



HAL
open science

Événements intertextuels dans L'OpoPONax de Monique Wittig

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. Événements intertextuels dans L'OpoPONax de Monique Wittig. Trouvé, Alain; Gladieu, Marie-Madeleine. Parcours de la reconnaissance intertextuelle, 1, EPURE, Editions et presses universitaires de Reims, pp.41-49, 2006, Approches interdisciplinaires de la lecture, 978-2-915271-14-0. hal-02978990v1

HAL Id: hal-02978990

<https://hal.science/hal-02978990v1>

Submitted on 26 Oct 2020 (v1), last revised 13 Oct 2023 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Événements intertextuels dans *L'Opoponax* de Monique Wittig⁸⁵

Voici un des romans les plus originaux produits par l'avant-garde dans les années 1960. Son auteur, Monique Wittig, féministe postmoderne, y propose une mise en œuvre de ses théories sur le langage et sur le genre sexuel. Sur un thème classique – l'enfance, l'adolescence – Wittig innove par la manière. Marguerite Duras et Claude Simon, séduits par cette écriture qui rejoignait à sa façon leurs recherches de nouveaux romanciers, saluent l'événement. « C'est l'exécution capitale de quatre-vingt-dix pour cents des livres qui ont été faits sur l'enfance », note Duras dans sa Postface⁸⁶. Claude Simon, déclare de son côté à propos du personnage principal, une petite fille : « Je regarde, je respire, je mâche à travers ses yeux, sa bouche, ses mains, sa peau... Je deviens l'enfance »⁸⁷.

L'intertextualité occupe dans ce livre une place remarquable dont on ne peut saisir les effets sans comprendre au préalable dans ses grandes lignes le projet de l'auteur. A la pointe du mouvement féministe, Wittig en vient à récuser le terme de féminisme. Elle veut déconstruire les notions de genre (féminin et masculin) en montrant que ce ne sont pas des entités naturelles mais des structures mentales historiques et transitoires, comme le langage et la culture qui en furent le vecteur⁸⁸. Dans le discours dominant, seuls les hommes accèdent au statut de sujet, les femmes étant réduites au statut d'objet, notamment sexuel. L'article « Le Cheval de Troie »⁸⁹ définit l'œuvre d'art comme machine de guerre contre le discours empêchant les femmes, mais aussi les minorités sexuelles (lesbiennes, gays) d'accéder au statut de sujet.

⁸⁵ Édition de référence : *L'Opoponax*, Paris, Minuit, 1964.

⁸⁶ *L'Opoponax*, édition citée, p. 283.

⁸⁷ Extrait d'une critique parue dans *L'Express* et reprise par Monique Wittig dans *La Pensée straight*, Paris, Balland, 2001, p. 136.

⁸⁸ Ses cibles : Freud, Lacan, mais aussi Lévi-Strauss. Elle remet en cause le concept central de la psychanalyse, la différence des sexes, qualifié de « concept a priori et idéaliste » (« Paradigmes », in *La Pensée straight*, p. 109). L'essai *Le corps lesbien* décrit le seul être universel possible, la lesbienne, être ni homme ni femme, débarrassé des contraintes de la reproduction et de la génitalité, ouvert à un érotisme polymorphe. Il prend donc le contre-pied exact de Freud qui dans les *Trois essais sur la vie sexuelle* affirmait la supériorité de la sexualité génitale adulte sur les formes infantiles. Elle critique aussi le fondateur de l'ethnologie moderne, suspect d'ériger en principe universel une forme transitoire de domination : le tabou de l'inceste, en tant qu'il produirait la normativité hétérosexuelle.

⁸⁹ Texte repris dans *La Pensée straight*, p. 119-126.

L'Opoponax est une de ces machines de guerre. L'intertextualité littéraire y joue un rôle paradoxal : elle surgit au milieu du roman comme événement d'écriture et de lecture, alors qu'elle paraissait exclue de cette contre-écriture inventée par la romancière. Il s'agit dès lors de comprendre les raisons de ce surgissement ensuite réitéré et d'en apprécier les effets. L'enjeu en est aussi le processus de construction identitaire.

De l'univers de l'*infans* à l'intertextualité littéraire.

Grâce à l'invention d'une voix narrative originale, le lecteur effectue une plongée dans le monde de l'enfance, monde des identités psychiques flottantes, y compris au plan sexuel. On devine que les scènes évoquées se passent pour la plupart dans un établissement d'enseignement privé. Elles mettent en présence des enfants et des religieuses, mais ne s'ordonnent pas selon le regard socialisé d'un adulte. Wittig invente pour dire cette expérience une langue recréant la situation du jeune enfant confronté en tant qu'*être-qui-ne-parle-pas* – infans au sens étymologique du terme – au monde adulte et à son langage organisé. Sur ce seuil, la voix narrative use néanmoins de la parole, mais récuse certaines structures du langage collectif ; elle choisit de demeurer à l'extérieur, donnant aux êtres et aux choses tout leur poids de sensualité et leur ôtant leur dimension de socialité. La première page pose sur le monde un regard étranger et brouillé à la fois : les noms des personnages sont donnés par d'autres, les discours rapportés sans distance par suppression des guillemets, monde de paroles entendues mais non assumées où le concret du sexe et des choses l'emporte sur l'abstrait :

Le petit garçon qui s'appelle Robert Payen entre dans la classe en criant qui c'est qui veut voir ma quéquette qui c'est qui veut voir ma quéquette. [...]

La première fois que Catherine Legrand est venue à l'école, elle a vu de la route la cour de récréation l'herbe et les lilas au bord du grillage, c'est du fil de fer lisse qui dessine des losanges, quand il pleut les gouttes d'eau glissent et s'accrochent dans les coins, c'est plus haut qu'elle.

L'Opoponax se présente comme un anti-récit, dominé par la parataxe et l'emploi massif du présent de l'indicatif. A l'absence des formes françaises du prétérit – passé simple et imparfait – correspond l'absence de séries narratives logiquement articulées. On remarque un emploi atypique des formes de la première personne limitées aux appellations dictées par l'institution : « Ma sœur », « Ma mère supérieure » ou au discours rapporté ; le personnage principal, Catherine Legrand, est en revanche traité à la troisième personne et demeure comme inapte à toute forme d'élection de la part du narrateur ainsi que l'atteste la très étrange désignation par le doublet Prénom Patronyme, d'un bout à l'autre du roman. A cette extériorisation de la subjectivité s'ajoute l'emploi du « on » typique du monde enfantin en tant qu'il marque l'indétermination des frontières entre soi et les autres.

Tout ce qui est de l'ordre du ressenti est rapporté dans des phrases impersonnelles ou commençant par « on ».

Le mot titre « Opoponax » est d'abord un mot entendu et recopié par Catherine Legrand sur lequel va se cristalliser, hors de toute référence sémantique précise – le dictionnaire indique qu'il s'agit d'une variété de plante, l'idée d'indétermination subjective :

elle écrit donc en lettres capitales en haut au milieu de la deuxième page opoponax et deux points suivis de, peut s'étirer. On ne peut pas le décrire parce qu'il n'a jamais la même forme. Règne, ni animal, ni végétal, ni minéral, autrement dit indéterminé. (p. 179)

Le seul passage du livre plaçant la première personne en position principale commence précisément par cette phrase « Je suis l'opoponax » et il n'intervient qu'à la page 230. Il s'agit d'un texte écrit par une des pensionnaires de l'établissement religieux :

Je suis l'opoponax. Il ne faut pas le contrarier tout le temps comme vous le faites. Si vous avez du mal à vous peigner le matin il ne faut pas que vous vous en étonniez. Il est partout. Il est dans vos cheveux. Il est sous votre oreiller quand vous commencez à dormir. Cette nuit il vous donnera tant de démangeaisons par tout le corps que vous ne pourrez pas vous endormir. Le jour qui arrivera derrière la fenêtre demain matin vous permettra d'apercevoir l'opoponax assis sur l'appui de la fenêtre. Vous lui écrivez et vous pourrez mettre la lettre derrière le piano de la salle d'études. Je suis l'opoponax. (p. 230)

Le récit ne dit pas laquelle des filles du groupe est l'auteur du billet portant ce texte. Toutes pourraient l'être, puisque la phrase revient à énoncer cet oxymore « je suis l'indéterminé ». Le billet circule pendant le cours de Mademoiselle Caylus : « tout le monde a peur d'elle, on ne sait pas pourquoi, en tout cas bien qu'on ne l'ait jamais entendu crier Sophie Rieux Anne Gerlier Marie Démone et les autres disent que mademoiselle Caylus est une peau de vache » (p. 231).

Y a-t-il une place dans cet univers de l'indétermination pour ces voix de l'altérité socioculturelle que représentent les intertextes ? Revenons d'abord à cette aporie sur laquelle semble buter l'écriture : rendre compte d'un univers enfantin, dans lequel l'ordre de la séparation symbolique n'a pas encore fait triompher sa loi sur la tendance primaire à la fusion, en recourant au langage de la communauté. Julia Kristeva a exploré cette disposition du langage à s'ouvrir au présymbolique, distinguant dans *La Révolution du langage poétique*, les registres du *symbolique* et du *sémiotique*. Le sémiotique est illustré selon elle par les textes de l'avant-garde poétique de la fin du dix-neuvième siècle. Cette aptitude à retrouver par l'expressivité des procédés poétiques la trace du chaos originel se retrouve ici dans un texte progressant par enchaînements et chevauchements de séquences, qu'articulent les motifs récurrents de l'univers enfantin : la classe, le jeu. Elle confère au sous-titre « roman » un caractère pour le moins problématique, ainsi qu'on l'a vu.

Pour poétiques que soient ses enchaînements, la langue de *L'Opoponax* ne laisse pas cependant d'attirer l'attention par l'emprunt à des lexiques spécialisés : *médius*, *auriculaire*, *tétraèdes* [sic], *cyclamen*, *ptyaline* jalonnent ainsi le texte avant la mention de *opoponax* et de sa définition. Cette définition – « règne, ni animal, ni végétal, ni minéral, autrement dit indéterminé » – pourrait être comprise comme idéologème, savoir constitué en dehors de l'univers de la fiction et emprunté au corps social, mais il ne s'agit en vérité que d'une parodie d'idéologème, le dictionnaire *Le Robert* confirmant l'appartenance de l'*opoponax* à la classe « plante dicotylédone herbacée »⁹⁰.

Si l'insertion dans le texte de savoirs techniques ou scientifiques préconstitués apparaît comme une forme limite et problématique d'élargissement à un hors-texte culturel, forme à laquelle le lecteur peut porter une attention moindre, l'apparition d'intertextes littéraires crée en revanche un effet de dissonance très remarquable.

L'événement se produit à la page 147 du roman, soit à peu près en son milieu, il devient ensuite récurrent jusqu'à la fin du livre. Arrêtons nous sur ces deux moments : le surgissement et la dernière occurrence de l'intertextualité.

Le premier se situe quelque part, dans une cabane où se trouvent trois des enfants, occupés à divers jeux :

Véronique Legrand retire une pomme. Elle est ratatinée autour du bâton, on voit qu'elle a du plomb collé à la peau et qu'il brille à cause du jus qui coule de la pomme quand elle cuit. Véronique Legrand la dépose sur un tas de sable qu'on a mis dans la cabane pour se conserver des provisions. Celles qui sont cuites et refroidies et que l'on s'apprête à manger sont pleines de sable. Alors on pose les nouvelles, bouillantes, sur un tas de feuilles de frêne d'orme de hêtre. Vincent Parme est en train de lire. Catherine Legrand est en train de lire. On entend la pluie frapper les feuilles du toit de la cabane. Vincent Parme se met à rire de toutes ses forces en mettant son livre d'images sous les yeux de Catherine Legrand par-dessus le livre de lecture qu'elle est en train de lire. Catherine Legrand voit que ce qui fait rire Vincent Parme c'est que le capitaine Haddock s'est transformé en petit z'oiseau tchip tchip tchip en poursuivant sa b-b-boule de whisky. Catherine Legrand essaie de lire la suite mais Vincent Parme reprend le livre pour lui tout seul en le cachant avec ses bras de sorte qu'on ne peut pas lire en même temps que lui. Alors Catherine Legrand se remet à feuilleter le livre de lecture en s'arrêtant à, des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, rose, comme une grenade entr'ouverte. Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène. Ça se passe à Carthage. On a appris une règle de grammaire latine et dans l'exemple il est question de Carthage en ces termes, *ceterum, censeo Carthaginem esse delendam*, soit la rengaine de Caton, soit la règle du gérondif ou de l'adjectif verbal. Dans le livre de lecture il n'y a que des textes coupés, des morceaux choisis, on se demande par qui, en tout cas on aimerait savoir ce qu'il y a avant et après, on a l'impression au contraire qu'on ne le saura jamais. De toute façon dix lignes prises comme ça dans un livre ce n'est pas intéressant. C'est pour ça que Catherine Legrand préfère s'en tenir à un des textes en le répétant jusqu'à ce que ça lui dise quelque chose et ainsi quelquefois il y en a un qui lui plaît vraiment.

⁹⁰ *Le Grand Robert de la Langue Française*, IV, p. 2180.

Trois intertextes sont ici repérables. Le motif de la lecture contribue au soulignement de leur présence, sinon à l'identification des textes sources. L'effet produit par ces intertextes est tel qu'on peut parler, au moins pour le second, d'événement d'écriture et de lecture.

Commençons par l'allusion à *Tintin On a marché sur la lune*. La figure célèbre du capitaine Haddock facilite l'identification de l'album d'Hergé. Les citations – « petit z'oiseau tchip tchip tchip » et « b-b-boule [de whisky] » rappellent aux lecteurs férus de la bande dessinée le passage savoureux montrant Haddock ivre et en apesanteur, cherchant à rattraper le liquide échappé de son verre. Les autres seront au moins sensibles à l'adéquation entre la mentalité enfantine et le texte cité. En atteste le rire du garçon et son mouvement de retrait visant à prolonger pour lui seul le plaisir égoïste de cette lecture. Mais ce langage « bébé » fait d'onomatopées et de phonèmes redoublés ressemble peu au style du récit cadre. Dépassant la perspective diégétique, il est également permis de voir ici une critique discrète par la caricature du langage de la bande dessinée, critique de l'auteur adressée à une certaine littérature enfantine, ce langage pour enfants qui fabrique ou entretient de l'enfant comme on fabrique du genre...

Le second intertexte introduit une rupture plus franche :

Catherine Legrand se remet à feuilleter le livre de lecture en s'arrêtant à, des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, rose, comme une grenade entr'ouverte. Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène.

L'identification de cet extrait du premier chapitre de *Salammbô* requiert ici la mémoire littéraire du lecteur. Contrairement à l'intertexte précédent, celui-ci se déploie plus longuement, dépassant l'échelle du syntagme nominal pour atteindre celle de la phrase. Ce que fait entendre la première d'entre elles est le choc du présent de l'indicatif, temps phare du texte citant, et de l'imparfait, temps éminemment flaubertien utilisé selon les mots de l'auteur pour « ressusciter Carthage », sur fond de distance historique et de proximité imaginaire : « Catherine Legrand *se remet* à feuilleter le livre [...] s'arrêtant à, des tresses de perles [...] *descendaient* ». Cet imparfait est le premier du livre : l'événement dans ce roman qui en manque est donc d'ordre stylistique. Le fragment inséré appartient à la forme classique du récit au passé, illustrée par la pause narrative du portrait ; il rompt avec la technique utilisée dans le texte citant qui s'est refusé à toute description de personnage.

Salammbô interfère encore par le motif de Carthage avec la phrase latine : « censeo Carthaginem esse delendam ». Ce troisième intertexte renvoie moins au discours de Caton qui en fut l'auteur qu'à la règle de grammaire qu'il est censé illustrer dans les manuels scolaires : on pourrait y voir une forme d'idéologème, maxime tombée dans le patrimoine culturel commun.

Revenons à présent au rôle joué par ces intertextes dans la lecture. Le caractère allusif des citations est cohérent avec l'univers des personnages construit par le roman. Les textes lus y sont en quelque sorte incorporés à la matière mentale brassant dans le plus grand chaos sensations, paroles entendues et lues. Les œuvres citées sont donc ici les oubliées de l'intertextualité. Rapporter un texte à son auteur serait le mettre en perspective, construire mentalement un temps historique, ce dont sont précisément incapables nombre de jeunes enfants, d'où, peut-être, leur difficulté à se projeter dans des lectures de textes anciens, pour peu que la lettre de ces textes ne consonne pas avec leur expérience présente. C'est aussi ce que suggère la dernière phrase :

Catherine Legrand préfère s'en tenir à un des textes en le répétant jusqu'à ce que ça lui dise quelque chose.

A partir de là, on pourrait lire ces citations dans une perspective si l'on ose dire intradiégétique comme écho éventuel à certains éléments contextuels. Ainsi le motif de Carthage assurerait la transition de Flaubert au livre de grammaire latine sur le mode du nivellement des discours. L'histoire de Rome est le fantôme absent de la phrase de Caton transformée en prétexte à la mémorisation de la règle de l'adjectif verbal : l'intention de l'orateur a disparu. Sa maxime, coupée de son contexte d'énonciation, devient « la rengaine de Caton ».

Il convient néanmoins de ne pas s'arrêter là et de prendre la mesure littéraire du phénomène. Il en ressort plutôt une impression de contraste dont la citation de Flaubert marque le point culminant. Que Flaubert, figure emblématique d'un certain réalisme construit à partir d'une narration structurée, soit la première cible ne relève pas du hasard. Voulant s'attaquer aux fondements du roman traditionnel, les nouveaux romanciers ont souvent été amenés à débattre par écriture interposée avec ce modèle. Le retour à Flaubert peut donc se lire comme retour ironique sur l'écriture flaubertienne contre laquelle le roman s'élève.

Pourtant, la rupture stylistique ainsi produite recrée au sein de cette écriture de l'indifférencié un élément d'altérité. Il en résulte pour le lecteur un intense plaisir esthétique dont il faudrait tenter de démêler les significations. Dégagement de l'expérience régressive vécue par l'immersion dans un univers accordé au chaos émotionnel de l'enfance, permettant de préserver cet acquis tout en regagnant la terre ferme du symbolique et de la culture ? Remontée en amont du texte vers une sorte dialogue imaginaire avec l'auteur ?

Intertextualité et traitement poétique du deuil

Voyons comment la dernière page prolonge ces impressions. Elle transporte le groupe des pensionnaires dans trois lieux : l'autocar, l'église et le cimetière, et s'organise autour d'un même motif, l'enterrement de mademoiselle Caylus :

Valerie Borge Catherine Legrand se remettent l'une contre l'autre quand elles ont fini de boire le café. Valerie Borge Catherine Legrand ne parlent pas. Tout le monde autour d'elles parle fort. Nicole Marre est dans l'allée, elle se laisse déporter contre Laurence Bouniol qui crie, tu me fais mal, contre Denise Causse sur qui elle tombe, alors Denise Causse la soulève, la pousse jusqu'à ce que Nicole Marre soit par terre. Ma mère de saint Jules lui dit de se relever et d'aller s'asseoir. On entend qu'on plaisante à cause de l'enterrement de mademoiselle Caylus. Marie-José Broux dit en riant qu'on va se partager ce que mademoiselle Caylus a laissé. Marguerite-Marie Le Monial dit qu'elle veut son râtelier. Marielle Balland dit qu'elle veut sa canne. Ma mère de saint Jules leur dit de se taire. On entend la messe des morts dans l'église de Fougerolles. On a l'impression que les murs les piliers les bancs, tout est glacé. On grelotte. La messe est chantée par les gens du village. On grelotte dans le cimetière. Il y a de l'eau au fond de la fosse. On voit le cercueil qu'on descend, qui s'enfonce avec un clapotement. Alors Marielle Balland Marguerite-Marie Le Monial Anne-Marie Brunet Denise Causse Marie-José Broux se mettent à pleurer. Le cimetière est à l'abandon, les tombes sont couvertes d'herbes de marguerites de coquelicots. Il y a des coquelicots partout sur la butte du cimetière, on voit leurs corolles affaissées que le vent plie. On voit les croix en bois dont pas une ne semble verticale, elles sont arrachées de la terre, certaines sont à l'oblique, certaines sont tombées en travers du tertre où on devine une tombe. Il n'y a pas d'inscriptions sur les tertres pas de noms. Il tombe de la neige fondue. On enfonce dans la boue. Les coquelicots sont mouillés. On est debout, on serre les mains des parents de mademoiselle Caylus. On dit, les soleils couchants revêtent les champs les canaux la ville entière d'hyacinthe et d'or le monde s'endort dans une chaude lumière. On dit, tant je l'aimais qu'en elle encore je vis.

L'enchevêtrement des motifs cède la place dans les toutes dernières phrases à deux citations. L'amateur de poésie reconnaîtra ici des vers Baudelaire (« L'Invitation au voyage ») et un peu moins facilement de Maurice Scève⁹¹. Le « on dit » a remplacé le topos de la lecture, en tant qu'embrayeur d'intertextualité ; il est toutefois un indice insuffisant, car il s'applique aussi bien aux paroles des filles rapportées dans les phrases qui précèdent. C'est donc le rythme qui constitue le critère différentiel : balancement des rythmes impairs (557557) dans la citation de Baudelaire : « les soleils couchants/ revêtent les champs/ les canaux la ville entière/ d'hyacinthe et d'or/ le monde s'endort/ dans une chaude lumière » ; forme canonique du décasyllabe pour l'extrait de « Délie, Objet de la plus haute vertu »⁹² : « tant je l'aimais qu'en elle encore je vis ». Dans ce dernier cas la construction discrètement archaïsante de la phrase constitue un autre facteur de différenciation.

Le double intertexte sur lequel se clôt le roman entretient de subtiles correspondances poétiques avec l'enterrement de Mademoiselle Caylus qui en constitue le motif narratif. Cet événement de l'enterrement, le seul peut-être du livre, repoussé in extremis, consonne ainsi avec la répétition du surgissement intertextuel. Tout s'achève autour de l'idée d'un deuil qui représente dans une perspective freudienne l'archétype de l'expérience de séparation. Le Travail de deuil d'un point de vue psychanalytique désigne, on le sait, le processus psychique

⁹¹ Nous avouons pour notre part avoir eu recours aux moteurs de recherche et à la consultation des banques de textes numérisés afin d'identifier de façon précise cette source seulement pressentie grâce à la structure rythmique du vers.

⁹² Vaste composition en décasyllabes publiée en 1544.

amenant le sujet à accepter la perte en renonçant à d'identification primaire avec l'objet perdu, grâce à une intériorisation symbolique de cet objet.

Ce que suggère cette fin pourrait être le passage d'un deuil refusé à une ébauche encore ambivalente d'acceptation. Voyons plutôt. Le trajet en bus, occasion de chahut, est encore le moment de la confusion des corps et des voix : « Nicole Marre est dans l'allée, elle se laisse déporter contre Laurence Bouniol qui crie, tu me fais mal, contre Denise Causse sur qui elle tombe, alors Denise Causse la soulève, la pousse jusqu'à ce que Nicole Marre soit par terre ». Cette excitation des pensionnaires représente une sorte de déni de la gravité du moment que confirment les plaisanteries sur le « râtelier » de la morte réclamé en héritage. Cette religieuse qu'on enterre, la demoiselle Caylus, est donc une figure de la mauvaise mère dont on ne saurait se séparer tout à fait dans un univers de l'indivision et dont on est réduit à mimer la mort (tomber en jouant). L'église et le cimetière, privés de leur signification symbolique, deviennent le théâtre d'une expérience sensorielle de malaise : on y grelotte, les noms sur les tombes sont illisibles. Les vers repris dans les deux dernières phrases en collage enchaînent avec ce qui précède sur le mode de la continuité rupture.

Continuité formelle et en partie thématique dans le passage de « L'Invitation au voyage » incorporé à la phrase : « les soleils couchants revêtent les champs les canaux la ville entière d'hyacinthe et d'or le monde s'endort dans une chaude lumière ». La suppression de la disposition versifiée, le présent de l'indicatif, créent une impression de fondu enchaîné que vient renforcer, sur le plan thématique, le stéréotype du soleil couchant, forme poétique connotée de la mort. Mais le décor baudelairien oppose au contexte négatif qu'on vient d'évoquer un climat de torpeur béate que connotent les couleurs « hyacinthe » et « or », le verbe « s'endort » et la « chaude lumière ». A la mort traumatisme pénible se substitue ainsi par le truchement des vers et comme une sorte de déni une « mort heureuse ».

Le vers de Maurice Scève joue également sur les deux tableaux. D'abord en rupture. Le choc entre passé et présent – « je l'aimais »/ « je vis » crée un effet de profondeur absent du récit principal ; l'appréhension de la distance temporelle est l'expérience constitutive de la vie intérieure et de la subjectivité. Le recours à la première personne dans le verbe principal creuse encore la différence. Mais le vers de Scève se signale aussi par son ambivalence. Ce qui est donné comme distance vis-à-vis de l'objet perdu dans la première partie du vers est aussitôt nié par la seconde : « qu'en elle encore je vis ». « Vivre en elle », c'est en quelque sorte inverser le travail de deuil, préférant à l'intériorisation symbolique de l'objet perdu une fusion imaginaire en lui sur le mode de la dyade mère-enfant. Si le vers de Scève puise sa force dans la tension entre ces deux positions psychologiques contraires, on observe donc encore une cohérence thématique entre les derniers mots et la tentation de l'indivision qui structure le discours romanesque.

L'événement de l'intertextualité peut être interprété dans la double perspective du lecteur et des personnages pour qui il semble valoir également comme fait de lecture. A l'échelle des personnages, il n'est peut-être pas sans rapport avec le fait que cet anti-récit parvient quand même à suggérer une évolution, on n'ose pas dire une maturation, et donc à se faire roman. La juxtaposition des séquences verbales amène en effet le lecteur à mesurer sur le mode différentiel l'écart entre les premières pages, écho de la petite enfance, et la fin qui suggère la vie de préadolescentes dans un pensionnat religieux. Dans ce continuum mental chaotique, la rencontre par la lecture d'autres énoncés et des structures mentales dont ils sont les indices serait-elle un pas, le seul, fait en direction d'une expérience d'altérité, constitutive de l'identité individuelle de chacun ? On pourrait interpréter en ce sens le passage où Catherine Legrand recopie ce vers de Charles d'Orléans : « tout à part moi en mon penser m'enclos » (p. 179). Ici apparaît, grâce au texte de l'autre, l'accès à cette première personne par ailleurs interdite. Sans doute pourrait-on analyser plus en détail à la lumière de cette hypothèse la subtile évolution stylistique menée en parallèle et qui transposerait en fait d'écriture une transformation indicible par les moyens classiques.

Dans l'économie globale de la lecture, le jeu des intertextes paraît ambivalent. Le choix des citations et leur traitement, accordés poétiquement à l'idée d'indifférenciation, participent de l'invention d'une conscience psychique nouvelle. Cette invention conforte sans doute la réflexion théorique et politique de Monique Wittig qui refuse la théorie des stades de la vie psychique érigeant l'accès à la génitalité et à la reconnaissance de la différence sexuelle en stade supérieur⁹³. Mais force est de constater que cette écriture de l'indivision doit en quelque sorte prendre appui en ses moments décisifs sur l'altérité culturelle de l'intertexte. De là résulte le plaisir le plus puissant éprouvé à cette lecture : plaisir d'un retour par paliers dans un passé littéraire et poétique, de Baudelaire à Scève, plaisir de l'écart maximal réalisé dans l'ultime phrase entre une forme de modernité scripturale et un des sommets de l'école lyonnaise du seizième siècle. Ce qui compte alors est moins peut-être la possibilité (hypothétique et liée à la culture du lecteur) de faire jouer dans l'interprétation du roman une connaissance globale du poème de Scève que d'éprouver le sentiment de mise en perspective temporelle découlant de son insertion. C'est à ce titre que le parcours de la reconnaissance intertextuelle peut pour lui devenir gage de réassurance identitaire.

Alain Trouvé

⁹³ Freud, *Trois essais sur la vie sexuelle*, [1905], Paris, Gallimard, 1957, trad. Philippe Koeppel.