

CLAUDE REICHLER

A PROPOS DE LA NOTION  
D'INTERTEXTUALITÉ.  
L'EXEMPLE DU ROMAN LIBERTIN

Extrait de SÉMIOLOGIE APPLIQUÉE  
Diogène, n° 114, Avril-Juin 1981

*1, rue Miollis, 75732 PARIS CEDEX 15*

## A PROPOS DE LA NOTION D'INTERTEXTUALITÉ :

L'EXEMPLE DU ROMAN LIBERTIN

par

CLAUDE REICHLER

Iouri Lotman, partant de cette idée que le rapport au signe détermine tous les codes d'une culture donnée et leurs systèmes de classification, propose une *typologie des cultures*. Ces recherches ont trouvé peu d'échos en France, au point que des articles importants, dans lesquels elles se trouvent exposées, n'ont pas encore été traduits<sup>1</sup>. On peut s'en étonner, vu l'intérêt des hypothèses lotmaniennes, qui rendent à la sémiotique un souffle et une ampleur de vue que certaines minuties d'école lui avaient fait perdre. On peut aussi tenir que cette indifférence est dans l'ordre des choses, ceux qui font métier de réfléchir sur le signe répugnant à considérer leur objet comme une entité relative, soumise aux contingences de l'histoire et de la culture, mais aussi résistant à admettre le signe comme une force concrète de la vie des hommes, capable d'orienter leurs savoirs et leurs échanges.

Si tel est l'enjeu de la typologie des cultures, il devient évident que la sémiotique doit rencontrer l'exploration archéologique de la connaissance menée par Michel Foucault<sup>2</sup> et entretenir avec elle un débat fécond. Combinant

---

1. Je pense notamment au texte intitulé « Le problème du signe et du système sémiotique dans la culture russe avant le xx<sup>e</sup> siècle », que j'ai lu pour ma part en italien, dans *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, a cura di I. LOTMAN e B. USPENSKI, Einaudi, Turin, 1973, p. 40-63. Les Éditions Complexe ont donné, il y a peu, un recueil d'études de « l'École de Tartu », où figure une section de « sémiotique de la culture » : *Travaux sur les systèmes de signes*, textes choisis et présentés par Y. M. LOTMAN et B. A. OUSPENSKI, Bruxelles, 1976.

2. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966.

à la vérification empirique de processus culturels précis un calcul des possibilités offertes par les différents aspects du signe, Lotman propose, par exemple, une classification de la culture russe qui présente des affinités frappantes avec les *épistémè* définies par Foucault (ressemblance, représentation, effectuation), tout en nuancant leurs caractéristiques et leurs moments de réalisation<sup>3</sup>.

On franchira un pas de plus, une fois définis les *types*, en établissant les relations de congruence ou de conflit existant entre eux : autrement dit, en examinant comment deux cultures dialoguent, comment celle qui suit reprend ou rejette celle qui l'a précédée, ou encore comment, à l'intérieur d'un moment apparemment homogène, diverses modélisations sémiotiques se disputent la prépondérance. Ce faisant, on aborde le jeu de l'histoire culturelle comme une complexité organisable de rapports intertextuels.

#### UN TYPE D'INTERTEXTE : LA SÉDUCTION

J'ai esquissé, dans un travail récent<sup>4</sup>, une typologie déterminée par trois relations de sens essentielles :

- la *symbolisation*, où sont reliés symbolisant et symbolisé ;
- la *désignation*, qui unit un signe et une chose ;
- la *signification*, assemblage du signifiant et du signifié.

Ces trois types répondent à trois réalisations culturelles et à trois sémiologies différentes : le Moyen Age (conception augustinienne du signe), l'époque classique (conception « pascalienne »), l'époque moderne (conception saussurienne). Il va sans dire qu'ils sont concrétisés, à chaque fois, de façon plus ou moins massive, plus ou moins

3. Voir art. cit. LOTMAN distingue essentiellement trois types de cultures : — la culture médiévale, de type paradigmatique, caractérisée par un haut degré de sémiotité, où le signe se substitue à quelque chose de plus grand que lui ; — la culture classique, de type mixte, à la fois paradigmatique et syntagmatique ; — la culture moderne, de type syntagmatique, où le signe fait partie de quelque chose de plus grand que lui.

4. *La diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*, Éd. de Minuit, 1979.

conflictuelle. En outre, on affinera ces trois types en envisageant des liens de hiérarchie ou de réciprocité entre les *relata* (ainsi le Moyen Age a-t-il placé le symbolisé en position absolument dominante, alors que la Renaissance institue une équivalence entre les deux termes de la symbolisation).

Ayant constaté un antagonisme, structurellement stable, dans le fonctionnement de chacune de ces modélisations, je formule l'hypothèse qu'une culture, obéissant à telle ou telle sémiotité, secrète régulièrement une sémiotité opposée, destinée à combattre le modèle dominant et à prendre sa relève. Cet antagonisme relève d'une relation intertextuelle, puisqu'il s'agit toujours de reproduire un modèle en le dévoyant : le texte second (nommé *diabolique*) contient en lui les termes du texte antérieur, mais non les valeurs attachées à ces termes. Ces valeurs, il les dénonce comme étant elles-mêmes le produit d'un dévoiement. On peut appeler ce mouvement, de reprise et de déchiffrement rétrospectif, une *double inclusion*, par analogie avec les relations logiques établies entre deux ensembles<sup>5</sup>.

Je voudrais ici montrer que le roman libertin, apanage du XVIII<sup>e</sup> siècle, et de ce fait révélateur d'une situation culturelle spécifique, est le produit d'une intertextualité diabolique, et plus exactement d'une de ses variantes, la *séduction*, qui contrefait la loi de la *désignation* pour en ruiner le caractère contraignant. Il reprend en effet le roman d'amour du siècle précédent en le détournant ; il interprète ce roman comme un dévoiement hypocrite ou niais du langage du désir. Selon les deux axes désignés par Julia Kristeva<sup>6</sup>, il superpose ainsi à la communication horizontale avec ses destinataires, un dialogue vertical avec

5. Ces relations (inclusion, exclusion, intersection) pourraient fournir un cadre, même sommaire, au classement des espèces d'intertexte.

6. Voir « Le mot, le dialogue et le roman », *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, p. 143-173. Rappelons qu'il s'agit de l'étude qui a introduit dans la réflexion sur la littérature le terme d'intertexte, sinon la notion même, dont la découverte doit être attribuée à Bakhtine. Julia Kristeva me paraît avoir posé d'un coup, dans cet article qui commente les intuitions de Bakhtine, tous les principes nécessaires au bon fonctionnement de l'instrument intertextuel.

Parmi les publications qu'a suscitées ce problème, signalons *Poétique 27, Intertextualités*, Seuil, 1976. T. Todorov vient de faire paraître une très utile présentation de l'ensemble de la pensée de Bakhtine (*M. Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, 1981). Je n'ai malheureusement pas pu en tenir compte ici.

une littérature passée. De plus, réalisant une condition indispensable pour qu'on puisse parler d'intertexte, la dimension diachronique de ce dialogue est transformée en un conflit interne, synchronique : le récit libertin fonde l'essentiel de ses effets et de sa progression sur cette « polémique implicite »<sup>7</sup> qu'il entretient avec une idéalité qu'il révoque en même temps qu'il en éveille le souvenir chez son lecteur.

J'examinerai ce double discours du roman libertin sur trois plans : celui du personnage dans ses comportements, verbaux ou non ; celui du parcours narratif ; celui de la poétique des textes libertins. En d'autres termes, la question de l'intertextualité nous invitera à problématiser les liens que l'anthropologique, le narratif et l'esthétique entretiennent avec une modélisation sémiotique, et, inversement, la relation de la sémiotique comme science avec des objets et des niveaux d'analyse divers.

#### LE PERSONNAGE

Afin d'observer le fonctionnement de la séduction chez un personnage libertin, prenons pour exemple un moment de l'intrigue nouée par Valmont autour de Mme de Tourvel, dans les *Liaisons dangereuses*.

Voulant endormir la méfiance de Mme de Tourvel, Valmont organise un stratagème : il sauve de la ruine, par sa générosité, une famille de paysans dans un village proche du château. Il sait que la Présidente le fait suivre et qu'elle sera informée de son action : celle-ci n'est donc pas un geste de bienfaisance, mais une mise en scène intéressée, destinée à apprivoiser, chez la belle prude, l'imaginaire de la vertu. Comme il arrive souvent dans le roman de Laclos, deux lettres racontent l'événement, de deux points de vue différents : l'une (la lettre XXI), de Valmont à Mme de Merteuil, exhibe le manège séducteur ; l'autre (la lettre XXII), de Mme de Tourvel à Mme de Volanges, présente la version du destinataire trompé.

Parfait comédien, le libertin élabore donc des signes, ceux d'un théâtre édifiant, orienté vers sa destinataire et reproduisant le spectacle intérieur de la dévote. La Prési-

7. M. BAKHTINE, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, L'Age d'homme, Lausanne, 1970.

sidente, elle, s'empresse de tenir pour vraie la fiction de la bienfaisance, projetant sur la personne du comédien sa propre authenticité, et créditant Valmont d'une unité d'intention qui n'appartient apparemment qu'à elle. Elle prend le signe pour la réalité, dans la logique d'une sémiologie « classique », caractérisée par la structure binaire de la *désignation*, où le mot et la chose renvoient l'un à l'autre. Valmont, en théâtralisant cette lecture du monde, s'en distancie : ses gestes sont certes des signes, mais ils ne renvoient qu'à une *signification* rendue illusoire par le fait que la réalité n'y est pas comprise. A l'intérieur d'une sémiotité qu'il pervertit, il introduit un usage des signes séparés du réel, ouvrant l'espace de la fuite du sens, dans lequel la modernité contempera ses désenchantements.

On a dans cet épisode l'exemple d'un intertexte non verbal, fondé sur le geste, la situation : la pure représentation. Cependant, en remontant plus haut, on retrouve le langage, puisque la scène de la bienfaisance possède sa référence biblique. Le libertin peut aussi reproduire toute une physiologie signifiante qu'il dévoie (larmes, tremblements, rougeurs...) : le séducteur cite l'émotion incontrôlée du corps de l'autre, tout comme il lui emprunte son discours et mime ses comportements. C'est la valeur existentielle de la relation humaine et toute la force éthique de l'amour ancien qu'il ruine en les contrefaisant. Les langages du libertin sont ainsi entièrement « tournés vers l'autre », mais d'une manière bien différente du dialogisme bakhtinien.

Notre description ne serait pourtant pas complète si elle s'arrêtait là. Valmont décèle en effet chez la Présidente, dans ses paroles comme dans ses gestes, les marques d'une duplicité, de ce qu'il appellera une « insigne fausseté », une « ruse », une « noirceur ». Mme de Merteuil, pour qui toute *défense* est, par définition, feinte ou dénégation, confirmera sans cesse cette interprétation. De plus, le récit lui-même s'attache à jeter le doute sur l'univocité du système de Mme de Tourvel, par le jeu des doubles points de vue : la chasteté triche, les désirs inavoués démentent la vertu, donnant à vérifier au lecteur la suspicion que les libertins tiennent de leur connaissance du « cœur », c'est-à-dire de leur aptitude à déchiffrer la fable ancienne. Dans le passage que j'ai donné ici comme exemple, le lecteur (et lui seul) peut se rendre compte que la Prési-

dente fait épier Valmont parce qu'elle est jalouse : d'entrée de jeu, au moment même où elle s'en défend, elle aime le Vicomte. Chez elle aussi le discours est double, les mots signifient à l'intérieur du système de la vertu, mais leur référent contredit cette signification. Le fait que ce référent est l'amour, et non simplement le désir contrarié, conduit le roman de Laclos hors du champ du libertinage, et donc hors du cadre que nous nous sommes fixé ici.

#### LE RÉCIT

On retiendra surtout de cette brève analyse qu'une voix, différente de celle des personnages, prend position pour démentir ou confirmer leurs interprétations, et par conséquent procède elle aussi à un déchiffrement orienté. Cette voix est celle du récit lui-même. Perceptible essentiellement dans l'organisation de la matière épistolaire, par les successions, les ruptures, les chevauchements, elle détermine l'information que reçoit le lecteur. Instance qui guide la lecture par le parcours qu'elle lui impose, elle dirige ainsi la compréhension de la strate anthropologique du roman, et cela en s'appuyant à son tour sur une textualité antérieure, ou plus précisément en manipulant cette textualité.

Pour illustrer l'effet de cette seconde manœuvre intertextuelle, j'aurai recours à une brève et admirable nouvelle de Vivant Denon, *Point de lendemain*<sup>8</sup>. Comme elle est peu connue, j'en résumerai d'abord l'essentiel.

Le narrateur, qui a vingt ans au moment de l'histoire, rencontre un soir à l'Opéra Madame de T..., dont il souligne le charme et la volonté de décence, savoir le désir de passer pour vertueuse. Elle l'emmène dans un château proche de Paris, où l'attend un mari acariâtre et malade avec lequel elle doit se réconcilier. Fort à propos, le mari se retire à la fin du souper. La dame propose alors au jeune homme une promenade nocturne, qui les conduira dans un pavillon retiré, puis dans un cabinet secret du château. Dans ces deux sanctuaires de l'amour, ils sacrifieront au dieu qui ce soir-là guide leurs pas. Le lende-

8. On peut la lire dans *Romanciers du XVIII<sup>e</sup> siècle*, tome II, Gallimard (La Pléiade), 1965, p. 379-402.

main, le jeune homme quitte la place, remplacé par l'amant en titre, survenu comme par hasard. Il découvre qu'il n'a été qu'un rôle dans une pièce dont il ne connaissait pas l'intrigue, et que Mme de T... avait mise sur pied magistralement.

Tout au long de l'histoire, le héros reste dans la plus totale ignorance. Devenu narrateur, il se garde bien d'éclairer son lecteur : le caractère apparemment imprévisible de l'avenir représente, par les surprises qu'il ménage, le plus sûr garant du plaisir, puisqu'il varie subtilement les approches d'un dénouement érotique que le récit libertin se doit de respecter. Il retrouve ainsi, à l'usage du lecteur, ce que Crébillon nomme « l'art infini des gradations ».

Cependant, le trajet des personnages dans le parc du château, relié à un itinéraire du sentiment, mesure au lecteur des découvertes successives : les deux protagonistes parcourent en effet les étapes d'une *Carte du Tendre* mêlée d'*Astrée* et réinterprétée. Chaque lieu, objet d'une déambulation euphorique ou nostalgique, d'une pause préludant par ses plaisirs ou ses espoirs à d'autres rapprochements, est, en même temps, l'occasion de réflexions et de mises au point progressives. La psychologie précieuse s'y dévoie en érotologie. Le long d'une Seine sinueuse et dorée par la lune, c'est ainsi le fleuve « Inclination » et l'agreste Lignon qui se rappellent à notre mémoire. Une longue terrasse devient un chemin de confidences et de mutuelle estime. La marche vers le temple des plaisirs s'accompagne de déclarations voilées et de « raisonnements métaphysiques » : « Nous enfilions la grande route du sentiment », écrit le narrateur, « et la reprenions de si haut, qu'il était impossible d'entrevoir le terme du voyage<sup>9</sup> ». C'est le moment platonicien de la pérégrination amoureuse, passage obligé, quoique parfaitement artificiel, de bien des textes libertins, et qui s'oppose, dans *Point de lendemain*, à un moment épicurien.

On pourrait poursuivre l'inventaire des lieux et des sentiments. Ce qui compte ici, c'est que les amants débouchent très rapidement dans les *Terres inconnues*, comme dit la *Carte du Tendre*, alors que le roman précieux s'efforce de n'y pas conduire ses héros. Le contact des corps y est sans fin différé, le dénouement repoussé, au cours d'intermi-

9. *Op. cit.*, p. 392.

nables volumes, par le moyen d'atermolements qui constituent le sens même de la préciosité.

*Point de lendemain*, comme bien d'autres récits, mais plus explicitement, reprend donc un parcours narratif en le coupant de son idéalité. Là comme ailleurs, on trouverait sans peine des exemples où sont cités des lieux communs, des personnages, un vocabulaire, tirés du roman précieux ou pastoral et mis au service d'un imaginaire diamétralement opposé. On en voudra pour dernière preuve le titre de la nouvelle, qui témoigne certes de la philosophie de l'instant propre au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais qui alimente aussi la contestation oblique à laquelle se livre le récit, en présentant comme des moments éphémères, pris dans une stratégie du plaisir immédiat, les passages d'un itinéraire que le roman antérieur tenait pour des cautions d'un devenir inépuisable, de lendemains toujours renouvelés.

A la reproduction déformante s'ajoute ainsi une lecture du texte passé, paradoxalement revivifié. La fiction interprétative, selon la loi de l'intertextualité à laquelle on a fait allusion ci-dessus, efface l'opposition historique au profit de la structuration actuelle. Dans *Point de lendemain*, la dame qui, tout au long de l'histoire, semble elle aussi suivre un chemin qu'elle ne connaît pas, se révèle finalement l'instigatrice de la scène amoureuse. Faisant les honneurs des lieux tout en paraissant en découvrir et en subir le charme, elle est placée, par le retournement final, en position de metteur en scène secret. Ses réticences, ses pudeurs sont présentées, après coup, comme autant d'habiles aiguillons : à la dérobade se substitue l'incitation, les gestes et les mots qui désignaient apparemment une défense et un retrait en viennent à signifier la provocation.

Si la nouvelle de Vivant Denon ne conduit pas jusqu'à la dénonciation ce déchiffrement rétrospectif, d'autres récits libertins s'en chargeront. On peut assurer que bien des œuvres de Crébillon fils, de Duclos, de Nerciat, parfois de Diderot ou de Marivaux, interprètent systématiquement toute volonté de différer la satisfaction du désir comme une dénégation, à savoir comme un discours double, masquant, sous l'insistance des déclarations « platoniques », l'équivoque de concupiscences inavouables. Plusieurs personnages stéréotypés, mis en scène par le roman libertin, sont ainsi les emblèmes de cette situation intertextuelle : les Céladons, les naïfs, les prudes, etc.

### LA POÉTIQUE

Le texte libertin propose une interprétation du monde, et du récit qui lui donne forme, comme *théâtre*, à savoir, dans le contexte du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme duplicité et illusion. S'il se réclame, dans sa poétique, d'un réalisme, il est préoccupé par une réalité bien différente de celle que vise le roman précieux. Ici, c'est la réalité profuse du sentiment qui prétend dicter la représentation des lieux et des actions, selon une compréhension allégorique, où le visible désigne l'invisible. Là, au contraire, la réalité concrète du désir démystifie l'idéalité contre laquelle elle s'affirme. La voix bifide du récit, qui marque une dépendance tout en proclamant une supériorité, répond ainsi à la poétique déclarée des écrivains libertins. Tous, y compris les *minores* pourvoyeurs de volumes indécents, proclament à l'envi leur volonté d'*instruire* et de *plaire*. Ils respectent en apparence le précepte horatien, que l'esthétique classique a tenté d'appuyer sur la nature des signes et des choses : *instruire* imposait en effet à l'écrivain le devoir d'orienter son lecteur, à partir des objets du monde, vers l'universalité du bien et de la raison qui leur donnait sens ; et *plaire* lui prescrivait, dans un mouvement convergent, de maintenir en éveil l'imagination idéalisante du noble et du grandiose.

La poétique libertine, adoptant le leitmotiv de la poétique classique, lui assigne de tout autres buts. Elle perd la cohérence ancienne de l'ordonnance : la fonction didactique consiste pour elle à ouvrir à son destinataire les voies d'un déchiffrement désillusionné, dans lequel la structure binaire du texte allégorique éclate au profit d'une multitude de *systèmes* coupés de l'universalité du vrai ; et l'agrément, elle le comprend comme une excitation de l'imaginaire du plaisir, un éloge du bonheur du corps et du monde, si vigoureusement niés par l'esthétique sur laquelle elle s'appuie.

### L'OBJET ET SA MANIPULATION

On peut donc admettre que le roman libertin du XVIII<sup>e</sup> siècle est, du point de vue de l'analyse sémiotique, le produit d'une intertextualité séductrice dont le fonction-

nement se retrouve à trois « niveaux », anthropologique, narratif, esthétique. A chaque fois, un code est utilisé pour être dévoyé, et sa légitimité est contestée. Ce double discours relève d'un unique conflit entre deux modélisations sémiotiques à la fois successives et simultanées. Le XVIII<sup>e</sup> siècle libertin est en même temps dépendant de la sémiotique classique, capable de la critiquer et incapable de la dépasser véritablement.

L'intertexte séducteur renferme donc un premier paradoxe : il conserve ce qu'il prétend détruire, il vivifie ce qu'il combat. Prenant le libertinage lui-même comme objet d'une manipulation intertextuelle, Sade échappe à ce paradoxe, mais au moyen d'une violence dont le prix fut l'emprisonnement et l'exclusion.

Le second paradoxe de l'intertextualité séductrice vient de l'exacte homologie fonctionnelle des trois « niveaux ». Il existe des personnages séducteurs dans des récits et des poétiques qui ne le sont pas (ainsi Bel-Ami, chez Maupassant) ; il existe des poétiques séductrices sans personnages ni récit proprement dits (telle est la théorie de l'écriture chez Barthes). L'homologie stricte semble le fait d'une culture de l'identité figée, de la réduction au même, malgré la sémiotique conflictuelle qui la caractérise. On sait que la philosophie libertine, surgeon de l'épicurisme antique, range l'ensemble des phénomènes humains selon le seul point de vue du plaisir. Elle aussi témoigne de cette réduction à l'identique dans sa recherche des motifs et des buts. Elle est dans la logique d'une pratique anti-idéalisante du signe, qui tente d'unifier le réel en évacuant toute transcendance : dans la terminologie de Lotman, cette pratique est non paradigmatique, puisque le signe ne peut pas y être substitué à quoi que ce soit de plus grand que lui.

Sur le plan théorique, cette étude aura montré, me semble-t-il, que l'intertextualité affecte des réalités diverses : verbales ou non, micro- ou macro-structurelles, anthropologiques, narratives ou esthétiques, etc. De même, l'objet intertextuel peut être marqué comme tel ou dissimulé, attirant l'attention du lecteur ou cherchant à lui échapper, bien qu'il constitue toujours, par définition, l'objet d'une communication, évidente ou retorse. Pour qu'il y ait intertextualité, le texte second doit rendre perceptible aussi bien l'« objet » exporté (comportements, mots, visée poétique...) que la manipulation à laquelle

celui-ci est soumis. Ainsi la ménippée bakhtinienne ou la séduction telle que je l'ai présentée se font-elles à la fois le véhicule d'un texte antérieur et l'outil d'une modification de ce texte, festive là, falsifiante ici. Il faut en outre que le rapport du texte second au texte premier soit transformé en une opposition structurale à l'intérieur même du texte nouveau : ainsi toute citation, toute réminiscence, toute « source » ne constituent-elles pas un intertexte.

Si l'on ne veut pas galvauder la notion d'intertexte en la faisant servir à trop d'usages ou en la traitant comme un mot fétiche, il faut limiter son application. Mais cela ne signifie pas qu'il faille y voir un instrument myope : au contraire, l'intertexte paraît constituer un champ d'étude idéal lorsqu'il s'agit de joindre l'analyse fine à la perspective vaste, et de déceler, dans le détail des échanges et des phrases, les lignes de force d'une culture entière<sup>10</sup>.

Claude REICHLER.  
(Université de Lausanne.)

10. Une version abrégée de ce texte a été présentée lors du 2<sup>e</sup> Congrès de l'Association internationale de sémiotique, Vienne, juillet 1979, dans le cadre d'un groupe de travail dirigé par Ch. GRIVEL et H. G. RUPRECHT.