci se rend compte de l'horreur du résultat :
- Entonces –cosa inaudita– me pareció percibir débiles quejidos. Pronto hube de convencerme. Aquellas flores se quejaban en efecto, y de sus corolas obscuras, surgía una pululación de pequeños ayes muy semejantes a los de un niño. La sugestión habíase operado en forma completamente imprevista, y aquellas flores, durante toda su existencia, no hacían sino llorar (Lugones, 1963 ; 198).
67. Le narrateur, horrifié, se souvient alors que les mandragores pleurent aussi lorsqu'on les arrose avec du sang d'enfant. Le jardinier lui révèle qu'il a bien arrosé les violettes avec le sang des enfants qu'il a tués.
68. Sur le plan des énoncés, les textes portent la marque d'une frustration : les violettes hybrides ne produisent pas les effets escomptés. En effet, dans « Acherontia Atropos », le jardinier ne peut pas reproduire la tête de mort et dans « Viola Acherontia », le poison est seulement évoqué de manière virtuelle.
69. Je propose de lire le travail d'hybridation du jardinier comme la métaphore du travail de Lugones en train de réécrire son texte : les croisements génétiques qui ont abouti à la violette hybride figurent autant de croisements textuels. Je passe sur les suppressions, ou plutôt excisions, comme dirait Genette dans *Palimpsestes*, qui sont la partie la plus visible, pour

prendre comme exemple le plus significatif, le croisement opéré entre « Acherontia Atropos » et « Viola Acherontia » qui est illustré de manière exemplaire par les titres des textes, qui posent un problème de taxinomie, à savoir : comment nommer cette violette ?

70. Le titre du premier texte, « Acherontia Atropos », est clairement un contrat de lecture. Le premier terme, formé en référence à l'Achéron, le fleuve des Enfers, situe le récit dans un registre macabre<sup>6</sup>. Le second terme a une résonance double : d'une part, il fait explicitement référence à Atropos, la Parque chargée de couper le fil de la vie, mais il annonce aussi les expériences du jardinier. En effet, celui-ci utilise de l'atropine, nom commun dérivé d'Atropos, pour suggérer l'idée de mort à ses violettes
71. La singularité du titre de la première version est donc de précéder une lecture qui le reprend en compte et qui l'enrichit dès qu'elle est terminée ; mais la signification du titre « Acherontia Atropos » n'est donnée qu'après la lecture croisée du second texte, ce que je vais maintenant expliquer.
72. Le titre de l'hypertexte, « Viola Acherontia » est une parodie<sup>7</sup> des classifications botaniques de Linné, taxinomiste cité par le jardinier. Ce titre juxtapose le nom savant de la violette, Viola, avec l'adjectif qui la caractérise, *Acherontia*, repris de la première version. En outre, l'apparition de Viola nous rapproche de l'étymologie de l'hybride : Littré donne en effet comme étymologie possible le grec *ῥβρις*, viol (Littré, 1874, tome II ; 2069), au sens (figuré) où l'hybride est le résultat d'un viol des espèces. Le second titre apparaît donc comme une hybridation du premier, qu'il reprend et complète pour plus de cohérence ; il fonctionne à la fois comme un condensé du texte à venir et un rappel (par l'adjectif « Acherontia ») de son hypotexte : un titre hybride pour une fleur et des textes hybrides.
73. Néanmoins, et c'est important, dans « Viola Acherontia », lorsque le jardinier justifie ses expériences macabres, il dit :

Desde el perro, un vertebrado superior, hasta la esfinge calavera, una mariposa, el *¡ay!* es una manifestación de dolor y de miedo. Precisamente el extraño insecto que acabo de nombrar, y cuyo nombre proviene de que lleva dibujada

- 6 Le symbolisme de la violette est directement lié au monde des Enfers : « Selon le mythe grec, [...] des violettes poussaient dans le champ où Hadès, le dieu des Enfers, enleva Perséphone. Chez les Romains, pour le jour des morts qu'on appelait le jour des violettes (*Dies violaris*), on ornait les tombes avec ces fleurs » (*Encyclopédie des symboles*, 1996 ; 723).
- 7 « Tout énoncé bref, notoire et caractéristique est pour ainsi dire naturellement voué à la parodie. Le cas le plus typique [...] est sans doute celui du titre » (Genette, 1982 ; 44).

una calavera en el coselete, recuerda bien la fauna lúgubre en la cual el *ay* es común (je souligne) (Lugones, 1963 ; 197-198).

74. De fait, le discours du jardinier dans la seconde version glose le titre de la première version. Alors que son but n'est plus d'imprimer une tête de mort sur les violettes mais de leur faire produire un poison, son intention première réapparaît subrepticement dans ses explications.
75. En effet, la clé du titre « Acherontia Atropos », hypotexte, est directement donnée par les explications du jardinier dans « Viola Acherontia », l'hypertexte : son but dans la première version consistait à fabriquer un croisement végétal semblable au papillon sphinx-tête-de-mort (esfinge calavera), dont le nom savant est précisément... *Acherontia Atropos*<sup>8</sup>. La signification du titre « Acherontia Atropos » ne se comprend pleinement qu'à partir de la lecture croisée de son hypertexte « Viola Acherontia ». Notre violette, à la lumière des explications du jardinier dans la seconde version, s'enrichit d'un transtextualisme insoupçonné, surgi de croisements encore plus insolites : elle est non seulement vampire (se nourrissant du sang d'enfants tués), créature humaine (elle pousse de petits cris), mais elle tient aussi, rétrospectivement, du papillon et sans doute un peu du sphinx. Ainsi, « Viola Acherontia » invite en glosant « Acherontia Atropos » à une lecture rétroactive, qui prenne en compte l'histoire de l'écriture (transtextuelle) du texte.

#### **4. Transtextualité et cotextualité induite par la mise en recueil**

---

76. Par la présence explicite de *Acherontia Atropos* dans « Viola Acherontia », le texte incite à se pencher sur les motifs de cette transformation : les transformations sont bien d'ordre *sémantique* puisqu'elles affectent le sens des textes. Ce qui se transforme, dans le passage de « Acherontia Atropos » à « Viola Acherontia », c'est avant tout le cours de l'action : le jardinier ne

8 « Par définition ou presque, l'intervention fantastique s'oppose à l'ordre naturel. Elle apparaît fondamentalement "surnaturelle" et même violation, au moins apparente, de la nature et de ses lois. [...]. Un arbre, une fleur, une racine, un insecte (ou le détail d'un insecte, comme le dessin de la tête de mort sur le corselet d'*Acherontia Atropos*), un poisson, un oiseau, un saurien peuvent être dits fantastiques, encore qu'ils soient des produits de la nature, si leur aspect surprend, déroute ou inquiète, au point qu'ils ne paraissent pas pouvoir être ce qu'ils sont », CAILLOIS Roger, « Fantastique », in *Encyclopaedia Universalis*, Version DVD, 2000, je souligne.

veut plus imprimer une tête de mort sur les pétales de ses fleurs, mais leur faire produire un poison.

77. La transformation qu'a subie le texte est directement motivée par sa mise en recueil, par les relations de cotextualité que j'évoquais dans la première partie de mon propos ; en effet, la place de ces violettes hybrides dans le jardin de l'horticulteur fou n'est pas anodine : « [Las flores] estaban al extremo del jardín, disimuladas por espesos árboles, en una especie de plaza, rodeada de plantas extrañas » (Lugones, 1963 ; 194). Ce dernier adjectif n'est pas gratuit, car la place de ces violettes hybrides, entourées de plantes étranges, est emblématique de la place du texte dans le recueil : alors que la violette est entourée de plantes étranges, la nouvelle « Viola Acherontia » est transplantée quant à elle dans *Las fuerzas extrañas*.
78. Les relations qu'entretient « Viola Acherontia » avec ses cotextes immédiats peuvent en partie expliquer les processus de transformation transtextuelle dont ce texte a fait l'objet. Lugones a sélectionné pour son recueil une série de textes à thématique scientifique qui mettent en scène un savant fou et ses projets destructeurs, comme dans « La fuerza Omega », « La metamúsica », « Yzur » ou « El psychon » : sur le plan des thématiques, « Viola Acherontia » trouvait donc tout naturellement sa place dans ce corpus.
79. De plus, le passage d'« Acherontia Atropos », hypotexte, à « Viola Acherontia », hypertexte, s'accompagne d'un croisement pragmatique : dans la première version, c'est le jardinier qui pleure et qui révèle une tête de mort sur sa violette, alors que dans la seconde version, c'est la fleur qui est condamnée à pleurer pendant toute la durée de son existence. Paradoxalement, le résultat obtenu par le jardinier dans « Viola Acherontia » va dans le sens d'une humanisation de la plante, puisqu'elle pousse de petits cris.
80. Une explication possible est à mon avis à chercher dans la combinaison et l'ordonnancement des nouvelles dans *Las fuerzas extrañas*. Cette humanisation des fleurs pourrait être en effet provoquée par les deux récits qui entourent « Viola Acherontia » dans le recueil, à savoir « Los caballos de Abdera » et « Yzur ».
81. Les chevaux de la ville d'Abdère subissent un processus d'humanisation monstrueuse, qui est le résultat de diverses concessions accordées par leurs maîtres. Cette humanisation aboutit à la révolte des chevaux contre les

habitants de la ville ; ce ne sont plus les hommes qui dirigent les bêtes, mais l'inverse :

Aquella educación persistente, aquel forzado despliegue de condiciones, [...] aquella *humanización* de la raza equina, iban engendrando un fenómeno que los bistonos festejaban como otra gloria nacional: la inteligencia de los caballos comenzaba a desarrollarse pareja con su conciencia, produciendo cosas anormales que daban pábulo al comentario general (Lugones, 1963 ; 183).

82. Le sujet d'« Yzur », quant lui, est celui d'une expérience menée par un savant fou, le narrateur, qui veut "rendre" la parole à un chimpanzé. Malgré de nombreux exercices, il n'arrive que partiellement à réaliser son expérience, le singe Yzur ne parvenant qu'à articuler quelques bribes de mots. Son maître perd progressivement patience et cède à la violence, tandis qu'Yzur prend des traits plus humains et sombre dans la mélancolie. Avant de mourir, il lâche confusément quelques mots ambigus.
83. Or, dans le recueil, « Viola Acherontia » se situe exactement entre « Los caballos de Abdera » et « Yzur » : la transformation de « Acherontia Atropos » à « Viola Acherontia » pourrait être motivée par sa proximité spatiale avec les contes qui l'encadrent. Dans la version définitive du conte, l'humanisation des violettes, le fait qu'elles poussent des cris, semblent répondre à une exigence de cohérence du recueil, puisque Lugones transpose son récit entre deux autres cotextes qui mettent en scène l'humanisation des animaux. Tout comme les chevaux d'Abdère et Yzur qui se révoltent contre les maîtres qui les ont humanisés, les fleurs pleurent et protestent contre celui qui les aliène.
84. Le motif des larmes de « Acherontia Atropos » et de « Viola Acherontia » se retrouve également dans « Yzur » : dans les deux cas, les créatures versent des larmes qui marquent l'échec de leur créateur. On peut lire parmi les commentaires du narrateur d'« Yzur » qui ponctuent le récit : « Su sensibilidad se desarrollaba igualmente; íbasele notando una gran facilidad de lágrimas » (Lugones, 1963 ; 205).
85. Le texte a donc été réécrit dans la perspective de sa mise en recueil, car il forme un réseau de sens avec les textes qui l'encadrent. Les cotextes de « Viola Acherontia » ont ainsi motivé son hybridation et en constituent également les métatextes.
86. « Viola Acherontia » gagne ainsi du sens à être lue à côté des autres nouvelles qui constituent le recueil dans lequel elle vient se greffer. La cri-

tique génétique n'est pas seulement une affaire de thématique mais bien de transtextualité : c'est parce que « Viola Acherontia » met en scène un hybride floral que Lugones invite à le lire dans sa relation à son hypotexte et à ses cotextes.

87. Cette violette qui a subi des croisements génétiques, sur le plan des énoncés, illustre métaphoriquement sa nature transtextuelle. Le texte sur les croisements génétiques est à cet égard, un texte fondamentalement réécrit.
88. En d'autres termes, les textes du recueil mettent en scène, dans la diégèse, leur nature profondément transtextuelle.
89. Les phénomènes transtextuels, tels que je les ai décrits et analysés ne procèdent donc pas d'une grille herméneutique parmi d'autres, mais ils sont l'essence même du texte : la textualité, c'est la transtextualité. Les textes qui composent le recueil permettent ainsi cette permutabilité, cette transfusion perpétuelle entre les textes, dont parle Genette à la fin de *Palimpsestes*, véritable « perfusion transtextuelle », « incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine » (Genette, 1982 ; 453).

## **Bibliographie des textes utilisés**

---

### **Textes théoriques et critiques**

BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.

\_\_\_\_\_, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 63-68.

\_\_\_\_\_, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995, *Ecrivains de toujours*.

\_\_\_\_\_, *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, préface de Carlo Ossola, Paris, Seuil, 2000.

\_\_\_\_\_, article « Texte (théorie du) », *Encyclopædia Universalis* 1973, version DVD, 2000.

J. ROGER, « Le recueil de formes brèves au prisme de la transtextualité... »

BAUDELAIRE Charles, *Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en prose*, Paris, Garnier-Flammarion, 1987.

CARPENTIER André et SAUVÉ Denis, « Le recueil de nouvelles », *La nouvelle au Québec*, sous la direction de F. Gallays et R. Vigneault, Montréal, Fides, Archives des lettres canadiennes, IX, 1996, p. 11-36.

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

DALLENBACH Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, septembre 1976, p. 282-296.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

\_\_\_\_\_, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

\_\_\_\_\_, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002.

LAFON Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.

\_\_\_\_\_, « Pour une poétique de la forme brève », *América, Cahiers du CRICCAL*, n° 18, *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, tome 1, 1997, p. 13-18.

MONFORT Bruno, « La nouvelle et son mode de publication : le cas américain », *Poétique*, n° 90, décembre 1992, p. 153-171.

PICARD Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965.

### **Corpus d'étude**

LUGONES Leopoldo, *Las Primeras Letras de Leopoldo Lugones*, reproducción facsimilar de sus primeros trabajos literarios escritos entre sus dieciocho y veinticinco años, guía preliminar y notas de Leopoldo Lugones (hijo), Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1963.



J. ROGER, « Le recueil de formes brèves au prisme de la transtextualité... »

\_\_\_\_\_, *Las fuerzas extrañas* [1926], Madrid, Cátedra, 1996, 283 p., Colección Letras Hispánicas, n°413.

QUIROGA Horacio, *Todos los cuentos* [2nde édition], coord. N.B. Ponce de León et J. Lafforgue, Madrid, Fondo de Cultura Económica, ALLCA XX, 1996, Colección Archivos, n° 26.