



HAL
open science

Le baiser de la femme araignée (II) : “ Emma Zunz ” et “ Erik Grieg ”

Julien Roger

► **To cite this version:**

Julien Roger. Le baiser de la femme araignée (II) : “ Emma Zunz ” et “ Erik Grieg ”. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, 2007, Le texte et ses liens n°2. hal-03829296

HAL Id: hal-03829296

<https://hal.science/hal-03829296v1>

Submitted on 25 Oct 2022

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.

Le baiser de la femme araignée (II)
« Emma Zunz » et « Erik Grieg »

Julien Roger

Université Paris-Sorbonne Paris IV

« Le borgésianisme (...) consiste à fabriquer du borgésien, ou plutôt à produire un texte qui, d'une manière ou d'une autre, renvoie à Jorge Luis Borges et/ou à son œuvre et qui, par ce biais, s'y rattache. Le borgésianisme est une stratégie, c'est dire qu'il relève d'une intention ; il est un choix, c'est dire qu'il révèle une soumission, une fascination. »¹

La littérature imite la littérature : cela me semble être l'un des enseignements principaux de ce séminaire sur l'hypertexte, *Le texte et ses liens*. En effet, si l'on se penche un instant sur la notion d'hypertextualité, qui est en fait un synonyme de littérarité et littérature, telle que peut la définir Genette par exemple², on se rend compte que le référent, le monde, peut tenir lieu de quantité négligeable.

En effet, la notion d'hypertextualité renvoie immédiatement à un débat vieux comme la littérature, qui oppose d'une part les partisans de la théorie du reflet (du référent), et, de l'autre, les formalistes. Pour la théorie du reflet, il existe une relation étroite entre la littérature et le monde, puisque les relations sociales, bref, du monde, prédéterminent les productions culturelles. Que l'on me permette ici, au seuil de mon propos, de m'inscrire en faux contre cette théorie. En effet, si on analyse l'œuvre en fonction de son contexte référentiel, on renvoie précisément l'œuvre à ce qu'elle n'est pas : de la non-littérature. Pour qu'une œuvre devienne littéraire, elle a dû se déprendre de son contexte. En l'analysant à partir de la question du référent, on la renvoie à son contexte, on inverse le processus qui a fait d'elle une œuvre et on la fait retomber dans la non-littérarité. De ce fait, le référent peut constituer un obstacle herméneutique à la réception de l'œuvre. Comme le dit Andrés Neuman avec son élégance coutumière : « La omisión del contexto es el misterio de la obra de arte. »³

La littérature, ou plus précisément ici le texte envisagé comme un hypertexte, doit être conçue comme une concrétion autonome qui ne dépend pas de son contexte de production. Il existe certes une relation entre la littérature et le monde mais cette relation est telle qu'elle ne peut servir à expliquer la littérature.

Barthes le souligne dans *Introduction à l'analyse structurale des récits* :

La fonction du récit n'est pas de « représenter », elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique [...]. « Ce qui se passe » dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : *rien*, « ce

¹ Michel Lafon, *Recherches sur l'œuvre de Jorge Luis Borges*, thèse pour le doctorat d'Etat, sous la direction de Maurice Molho, Université Paris-Sorbonne, 1989, p. 499. Cet article a été inspiré par une séance du séminaire de Michel Lafon (Université Stendhal-Grenoble III, mai 2004).

² « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. », *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 11-12.

³ *El equilibrista. Aforismos y microensayos*, Barcelona, Acantilado, 2005, p. 67.

qui arrive », c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée.⁴

De ce fait, vient immédiatement à se poser la question de la réécriture, qui ne se conçoit que comme la répétition signifiante de discours. Si, pour simplifier et pour schématiser, « la littérature, c'est la littérature », alors, la réécriture est, par là même, l'essence de la littérature, ou plutôt du texte, puisque le texte est par essence réflexif : le discours est son propre référent, il ne parle que de lui-même. Dans nos approches de la l'hypertextualité, on s'est donc rendu compte que tout texte est un hypertexte et tout hypertexte est un hypotexte en puissance. Il nous faut donc envisager la littérature en termes de production, voire de reproduction, et non de représentation. Comme l'énonce Ricardou : « L'écrivain n'écrit que parce qu'il récrit : ce qu'il connaît, c'est moins la grâce de l'écriture, que l'efficace de la réécriture. Ou, si l'on aime mieux : l'écrivain, avant tout, est celle, ou celui, qui accepte l'apport spécifique de l'écrit dans la formation de sa pensée ».⁵

C'est pourquoi pour illustrer notre réflexion sur l'hypertexte, j'ai choisi en guise de travaux pratiques d'étudier un cas de réécriture dans la littérature argentine. L'hypotexte de référence est une nouvelle célèbre de Jorge Luis Borges dans *El Aleph*, « Emma Zunz »⁶, et l'hypertexte est une réécriture de cette nouvelle par Martín Kohan dans *Una pena extraordinaria*, « Erik Grieg »⁷.

« Emma Zunz » est l'histoire du suicide présumé d'un père et surtout de la vengeance d'une fille. Ouvrière dans une usine de textile dirigée par Loewenthal, Emma Zunz reçoit en 1922 une lettre qui va changer sa vie. Elle apprend que son père, incarcéré au Brésil pour avoir détourné de l'argent de l'usine de Loewenthal, s'est suicidé. Plus exactement, il a ingéré par erreur une forte dose de véronal. Or, huit ans plus tôt, son père lui avait juré que le coupable était en fait Loewenthal, devenu depuis le gérant de l'usine :

En la creciente oscuridad, Emma lloró hasta el fin de aquel día el suicidio de Manuel Maier, que en los antiguos días felices fue Emanuel Zunz. Recordó veraneos en una chacra, cerca de Gualeguay, recordó (trató de recordar) a su madre, recordó la casita de Lanús que les remataron, recordó los amarillos losanges de una ventana, recordó el auto de prisión, el oprobio, recordó los anónimos con el suelto sobre « el desfalco del cajero », recordó (pero eso jamás lo olvidaba) que su padre, la última noche, le había jurado que el ladrón era Loewenthal, Loewenthal, Aarón Loewenthal, antes gerente de la fábrica y ahora uno de los dueños. Emma, desde 1916, guardaba el secreto. (62)

Pour venger la mort de son père, Emma Zunz décide de tuer Loewenthal. Pour ce faire, et pour que le meurtre apparaisse comme une légitime défense, elle lui téléphone pour lui dire qu'elle a besoin de lui parler au sujet d'une grève dans l'usine et qu'elle passera chez lui le soir même. Une fois chez lui, elle lui tire dessus puis appelle la police et affirme que Loewenthal l'a violée : « *El señor Loewenthal me hizo venir con el pretexto de la huelga... Abusó de mí, lo maté* ». (68)

Or, pour rendre plus crédible le viol dont elle aurait été victime, auparavant, Emma, qui est encore vierge et à qui les hommes inspirent « une crainte presque pathologique »,

⁴ Introduction à l'analyse structurale des récits, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, tome 2, p. 864-865.

⁵ Jean Ricardou, « Pluriel de l'écriture », *Texte en main*, n°1, printemps 1984, p. 23.

⁶ Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Madrid-Buenos Aires, Emecé, 1994, p. 61-68. Les numéros de page entre parenthèses renvoient tous à cette édition.

⁷ Martín Kohan, *Una pena extraordinaria*, Buenos Aires, Simurg, 1998, p. 63-76. Idem.

s''était rendue au port de Buenos Aires, s''était faite passer pour une prostituée et avait couché avec un marin étranger, dont le bateau partirait la nuit même :

Entró en dos o tres bares, vio la rutina o los manejos de otras mujeres. Dio al fin con hombres del *Nordstjärnan*. De uno, muy joven, temió que se le inspirara alguna ternura y optó por otro, quizá más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada (...). El hombre, sueco o finlandés, no hablaba español; fue una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia. (64-65)

Ce qui frappe avant tout dans ce récit, c'est la grande solitude d'Emma. « Recogió el papel y se fue a su cuarto » (62). « De vuelta, preparó una sopa de tapioca y unas legumbres, comió temprano, se acostó ... » (63). « ...donde la había dejado la antenoche, estaba la carta de Fain. Nadie podía haberla visto » (64).

Tous ces fragments indiquent le quasi-abandon dans lequel vit Emma, qui n'a que deux amies, assez superficielles, « su mejor amiga, Elsa Urstein », à qui elle n'a rien dit de son secret, et « la menor de las Kronfuss » ; par ailleurs, même lorsqu'elle va dans un « club de mujeres » en fin d'après-midi, Emma reste silencieuse lorsqu'on parle des conquêtes amoureuses : « Luego se habló de novios y nadie esperó que Emma hablara ». Emma est un personnage qui vit dans l'absence de toute compagnie, dans la crainte du commerce des hommes et ne supporte que la compagnie des femmes. Elle vit dans la nostalgie de toute relation familiale et affective ; elle vit essentiellement dans le souvenir des belles heures passées avec son père, qui lui-même vit dans la solitude de sa cellule de prison avant de se suicider — une solitude à peine agrémentée par un compagnon de cellule, Fein ou Fain, qui signe la lettre.

« Emma Zunz » montre par ailleurs la construction d'un subterfuge, mais c'est au moment fatidique qu'éclate la répugnance d'Emma. Lorsqu'elle se livre au marin, la vengeance à venir de son père est salie par l'image lointaine mais tenace d'une autre scène au cours de laquelle elle pense à son père, et à ce qu'il avait fait à sa mère : « le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían ». Emma Zunz venge ainsi son père en se soumettant à une violence équivalente à celle que son père a commis sur sa mère dix-neuf ans plus tôt et dont on peut supposer qu'Emma est vraisemblablement le produit. Dans une certaine mesure, on peut dire qu'Emma souhaite par ce geste se retrouver symboliquement voire inconsciemment avec son père, c'est-à-dire avoir une relation sexuelle avec lui pour se mettre dans la même position que sa mère il y a 19 ans. Loewenthal sera ensuite accusé devant la société comme étant le violeur : « Abusó de mí ». Tout comme son père, Loewenthal incarne l'autorité sur Emma comme sur les ouvriers puisqu'il réprime une grève. On note également qu'Emma, dans un premier temps, repousse un marin trop jeune mais en choisit un « más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada ». Le complexe d'Electre n'est pas très loin, mais Emma ne se contente pas de coucher avec une figure paternelle (en s'identifiant à sa mère), mais elle en tue une autre ensuite. Il s'agit donc non seulement de venger le père, mais de se venger du père et des hommes en général. Comme le souligne María Teresa Aedo Fuentes :

Así, Emma no desea matar a Aarón para vengar el daño que éste ha inferido a Zunz para ocultar su propia culpa; dado su concepto negativo del sexo masculino, lo que Emma desea o hace es vengarse de todos los hombres en la persona de Loewenthal, vengarse ella, vengar a su madre y a todas las mujeres supuestamente ultrajadas. Es decir, la historia se ha invertido: ya no se trata de vengar *al* padre, sino vengarse *del* padre.⁸

⁸ http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482000002500004&script=sci_arttext&tlng=es
Page consultée le 15/02/2007.

De plus, on peut parler à propos de cet acte sexuel avec le marin de véritable automutilation de la part d'Emma, comme si par anticipation elle voulait s'infliger la punition du meurtre qu'elle va commettre. Ce qui ne fait que renforcer son isolement et son dégoût vis-à-vis des hommes en général.

Il y a une autre absence dans ce texte, ou du moins, un retardement, une manœuvre textuelle dilatoire : le récit diffère la narration du pourquoi du geste d'Emma ; le lecteur ne se rend compte des motivations d'Emma pour coucher avec un inconnu qu'à la toute fin du texte. Basé sur une solitude, celle d'Emma, et sur un non-dit, celui des motivations, le texte est bâti sur une double absence, absence d'Emma et absence ou manœuvre dilatoire pour l'exposé des motifs.

Construit en partie sur la solitude d'Emma, le texte de Borges en appelle néanmoins à sa nature hypertextuelle, si l'on veut bien considérer que les éléments de la diégèse sont une métaphore des processus textuels qui les ont engendrés : j'en veux pour preuve le fait qu'Emma travaille dans une usine de tissus. Cet isolement d'Emma et, par ailleurs, le fait qu'elle travaille dans une usine de tissus, donc, renvoie bien sûr à la toile dans laquelle se situe Emma, véritable araignée qui ourdit une machination, « el plan que había tramado » (64), pour attrapper dans sa toile Lowenthal, et accessoirement le marin anonyme, complice malgré lui de sa manœuvre. Et, comme une araignée, Emma tisse sa toile, avec son corps : « Abusó de mí, lo maté ». Mais l'usine de tissus, de toile, dans laquelle travaille Emma nous renvoie directement à la notion de labyrinthe borgésien, omniprésente dans *El Aleph*. En effet, ce n'est pas un hasard si le texte qui suit « Emma Zunz », dans le recueil *El Aleph* — devrais-je dire la toile ? — est « La casa de Asterión » texte dont l'objet de la fin est la traque et le meurtre final du Minotaure, comme chacun sait : « Lo crearás, Ariadna ? — dijo Teseo —. El minotauro apenas se defendió. » (72). Il va de soi que pour nous, sur un plan symbolique, « Emma Zunz » et « La casa de Asterión » racontent la même histoire : celle d'une machination mortifère. Rappelons à propos de tissus qu'Ariane se guide précisément par un fil, les fils que tisse Emma...

Mais, non plus sur un strict plan diégétique mais maintenant sur un plan poéticien, je vois dans cette usine de tissus une métaphore du texte tout entier. Comme le souligne Barthes dans *le Plaisir du texte* :

Texte veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu — cette texture — le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée).⁹

Araignée solitaire, Emma couche avec un homme pour en tuer un autre. Emma veut venger son père mais pour ce faire, elle doit avoir dans une relation sexuelle qu'elle juge dégradante avec un parfait inconnu. Emma a recours à un homme de passage, qui ne représente qu'une présence fugitive, tel un insecte qui sera, comme Lowenthal, dévoré dans sa toile.

C'est précisément sur cette présence-absence — une ellipse car on ne sait rien du moment au cours duquel le marin inconnu couche avec Emma — que Martín Kohan construit sa réécriture. « Erik Grieg », dans le recueil *Una pena extraordinaria*, est l'histoire de ce

⁹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte* [1973], Paris, Seuil, 2000, p. 126.

marin inconnu, après l'acte sexuel. Partant de l'hypothèse (totalement étrangère aux virtualités du conte de Borges) qu'Emma Zunz l'aurait embrassé, ce que ne font d'ordinaire pas les prostituées et ce qui contredit radicalement la personnalité d'Emma qui éprouve du dégoût pendant l'acte sexuel, le marin Erik Grieg, troublé par cette femme, part ensuite à sa recherche effrénée : au lieu de regagner son bateau pour Helsinki le soir même, il s'établit à Buenos Aires dans l'espoir de la retrouver, et de renouveler ce baiser d'Emma, la nouvelle femme araignée qui donne des baisers — d'où le titre de cet article. Notamment dans les bras d'autres prostituées à qui il demande, moyennant argent, de l'embrasser.

Le marin reste littéralement prisonnier du baiser d'Emma, qui constitue pour lui un moment unique qu'il cherche à toute force à reproduire avec d'autres prostituées : « Ese beso pasó rápido, intenso pero fugaz, tan extraño a toda la situación (...) que no bien pasó se esfumó, y no quedó, irrepitable, más que en su memoria (pero en su memoria quedó definitivo, imborrable). » (67)

Il en vient à la conclusion que cette « femme ineffable » (71) n'était pas une prostituée et était vierge :

Esa mujer, pensó Grieg, no era una puta. Era, muy probablemente, virgen todavía, o poco menos; pero además de eso, no era puta, y así todo se explicaba: los gestos que, queriendo ser firmes, decididos, en verdad todo el tiempo vacilaban; la distancia, la indiferencia, el desapego; de pronto: el beso; el desinterés por el dinero; el hecho de que nadie la conociera y que ella nunca hubiese vuelto a aparecer. (74)

Ce constat plonge Erik dans une tristesse profonde, car il comprend alors que sa quête est infinie : « la búsqueda de Grieg abarcaba ahora la ciudad entera y a todas las mujeres que vivían en ella. » (75)

Progressivement, Erik reconstruit, sans la connaître, l'histoire d'Emma Zunz : « Lo que ella quería, pensó Grieg, y pensó bien, era infligirse la humillación de ese encuentro, tal vez para aumentar su odio hacia alguien, tal vez para darse impulso hacia algo. » (75) Martín Kohan, en ce sens, réécrit le texte de Borges : bien que les deux récits soient en focalisation interne, sur les deux protagonistes respectifs, le marin a accès de manière latérale aux pensées d'Emma — comme si les textes se répondaient par un système d'échos.

La fin d'« Erik Grieg » réécrit littéralement l'hypotexte de référence : « La imaginó, y la imaginó bien, rompiendo el dinero que él le había dejado. Apenas lo hizo, la mujer se arrepintió: romper el dinero es una impiedad. Es como tirar el pan » (76), est une claire réécriture d'« Emma Zunz » : « En la mesa de luz estaba el dinero que había dejado el hombre: Emma se incorporó y lo rompió como antes había roto la carta. Romper dinero es una impiedad, como tirar el pan; Emma se arrepintió, apenas lo hizo. » (65)

Ce que veut en fait Erik Grieg, c'est répéter un instant qui fut unique : il cherche le multiple là où il n'y a qu'un. Il cherche à imiter un acte singulier. Il y a chez lui une angoisse de la disparition, de la perte d'Emma, qu'il cherche à retrouver de manière frénétique.

En toute rigueur genettienne, le texte de Kohan est une continuation paraleptique allographe, c'est-à-dire une réécriture qui vient combler une ellipse latérale, ou paralipse, chargée de combler une lacune ou ellipse médiane (que faisait X pendant que Y)¹⁰.

De la même manière que j'avais partiellement utilisé le contexte immédiat d'Emma Zunz, le recueil *El Aleph*, il faut je crois revenir sur les contes qui composent *Una pena extraordinaria*. A l'instar de « Erik Grieg », tous les contes qui composent ce recueil sont des fictions produites à partir d'ellipses, ou plus précisément d'absences, de vides sur le plan de la diégèse. Le motif de l'absence sature tout le recueil, comme par exemple dans « El sitio » ou « La servidumbre », qui thématisent et textualisent la perte ou l'abandon.

¹⁰ Palimpsestes, op. cit. p. 197-198.

Si l'on repose pour postulat théorique que la diégèse des textes est une métaphore des processus textuels qui les ont engendrés, on peut s'interroger sur cette notion d'absence, de perte, de séparation, qui est à la base d'« Erik Grieg ». Ce texte nous parle de la disparition, de l'angoisse de la perte, de la crainte de l'absence. Erik devient obnubilé par la perte d'Emma, et la recherche dans tout Buenos Aires. Il cherche à répéter un instant qui fut unique et cherche à reconstituer le couple éphémère qu'il a formé avec Emma. Je crois que l'on peut y lire une claire métaphore de la relation qui unit ici l'hypotexte et l'hypertexte. En effet, cette angoisse pathologique de la disparition du personnage féminin peut se lire comme une angoisse de la disparition de l'hypotexte, sans quoi l'hypertexte n'a plus aucune raison d'être.

En d'autres termes, Emma est la métaphore d'« Emma Zunz » et Erik est la métaphore d'« Erik Grieg ». L'hypertexte n'est absolument plus rien sans l'hypotexte, de la même manière que le marin n'est plus rien sans la meurtrière.

Cette lecture hypertextuelle vaut non seulement pour « Erik Grieg » mais aussi pour le récit qui le suit dans le recueil, qui est « Una pena extraordinaria », qui donne son titre au livre. Ce récit raconte la détresse d'un prisonnier qui apprend par la bouche de son avocat que la peine de mort à laquelle il avait été condamné a été commuée en peine à perpétuité, d'où le titre du texte. Ce titre, justement, est une citation explicite du quatrième vers du *Martín Fierro* :

Aquí me pongo a cantar
Al compás de la vigüela,
Que el hombre que lo desvela
Una pena estrordinaria,
Como la ave solitaria
Con el cantar se consuela.

Il y a donc dans l'entourage immédiat du texte qui nous occupe, également, une réécriture d'ordre citationnelle : l'hypertexte appelle l'hypertexte. Mais on pourrait très bien lire ce conte « Una pena extraordinaria » sans avoir connaissance du *Martín Fierro*, de même que l'on pourrait lire « Erik Grieg » sans connaître « Emma Zunz ».

L'énoncé figure sur le mode de la fiction les structures présidant à l'énonciation. Tous les textes, et en particulier les textes qui sont unis par une claire relation hypertextuelle comme c'est le cas ici, parlent d'eux mêmes et des circonstances de leur énonciation. L'angoisse de perte de l'objet, propre des mélancoliques, dont souffre Erik Grieg est non seulement l'angoisse de la perte d'Emma, mais aussi de la perte d'un texte à l'autre. Le texte, une fois dépouillé de sa nature relationnelle, n'est rien. Tout ceci nous amène à conclure sur le rôle prégnant du lecteur dans la réécriture.

Imaginons en effet un lecteur d'« Erik Grieg » qui n'aurait pas lu Borges : il lirait le conte pour ce qu'il est, en n'en retenant que le contenu diégétique et en perdant le contenu hypertextuel.

On s'est jusqu'à présent penché sur l'hypertextualité du côté de l'écriture. Il serait peut être temps de nous y pencher du côté de la lecture. En effet, quelle lecture possible d'« Erik Grieg » sans « Emma Zunz » ? Comme le souligne Claire Gignoux dans *La réécriture*, « il serait intéressant de confronter les deux types de lectures : une lecture simple et une lecture hypertextuelle. Nul doute qu'une lecture simple est tout à fait possible, et qu'elle ne manquera

ni de sens, ni de cohérence, ni de valeur ; mais elle manquera quelque chose, c'est certain, la réception sera problématique, étant donné que tout un pan de la littérature fera défaut ».¹¹

On ne peut comprendre la nature profonde de l'hypertexte que si l'on connaît l'hypotexte de référence : c'est ce que nous disent Borges et Kohan, sur un mode fictionnel. En d'autres termes, la lecture croisée d'« Emma Zunz » et d'« Erik Grieg » nous incite à lire la fiction comme de la théorie au deuxième degré. La fiction résout ainsi parfois par ses propres moyens ce que la théorie dans sa rigueur un peu froide tente de réduire à de l'explicite pur. Même si les deux textes que nous avons lus nous renvoient à une dimension référentielle, cette dimension passe à un second plan. Ce qui compte le plus, c'est que ces textes mettent en fiction l'aporie d'une certaine solitude : impossible pour Emma et surtout pour Erik d'être seuls. La diégèse des textes nous convie ainsi à cette conclusion : la littérature est à l'image d'Erik Grieg, toujours à la recherche de son double, de sa nature relationnelle. Comme le souligne Genette dans *Palimpsestes* :

L'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu'inventa naguère Philippe Lejeune : lecture *palimpsestueuse*. Ou, pour glisser d'une perversité à une autre : si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois.¹²

La littérature imite la littérature.

¹¹ *La réécriture : formes, enjeux, valeurs*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 50-51.

¹² *Palimpsestes, op. cit.*, p. 452.