

université de paris x_nanterre



tropismes

l'interprétabilité

1985

n° 2

centre de recherches
anglo-américaines

LES AVATARS DE LA CITATION

I. RETOUR A L'ETYMOLOGIE

Nous partirons d'un constat purement linguistique : là où le français n'a qu'un seul mot («citation»), l'anglais dispose de deux : «quotation» (le plus courant en anglais britannique), «citation» (fréquent en américain). Eric Partridge reconnaît qu'il y a une nuance entre les deux termes, tout en notant que l'usage est loin de faire une différence claire :

«It would be a convenience if *quote* were restricted to «repeating the actual words», and *cite* to «referring to the words (i.e., to the passage), the book or the author» : but usage has, so far, refused to yield to the need for precision» (1).

La distinction qu'il établit rejoint en partie les conclusions de notre parcours étymologique. En effet, si l'on suit à la trace l'histoire de chacun de ces deux mots, depuis leur origine et à travers leurs différents usages, on découvre deux lignes de sens distinctes. Notre hypothèse est qu'on retrouve dans ce clivage une polarité inhérente à toute pratique citationnelle.

Pour résumer, on dira que la zone sémantique de «to cite» indique une double insistance : d'une part sur la citation comme un mouvement, comme un trajet dynamique allant d'une origine (qui n'est pas nécessairement un texte) à une actualisation ; d'autre part sur le poids d'autorité,

sur la garantie qu'implique cette origine. Au contraire, les différents sens de «to quote» renvoient à deux éléments essentiels (qui s'opposent presque terme à terme aux deux aspects notés plus haut à propos de «to cite») : d'une part une relation beaucoup plus statique à un matériau déjà là, d'autre part l'acte de citer n'est pas avant tout l'appel à une autorité (même s'il l'est aussi, secondairement) mais la copie, la répétition d'un matériau textuel pré-existant.

Le *Shorter Oxford Dictionary* donne de «to cite» les définitions suivantes :

- to cite (L. citare : to set in motion, to call)
1. to summon officially to appear in court of (usually ecclesiastical) law
 2. to summon, to arouse (1534)
 3. to quote (a passage, book or author) (1535)
 4. to adduce by way of example, proof, precedent, etc. (1663)
 5. to call to mind, to mention, to refer to as (1588)

Deux directions principales se dégagent de ces définitions : l'origine dans une dynamique, un mouvement ; l'appel à un garant, à une autorité.

Si l'on cherche dans le dictionnaire Gaffiot on trouve que le verbe «citer» veut dire à l'origine «mettre en mouvement (souvent, fortement)», soit au sens physique, par exemple, de «brandir» (une lance) ou de «chasser» (un médicament qui chasse une humeur), soit au sens figuré de «provoquer», «susciter» (une passion, un mouvement de l'âme). «Citer», c'est donc déclencher un ébranlement. L'espagnol conserve encore ce sens avec le «citar» du torero excitant le taureau à venir vers lui avant la mise à mort. Or, cette dimension dynamique est tout à fait présente dans la pratique moderne de la citation comme déplacement, transfert, migration d'un fragment depuis son contexte d'origine vers un nouvel espace textuel. On verra que dans la littérature du 20ème siècle cette migration est à prendre au sens fort. Le texte cité est souvent plus que simplement «convoqué», comme c'était le cas auparavant, mais parfois véritablement arraché à son espace originel et brutalement projeté dans un milieu hétérogène. La citation retrouve alors son sens étymologique de «susciter», «mettre en mouvement». Elle est appel et coup de sonde, filet lancé vers un ailleurs, dont

on ne sait pas toujours très bien ce qu'il va ramener.

La seconde ligne de sens de «citation» est celle de l'appel à l'autorité. Conformément au sens juridique, qui existe encore en français, de la «citation à comparaître», citer un texte, un document, un précédent, c'est aller puiser en lui une autorité sur laquelle justifier une assertion, c'est y chercher une garantie de ce qu'on affirme (d'où «citer ses classiques»). Le sens de mouvement et le sens d'autorité se combinent d'ailleurs dans un exemple admirable de De Quincey donné par le *Shorter Oxford Dictionary* : «In a storm cited by the finger of God he died».

L'étymologie de «quotation» et de «to quote» est tout autre.

to quote (med. Latin *quotare* to mark the number of, from *quot* how many)

1. to mark (a book) with numbers (as of chapters, etc.) or with (marginal) references (- 1596)
2. to give reference to (a passage in a book) (- 1651)
3. a. to cite (a book, author, etc.) for a particular statement or passage
b. to copy out or repeat a passage or passages from (1589)
4. to copy out or repeat (a passage, statement, etc.) from a book, document, speech, etc., with some indication that one is giving the words of another (1680)
5. to make quotations (1663)

La première différence avec «to cite», c'est que la dynamique de transfert, le mouvement d'appel ne sont plus à la source du mot, même s'ils viennent s'y greffer par la suite. L'origine de «quotation» est dans la numération. «To quote», c'est d'abord numéroter les chapitres ou parties d'un écrit par des annotations dans la marge puis plus généralement faire des notes marginales, puis découper, extraire pour tel ou tel usage des passages, des fragments d'un corpus écrit ou imprimé déjà existant. De la remontée hiérarchique vers une autorité garante on est passé à une simple comptabilité et archivage d'une masse de données engrangées et disponibles pour toutes les extractions et éventuellement toutes les manipulations. Cette dimension d'archivage nous rapproche de la conception moderne de la citation, dans une littérature où l'auteur écrit avec pour toile de fond les archives et les bibliothèques de la littérature universelle, mobilisables

à tout moment, «with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order» (2).

De plus, on trouve dans «to quote» une seconde zone de sens, qui découle logiquement de la première, l'idée de copie et de répétition, qui n'était que secondaire dans «to cite». Citer, au sens juridique, c'est moins répéter ou recopier que faire intervenir une norme, une autorité par l'intermédiaire d'un exemple. «To quote», c'est répéter mot pour mot un passage existant, c'est transposer tel quel un fragment de texte d'un contexte à un autre, à partir d'un matériau accumulé et disponible. Le cordon ombilical entre le fragment cité et l'origine d'où il tire son sens est beaucoup plus distendu, et la voie est ouverte à tous les jeux citationnels, la citation pouvant s'émanciper de son contexte d'origine et devenir une unité plus ou moins autonome.

Ainsi, au cours de ce trajet de «to cite» à «to quote», on a vu le centre de gravité de l'acte de citer se déplacer sans cesse entre origine et actualisation, entre fondation et répétition, entre comparution et manipulation, entre exemplarité et échantillonnage. On va retrouver ces deux pôles dans une analyse plus synchronique de la notion.

II. LA COMBINATOIRE

Plutôt que de citation, nous parlerons souvent de combinatoire citationnelle, et nous préférerons parfois le terme de «citationnel» à celui de citation. Ces deux mots demandent à être justifiés. Combinatoire : les textes (aussi bien celui d'où on extrait la citation que celui où on l'insère) sont des ensembles souvent complexes qui réagissent à toute extraction ou adjonction. On verra que toutes ces opérations ne se font pas impunément et que des réactions dans les deux sens se produisent. Citationnel : on appellera «citationnel» un texte trouble, instable, à mi-chemin entre texte «original» et texte «cité», sans statut véritable, vulnérable à toutes les contaminations. Ce type de texte est au centre de littérature du 20ème siècle.

On posera que quatre éléments entrent en jeu dans la combinatoire

citationnelle et que les divers modes d'apparition de la citation dépendent des rapports entre ces quatre éléments.

- C1 contexte original (ou contexte de départ) d'où est extraite la citation
- F1 fragment cité tel qu'il apparaît dans son contexte originel
- F2 fragment cité tel qu'il apparaît dans le nouveau contexte
- C2 nouveau contexte (ou contexte d'arrivée) dans lequel est insérée la citation

Toute citation est ainsi gouvernée par quatre paramètres qui entretiennent entre eux quatre types de rapport essentiels.

1. *le rapport de filiation* (C1-F1) entre le fragment cité et le contexte originel d'où il est extrait. Le cordon ombilical qui les relie peut être plus ou moins lâche, pour disparaître parfois complètement.

A un extrême, on a usage «classique» de la citation, tel qu'il existe au Moyen Age et à la Renaissance. Le cordon ombilical y reste très fort. En effet, on a un peu l'impression, à la lecture de certains textes de cette époque, qu'ils étaient écrits déjà avec l'idée qu'ils allaient être cités. Au point qu'ils apparaissent parfois comme des ensembles très souples, très fonctionnels, de «morceaux» détachables qu'on peut extraire à volonté. C'est le cas des sentences de moralistes et philosophes anciens dont Montaigne parsème ses *Essais*, et qui faisaient partie d'une espèce de matériau collectif dans lequel il suffisait de se servir. Ainsi Walter J. Ong a montré qu'une grande partie de la littérature de la Renaissance s'appuie sur «the doctrine of the commonplace» selon laquelle «the classics were writings which could be dismembered into bite-size pieces for reassemblage into new configurations» (3).

Quant aux textes médiévaux, en particulier les textes théologiques et philosophiques, on est allé jusqu'à dire, à juste titre, qu'ils sont indissociables d'une «mémoire externe», étant écrits à l'avance pour être réutilisés, et que leur composition même en porte la marque :

«(...) ces textes sont moins des textes que des abréviations, des condensés, des épures, destinés à des étudiants déjà dotés d'un

nombre de formules, de citations, de procédés acquis oralement, conservés dans la mémoire, replacés dans l'écrit au gré des besoins ou en fonction des circonstances (...) Le texte n'existe presque exclusivement que pour son utilisateur» (4).

A l'autre extrême, la citation «moderne», une fois détachée de son contexte d'origine, peut devenir en quelque sorte orpheline et vulnérable à tous les détournements. Mais le plus souvent les citations oscillent entre ces deux pôles, dans un entre-deux flou, servantes de deux maîtres, ni totalement dans un ensemble, ni tout à fait dans l'autre, configurations mobiles et éminemment polysémiques.

Ainsi dans *The Years* de Virginia Woolf (5), North, avant de partir pour la grande soirée finale, ouvre au hasard un livre et tombe sur les mots suivants : «A shadow like an angel with bright hair» (243). Aucune explication ne nous est donnée sur l'origine de la citation qui n'apparaît qu'une fois. Elle vient en fait de *Richard III* de Shakespeare (I, 4, 53) : Clarence, dans sa prison, rêve qu'il est aux enfers et voit surgir devant lui les spectres de ceux qu'il a fait assassiner, et en particulier celui du jeune prince Edward, fils de Henri VI :

«Then came wand'ring by
A shadow like an angel, with bright hair
Dabbled in blood»

Or la citation est incompréhensible si on ne la relie pas aux multiples allusions au «red hair» dans le roman, en particulier à la grand-mère morte de North, Rose Pargiter, dont le portrait est mentionné à plusieurs reprises, «a red-haired young woman» (10), et dont la mort pèse sur tout le premier chapitre du roman, pour réapparaître ensuite fréquemment dans les monologues intérieurs des divers membres de la famille. Ici, c'est North que son image vient hanter par l'intermédiaire de cette citation entrevue. Le vers cité apparaît alors comme un déclencheur qui cristallise tout un réseau en suspension dans le texte du roman.

2. *le rapport d'élaboration* (F1-F2) entre la version originelle du fragment tel qu'il apparaît dans son contexte de départ et sa version dans le texte d'arrivée. On a là tout un éventail qui va de la pure et simple restitution du fragment tel quel à la réécriture complète, en passant par diverses

étapes intermédiaires possibles. Des textes aussi différents que «Gerontion» de T.S. Eliot, *A Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce, *The Years* de Virginia Woolf, *Murphy* de Beckett ou *Pale Fire* de Nabokov offrent de façon parfois vertigineuse toute cette gradation insensible, parfois indécélable, entre restitution, reprise légèrement modifiée, remodelage, réécriture, condensation, simple écho, pur rapprochement par association.

Reprenons l'exemple de *The Years*. On y trouve d'abord un certain nombre de citations restituées mot pour mot, parmi lesquelles : Dante, *Divine Comédie*, Purgatoire, XV, 56-57 (p. 163) ; Robert Browning, «Home-Thoughts, from Abroad» (p. 200) ; Shakespeare, *Richard III*, I, 4, 53 (p. 243) ; Marvell, «The Garden», v. 15-16 (p. 259) ; Keats, «The Fall of Hyperion», v. 148-149 (p. 296) ; Marlowe, *Doctor Faustus*, V, 1, 97 (p. 297) ; Catulle, *Carmina*, V, (p. 300) ; Sophocle, *Antigone*, v. 523 (p. 315).

Dans d'autres cas la citation apparaît plus ou moins remodelée. Ainsi Sara, alors que Maggie vient de dire à Eleanor qu'elle a acheté sa robe à un Turc à Constantinople, murmure «A turbaned and fantastic Turk» (217), apparemment sans raison. Il s'agit là d'une reprise légèrement modifiée du vers où Othello évoque «a malignant and a turbaned Turk» (V, 2, 354) qu'il tua à Alep. L'allusion de Sara apparaît davantage compréhensible lorsqu'on sait que cette tirade représente les dernières paroles d'Othello avant son suicide. La reprise de ce vers précis est peut-être de la part de Sara un acte manqué révélant chez elle une pensée de mort, d'autant plus qu'elle est arrivée dans le froid glacial et l'obscurité du black-out, à travers un paysage de mort, «as if she were still dazed from her walk through the blue-shrouded streets» (217).

Enfin on trouve ce qu'on pourrait appeler des bribes citationnelles, qui sont moins que des citations à proprement parler, mais davantage que de simples coïncidences. Il s'agit d'échos de textes qui ne cessent de faire surface, hantant la mémoire des personnages, sans qu'on sache si ceux-ci sont conscients de ce qui parle à travers eux.

Ainsi Sara murmure une chansonnette de son invention en évoquant le souvenir d'un soir où elle a regardé couler l'eau sous Waterloo Bridge :

«Running water ; flowing water. May my bones turn to coral ;

and fish light their lanthorns ; fish light their lanthorns in my eyes». (144).

On ne peut s'empêcher de penser au chant d'Ariel dans *The Tempest* :

«Full fathom five thy father lies,
Of his bones are coral made ;
Those are pearls that were his eyes» (I, 2, 397-99)

Et surtout on pense au «sea change», au mystère de l'étrange transmutation régénératrice que fait subir aux corps le contact avec l'eau de mer. Dans le contexte de *The Years*, cette métamorphose évoquée fait écho à la circulation fluide qui parcourt souterrainement tout le roman, à ce décloisonnement vital qui dissout les différences individuelles et fait communiquer ce qui est séparé. Et Sara est précisément l'un des personnages qui réussit le mieux ces jonctions mystérieuses.

Dans la dernière partie, Peggy, écoutant le gémissement d'une sirène sur la Tamise, pense à toute la souffrance anonyme autour d'elle, à tous les êtres «toiling, grinding, in the heart of darkness» (296), et, un peu plus tard, North, à son tour, «felt that he had been in the middle of a jungle ; in the heart of darkness» (313). La présence conjuguée de la Tamise, de la souffrance aveugle et de la jungle évoque bien sûr immanquablement *Heart of Darkness* de Conrad.

Enfin, pendant la soirée de Delia, North a un moment d'absence «He was in the middle of a dark forest» (315). Cette phrase, une fois reliée à l'allusion centrale à Dante dans le chapitre «1911», sonne comme un écho des premiers vers de l'Enfer dans la *Divine Comédie* :

«Sur le milieu du chemin de la vie
Je me trouvai dans une forêt sombre :
Le droit chemin se perdait, égaré» (I, 1-3) (6)

3. *le rapport d'intégration* (F2-C2) entre le fragment cité et le nouveau contexte dans lequel il est inséré. La question est alors de savoir jusqu'à quel point le corps étranger qu'est la citation est absorbé, assimilé, digéré par le tissu textuel qui l'accueille. On a là aussi un éventail qui peut aller de la différenciation maintenue (la citation est alors un peu comme un kyste irréductible à l'intérieur du tissu) à l'assimilation totale (la citation se fond dans la continuité du texte d'arrivée et il devient difficile de l'en distinguer), en passant par les divers modes du montage et du collage

par lesquels le texte cité, tout en se démarquant apparemment du texte-support, établit des passerelles, lance des racines et aboutit à un véritable processus de greffe.

Toujours dans *The Years*, on trouve à un extrême des citations mises en exergue par des marques distinctes. Ainsi pour la citation de Dante en italien (163), la citation donnée en français (292), celle des *Carmina* de Catulle donnée en latin (300) ou encore le vers de l'*Antigone* de Sophocle donné en grec (315). On notera cependant que ce démarquage linguistique n'empêche aucunement ces citations de tisser des liens avec le texte du roman, et qu'il faut donc tout à fait relativiser la capacité d'«autonomie» de n'importe quel fragment textuel à partir du moment où il est inséré dans un autre texte.

La même remarque serait vraie pour l'autre extrême, le cas où la citation est tellement assimilée par l'avancée du texte où elle se trouve qu'on peut la lire sans s'apercevoir qu'il s'agit d'une citation. Ainsi le fragment de «The Fall of Hyperion» de Keats (v. 148-149) dans le monologue intérieur de Peggy :

«Was she not seeing herself in the becoming attitude of one who points to his bleeding heart ? *to whom the miseries of the world are misery*, when in fact, she thought, I do not love my kind» (296)
(nous italique)

Là encore l'assimilation typographique n'empêche aucunement la fonction intertextuelle.

Entre les deux on aurait toute la stratégie du montage citationnel tel qu'il a été pratiqué, par exemple, par Joyce et T.S. Eliot. Ainsi le chapitre «Lotus Eaters» de *Ulysses*, où tout un travail à la fois de dévaluation parodique et de réactivation vivante s'opère entre la conscience de Bloom et les innombrables fragments textuels qui la parcourent, un peu comme une bande électronique est parcourue par une multitude de canaux qui s'y entrecroisent. Ou encore le montage des fragments citationnels chez T.S. Eliots, où la mosaïque apparente aboutit à une véritable greffe. Le fragment irradie alors dans deux directions : horizontalement et verticalement. Horizontalement, il décroïsonne le déroulement linéaire du texte, en fait éclater la continuité apparente, le fait «bouger», le transforme en réseaux mobiles qui circulent dans tous les sens, et réactive ainsi des zones

textuelles coupées les unes des autres en y établissant des connexions inattendues. Verticalement, il superpose des strates et télescope des couches textuelles provenant d'horizons différents : il importe avec lui dans le texte, à l'état condensé, toute la structure du contexte d'où il vient, créant des conflagrations, des nœuds intertextuels.

4. *le rapport intertextuel* (C1-C2) : la citation met en relation non seulement des textes ponctuels mais des réseaux, elle engendre des effets de débordement, de contamination.

Un exemple, pris à nouveau dans *The Years*, va le montrer. Dans le chapitre «1914», Kitty se souvient, bien des années après, être allée se promener avec Edward et l'avoir entendu dire, au chant d'une grive : «That's the wise thrush that sings each song twice over» (200), reprenant ainsi le vers de Browning : «That's the wise thrush ; he sings each song twice over» («Home-Thoughts, from Abroad»).

Or la citation est au carrefour d'un triple réseau, celui de chacun des deux personnages et celui du narrateur, de sorte qu'elle déborde dans au moins trois directions. Tout d'abord, elle n'a pas le même sens pour Kitty et Edward, et ce contraste est crucial dans l'évolution de leurs vies. Pour Edward, elle est l'émanation de tout un savoir universitaire puisé à Oxford et auquel il va consacrer sa vie. Vue par Kitty, au contraire, elle cristallise soudain la perspective d'une vie desséchante, le prisme déformant d'une culture stérile, et c'est probablement le moment où elle décide de ne pas épouser Edward.

Mais la greffe va plus loin. Et pour cela, il faut reconstituer le tissu originel du texte :

«That's the wise thrush ; he sings each song twice over,
Lest you should think he never could recapture
The first fine careless rapture !»

On s'aperçoit alors que la citation importe avec elle dans le roman tout un «autre texte», centré sur l'idée du redoublement, de la répétition. La répétition a un rôle vital car c'est seulement grâce à elle que le moment d'extase vécu une première fois, «careless», peut prendre substance et s'enrichir de l'intervalle écoulé. Mais il y a un second «autre texte», qui

dépasse les figures individuelles de Kitty et Edward. En effet, de multiples exemples dans le roman suggèrent le rôle fondateur de la répétition. L'évènement ou le détail ponctuel, à peine remarqué lorsqu'il est évoqué pour la première fois, se gonfle peu à peu de sens à mesure qu'il se répète ou est remémoré, se déplaçant souvent d'un sujet à un autre dans une circulation fluide qui dissout les barrières entre individus.

Tout un réseau d'images apparemment anodines et coupées les unes des autres vient alimenter ce circuit souterrain, cet «autre texte». Ainsi l'image de la deuxième allumette dans la lettre de Martin que lit Eleanor. Il y raconte que, perdu dans la jungle, il n'avait plus que deux allumettes pour faire un feu. La première allumette s'éteint. «Then I lit the other, and by sheer luck it did the trick» (84). Quelques lignes plus loin, le paragraphe se clôt sur cette pensée d'Eleanor : «It was the second match that did the trick, she said to herself as she paid the driver and went in» (84). C'est à la seconde fois que la flamme jaillit, c'est à la seconde fois que toute chose prend sens. Et Eleanor fournit d'ailleurs par sa méditation un exemple de cette loi même qu'elle énonce : faisant ressurgir par la pensée un évènement qui s'est produit une première fois dans la réalité pour Edward, elle l'investit d'un sens plus riche.

Ainsi on pourrait établir un véritable parallélisme entre le rapport qu'entretient la citation avec son texte-support et le rapport qui unit les énoncés isolés de Kitty et Edward au grand réseau souterrain du livre. Dans les deux cas un fragment ponctuel émerge d'un soubassement implicite, invisible, et ce surgissement (qui est celui de la citation) opère une transfusion non seulement entre les deux pointes extrêmes qui émergent mais aussi entre les deux soubassements eux-mêmes.

Mais allons plus loin : la citation intertextuelle crée aussi souvent des effets en retour vers le contexte d'où elle est issue, le modifiant à son tour, le réactivant et le mettant dans une perspective nouvelle.

Eisenstein a bien montré que

«la juxtaposition de deux fragments de films ressemble plus à leur *produit* qu'à leur somme (...) en ce que *le résultat de la juxtaposition* diffère toujours *qualitativement* (...) de chacune des composantes prises à part» (7).

De même, le télescopage des deux contextes dans le nœud citationnel engendre un *tertium quid* analogue à une véritable transmutation alchimique.

On pourrait rapprocher cet effet en retour, apparemment paradoxal, de celui qu'évoque T.S. Eliot lorsqu'il met en évidence la modification des œuvres du passé par l'apparition d'œuvres nouvelles :

«The existing order is complete before the new work arrives ; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered ; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted» (8).

De même la mise en contact des œuvres existantes et des œuvres nouvelles par la greffe citationnelle provoque des mutations non seulement dans les textes sur lesquels la greffe est appliquée mais aussi dans les œuvres-souches. Ulysse et le roi Lear ne restent pas totalement intacts au contact de Mr Bloom et de Hamm. Et ce n'est pas seulement une affaire de lecture. Ce n'est pas simplement dû au fait que le lecteur du 20ème siècle ne peut lire de la même façon Homère et Shakespeare après avoir lu Joyce et Beckett. Le travail est plus profond et plus englobant : l'existence même, par delà les siècles, d'une structure commune, suffisamment vaste pour englober à la fois *Ulysses* et *L'Odyssee*, *Endgame* et *King Lear*, fonde quelque chose qui est beaucoup plus qu'un «travail en retour» : un isomorphisme sans lequel aucune greffe citationnelle ne prendrait.

III. LE BROUILLAGE

Plus encore peut-être que dans le télescopage des réseaux, c'est dans le brouillage des instances d'énonciation que le travail de la citation apparaît le plus «moderne».

Prenons l'exemple de Flaubert dont Roland Barthes a dit qu'il inaugurerait la modernité : «Il n'arrête pas le jeu des coües (ou l'arrête mal) (...) *on ne sait jamais s'il est responsable de ce qu'il écrit* (s'il y a un sujet *derrière* son langage)» (9). C'est *Bouvard et Pécuchet* qui nous offre peut-être l'exemple le plus vertigineux de ce brouillage indécidable entre énoncé «original» et citation. En effet, les voix des deux héros ne cessent de se couler, de façon plus ou moins perceptible, dans du déjà-dit, au point d'en devenir parfois indifférenciables. La citation est alors un peu la

Grande Bibliothèque (au sens de la Bibliothèque de Babel chez Borges (10)) et toute parole se dessine en creux sur le bruissement infini du déjà-écrit.

Dans *Bouvard et Pécuchet* (11) la citation apparaît essentiellement sous trois modes, qui marquent trois degrés de plus ou moins grande prise en charge des énoncés cités de la part des deux personnages.

A un extrême on trouve la citation explicite, transcrite purement et simplement entre guillemets :

Est-ce que cela t'amuse ?

—Oui ! sans doute ! va toujours !

«Dieu se développe en une infinité d'attributs, qui expriment, chacun à sa manière, l'infinité de son être. Nous n'en connaissons que deux : l'étendue et la pensée.

«De la pensée et de l'étendue découlent des modes innombrables, lesquels en contiennent d'autres».

«Celui qui embrasserait, à la fois, toute l'étendue et toute la pensée n'y verrait aucune contingence, rien d'accidentel, mais une suite géométrique de termes, liés entre eux par des lois nécessaires».

—Ah ! ce serait beau ! dit Pécuchet.

«Donc, il n'y a pas de liberté chez l'homme, ni chez Dieu».

—Tu entends ! s'écria Bouvard. (278).

A l'autre extrême, on a la citation totalement remodelée (et souvent sous forme burlesque) par les voix des deux héros :

«Le cerveau leur inspira des réflexions philosophiques. Ils distinguaient fort bien dans l'intérieur le *septum lucidum*, composé de deux lamelles, et la glande pinéale, qui ressemble à un petit pois rouge ; mais il y avait des pédoncules et des ventricules, des arcs, des piliers, des étages, des ganglions et des fibres de toutes sortes, et le foramen de Pacchioni, et le corps de Paccini, bref, un amas inextricable, de quoi user leur existence». (86).

Mais entre les deux on trouve un troisième mode, plus instable et insidieux, plus difficile à cerner : c'est lorsque la citation, tout en apparaissant sans guillemets et au présent, porte cependant suffisamment les marques d'un discours hétérogène à celui des deux personnages pour qu'elle

ne puisse être la transcription de leurs pensées :

« Ils admirèrent ensuite ses prodiges, les trombes, les volcans, les forêts vierges, et ils achetèrent l'ouvrage de M. Depping sur les *Merveilles et beautés de la nature en France*. Le Cantal en possède trois, l'Hérault cinq, la Bourgogne deux, pas davantage, tandis que le Dauphiné compte à lui seul jusqu'à quinze merveilles. Mais bientôt on n'en trouvera plus. Les grottes à stalactiques se bouchent les montagnes ardentes s'éteignent, les glaciers naturels s'échauffent, et les vieux arbres dans lesquels on disait la messe tombent sous la cognée de niveleurs ou sont en train de mourir ». (106)

On se trouve alors devant un texte oblique, un peu louche, qui semble ne pas avoir d'instance d'énonciation clairement assignée. Il ne s'agit pas du « point de vue » des deux héros, car la spécificité de Bouvard et de Pécuchet, c'est justement de ne pas avoir de « point de vue », mais de devenir la simple cage de résonance dans laquelle des discours viennent se répercuter, jouer les uns contre les autres, dans un va-et-vient où aucune instance n'a jamais la maîtrise sur les autres. Au point qu'on aboutit parfois à un renversement du rapport entre texte-support et texte cité : c'est finalement le grand texte de la Science, du Manuel (ce que Barthes appelle « la grande voix de la petite science » (12) qui devient le soubassement originel à partir duquel les discours « individuels » des deux sujets Bouvard et Pécuchet ne sont plus que des variations et mutations se détachant fugitivement sur le fond de ce grand bruissement des livres.

Un autre exemple de brouillage citationnel, mais cette fois intimement lié à la voix, est celui qui parcourt certaines pièces de Beckett. Les personnages beckettien ne cessent de répéter des paroles déjà prononcées ou écrites ailleurs, sans qu'on sache jamais exactement s'ils le font consciemment et ironiquement, ou au contraire s'ils sont simplement traversés par des mots dont ils n'appréhendent que confusément les implications. En fait, ils ne peuvent faire autrement que se couler dans des structures qui les traversent, qu'attraper au passage des bribes de discours qu'ils s'approprient tant bien que mal, pour un court instant. Ils essaient désespérément d'actualiser un paradigme originel qui leur pré-existe, qui s'est déjà actualisé avant eux et s'actualisera encore, dont ils ne sont qu'un moment dans une infinie série.

Et dans ces tentatives d'incarnation toujours recommencées la citation a une fonction stratégique : elle est le point de jonction de deux réseaux, celui de la performance en acte, encore informe et vide, et celui du paradigme, à la fois structure et texte, engendrant en même temps des mots et des conduites, les deux fusionnant en un rôle à la hauteur duquel les figures beckettiennes essaient péniblement de se hisser, sans jamais vraiment y parvenir.

Ainsi émergent dans *Endgame* (13), à demi noyées, trois grandes zones citationnelles. D'abord la Bible : «Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished». (p. 12 ; cf. Evangile selon Saint Jean, 19, 30) ; «Father ! Father !» (p. 52 ; cf. Evangile selon Saint Mathieu, 27, 46). Ce qui ne veut pas dire que Hamm est un Christ, ou même qu'il se prend pour le Christ, mais simplement que se dessine peu à peu une analogie entre deux structures (Passion du Christ/mort de Hamm) et que la citation, relayée et incarnée par la voix, est la cristallisation de cette analogie.

On retrouverait ici cette «saturation value» qui, selon les mots de T.S.Eliot, fait correspondre des strates textuelles parfois sans que l'auteur ait recherché délibérément cette coïncidence :

«I suggest that what gives it such intensity as it has in each case is its saturation — I will not say with «associations», for I do not want to revert to Hartley — but with feelings too obscure for the authors even to know quite what they were». (14)

Ici, Hamm joue désespérément une Passion sans savoir même qu'il la joue, il essaie confusément de coïncider avec une structure qui soudain donnerait sens à son agonie. Les citations sont non seulement dites mais jouées, investies, incarnées, elles sont la substance d'une forme vide qui essaie de se remplir.

Le second lieu citationnel, c'est Shakespeare : «My kingdom for a nightman» (p. 22, ; cf. *Richard III*, V, 4) ; «Our revels now are ended» (p. 39 ; cf. *The Tempest*, IV, 1). C'est le lieu, entre autres choses, d'une rhétorique qui cherche à se hisser à l'héroïsme, à coïncider avec une figure royale par la magie d'une voix qui résonne et cabotine.

Le troisième lieu, c'est T.S. Eliot : «The end is in the beginning

and yet you go on» (p. 44 ; cf. «East Coker») ; «Then let it end ! (...) With a bang». (p. 49 ; cf. «The Hollow Men»). On notera que les deux passages de T.S. Eliot renvoyaient eux-mêmes à un ailleurs textuel, respectivement au Livre de l'Apocalypse (22, 13) et à George Santayana (*Three Philosophical Poets*) (15), instaurant ainsi une série infinie de renvois et d'échos. Ce réseau eliotien est en rapport avec la structure cyclique de la pièce, avec ce télescopage incessant entre fin et commencement : une fin qui n'en finit pas et qui, tout en cherchant à finir, ne cesse de remplir le vide de paroles, instaurant ainsi chaque fois une nouvelle prolifération et un nouveau recommencement.

Mais c'est certainement dans *Happy Days* (16) que l'échange entre la voix du personnage et le tissu intertextuel qui l'imprègne est le plus fascinant. La frontière devient indiscernable entre la citation appelée au secours d'une mémoire lacunaire et la réappropriation inconsciente de fragments textuels venus d'ailleurs. Le monologue de Winnie devient un immense tissu rapiécé, mais où les pièces et la trame d'origine auraient fini par prendre la même couleur indifférenciée. La Bible, Shakespeare, Milton, Thomas Gray, Yeats, Keats, Charles Wolfe, Robert Herrick, Robert Browning, Omar Khayam, Schopenhauer, tout se noie dans un nivellement général où le discours individuel et la grande mémoire collective s'interpénètrent au point de devenir interchangeables.

Tout un brouillage par contamination réciproque s'opère entre l'individuel et le culturel, le spontané et le cliché, l'idiolecte et le proverbe. Les citations, originellement assignées à un auteur précis dans l'histoire de la littérature, sont à ce point usées, rabotées par la voix de Winnie qu'elles finissent par prendre l'apparence de maximes de la sagesse des nations. Ainsi le «Oh fleeting joys – oh something lasting woe» (p. 13 ; cf. Milton, *Paradise Lost*, X, 741-742) ou le «Fear no more the heat of the sun» (p. 21 ; cf. Shakespeare, *Cymbeline*, IV, 2) ou encore «When I was young and foolish and» (p. 27 ; cf. Yeats, «Down by the Salley Gardens»).

Et inversement certains clichés les plus usés sont préférés avec une telle spontanéité, comme s'ils étaient dits pour la première fois, qu'ils en sont en quelque sorte réactivés, retrouvant une charge d'émotion et un élan pathétique qu'ils avaient perdus : «Another heavenly day» (9), «just one of those old things» (10), «cannot be cured» (10), «no better

no worse» (10), «can't complain» (11), «great mercies» (12), etc.

Dans certains cas, la prise en charge, par un personnage, d'un discours hétérogène au texte, se fait non pas par une voix qui parle, mais par l'intermédiaire d'un style indirect libre à la Flaubert, subtilement manipulé par le narrateur et lui permettant de jouer sur deux registres en même temps, sur deux voix concurrentes mais indissociablement imbriquées.

Ainsi dans *The Years*, une véritable transfusion s'opère entre la voix intérieure de Sara et le texte de l'*Antigone* de Sophocle, lorsque Sara, seule dans sa chambre, lit la tragédie traduite par son cousin Edward.

«She skipped through the pages. At first she read a line or two at random ; then, from the litter of broken words, scenes rose, quickly, inaccurately, as she skipped. The unburied body of a murdered man lay like a fallen tree-trunk, like a statue, with one foot stark in the air. Vultures gathered. Down they flopped on the silver sand. With a lurch, with a reel, the top-heavy birds came waddling ; with a flap of the grey throat swinging, they hopped – she beat her hand on the counterpane as she read – to that lump there. Quick, quick, quick with repeated jerks they struck the mouldy flesh. Yes. She glanced at the tree outside in the garden. The unburied body of the murdered man lay on the sand. Then in a yellow cloud came whirling – who ? She turned the page quickly. Antigone ? She came whirling out of the dust-cloud to where the vultures were reeling and flung white sand over the blackened foot. She stood there letting fall white dust over the blackened foot. Then behold ! there were more clouds ; dark clouds ; the horsemen leapt down ; she was seized ; her wrists were bound with withies ; and they bore her, thus bound – where ?» (105).

Tout le paragraphe est nourri d'éléments puisés dans le texte de la tragédie, mais reformulés, condensés par Sara, aboutissant à une véritable *compositio loci* qui n'appartient ni à Sara ni à Sophocle mais à Virginia Woolf, et dont on s'apercevrait, si on l'analysait d'assez près, qu'elle s'apparente aux trois modes du travail du rêve selon Freud : condensation, déplacement, figuration (17). Plus que d'une greffe textuelle ou même que d'une transfusion, il s'agit là d'une *figuration* qui se suffit à elle-même, énig-

matique et parfaite.

Mais le brouillage citationnel peut aussi être l'indice d'une aliénation, d'une prise de possession par un autre discours. Ainsi dans le passage célèbre de *A Portrait of the Artist as a Young Man* (18) où Stephen écoute le sermon sur l'enfer du père Arnall. Cela commence par plusieurs pages d'une retranscription au style direct, entre guillemets, des paroles prononcées par le prêtre (101-103). Mais dès le lendemain l'intériorisation commence : le style direct fait place au style indirect libre, au passé, sans guillemets :

«God, who had long been merciful, would then be just. He had long been patient, pleading with the sinful soul, giving it time to repent, sparing it yet awhile. But that time had gone». (104).

La conscience de Stephen devient une pure cage de résonance qui répercute les paroles du prêtre. On approche d'une zone intermédiaire, trouble, où l'on ne sait plus très bien qui parle. Les mots sont encore ceux du père Arnall, mais assimilés et renvoyés par Stephen.

Le brouillage atteint son paroxysme dans une troisième étape où on semble être encore dans du style indirect libre, puisque les guillemets sont toujours absents, mais où les verbes sont cette fois au présent :

«And lo, the supreme judge is coming ! No longer the lowly Lamb of God, no longer the meek Jesus of Nazareth, no longer the Man of Sorrows, no longer the Good Shepherd, he is seen now coming upon the clouds» (105).

Quelle est la voix qui parle à présent ? Est-ce le père Arnall ? Est-ce Stephen ? Est-ce un narrateur omniscient ? En fait, la voix du prêtre a réussi à envahir et occuper à tel point la conscience de Stephen qu'il n'y a plus place en lui pour autre chose. Il ne s'agit pas d'une voix perçue par Stephen, à distance, mais d'une voix qui est devenue l'être même de Stephen. Et l'écriture mime cette prise de possession.

Mais citer, ce n'est pas seulement citer des textes d'auteurs. Ce peut être aussi mettre en exergue, détacher à l'intérieur d'une narration ou d'une voix non plus des fragments existants et répertoriés, mais des modes d'écriture, des procédés rhétoriques, des tics stylistiques, des modèles de discours, bref tout ce qui relève non pas d'un auteur défini mais d'un procédé ou d'un genre. Ce peut être un genre littéraire (épopée, tragédie, comédie, roman, poème lyrique, etc.) mais aussi un discours spécialisé

(discours médical, discours politique, discours journalistique, etc.) ou des formules relevant de certains codes sociaux (conversation de salon, scène de ménage, déclarations amoureuse, etc.) ou tout simplement des tournures stéréotypées appartenant au discours collectif (clichés, maximes, proverbes, formules de la sagesse des nations).

Ainsi, dans le chapitre «Cyclops» de *Ulysses*, Joyce mêle citation d'auteur et citation de genre : clichés journalistiques, amplification épique, jargon médical, formules de la liturgie s'entrecroisent, jouent les uns contre les autres et aboutissent à un nivellement et à une dévaluation généralisés.

Ce type de citation est d'ailleurs le véhicule privilégié de la parodie car il engendre un effet de contamination radicale : tout texte finit par être menacé par le cliché. Toute parole, si «originale» qu'elle soit, semble avoir sa contrepartie, de toute éternité, dans une formulation-cliché qui lui pré-existe et la relativise d'avance. La moindre parole porte en elle-même sa potentialité de parodie.

Joyce excelle dans cet art d'imprégner insidieusement la présentation de ses personnages de formules qui, mêlées à la narration en troisième personne, gardent une apparence de neutralité et d'objectivité, mais dont on s'aperçoit peu à peu non seulement qu'elles sont à la limite du cliché, mais de plus qu'il s'agit précisément du genre de cliché qu'utiliserait le personnage s'il avait la parole. De sorte que ce dernier est entaché, dans son être même, d'un discours qui le dévalue.

Ainsi dans «A Little Cloud» (*Dubliners*) (19), lorsque Little Chandler, poète manqué et admirateur de la «Celtic school», regarde par la fenêtre de son bureau, il voit «the glow of a late autumn sunset» jeter «a shower of kindly golden dust» sur les passants (65). Un peu plus loin, alors qu'il marche dans la ville, «the golden sunset was waning» (66). Puis nous le voyons déambuler «through all that vermin-like life and under the shadow of the gaunt spectral mansions in which the old nobility of Dublin had roistered» (66). Enfin, traversant Grattan Bridge, il voit les maisons comme des mendiants «stupefied by the panorama of sunset and waiting for the first chill of night to bid them arise, shake themselves and begone» (67). Rien d'étonnant à ce que la phrase qui suit donne au lecteur la clé de tout ce qui précède : «He wondered whether he could

write a poem to express his idea». (67).

En fait, depuis le début, le style a été contaminé subtilement par les velléités littéraires de Little Chandler. La mélancolie rêveuse et un peu plaintive, les vagues images crépusculaires qui imprègnent sa vision du paysage urbain sont les clichés affectionnés par les poètes de la «Celtic school» (aussi appelée, terme particulièrement approprié ici, «Celtic Twilight»). Mais Little Chandler, en dépit de ses ambitions, n'est pas un écrivain, et ce n'est pas lui qui s'exerce au romantisme fin de siècle mais Joyce qui vient en quelque sorte fixer sur lui, en troisième personne, un discours qui l'enveloppe sans jamais aboutir à une actualisation créatrice. De sorte que cette cristallisation stylistique «autour» de Little Chandler, dont il n'est pas l'origine mais simplement le lieu, renforce encore l'impuissance du personnage et fait de lui le véhicule aliéné d'un langage par lequel il est piégé alors même qu'il voudrait le mettre en œuvre, par lequel il est constitué au lieu d'être celui qui le constitue. Car l'acte d'écriture est déjà accompli, mais par le narrateur, par dessus la tête de Little Chandler qui n'y a aucune part et ne peut évidemment pas se rendre compte que les interférences stylistiques du narrateur sonnent le glas de ses tentatives futures. Un style qui s'est dégradé au point de se diluer aussi facilement, aussi «naturellement» dans le cliché est condamné — et Little Chandler, qui s'identifie à ce style sans distance aucune, est condamné avec lui. La citation n'est plus un choix mais un piège aliénant. Toutes les mutations stylistiques qui ponctuent l'évolution de Stephen dans le *Portrait* obéissent à la même machination narrative.

Ce type d'imprégnation citationnelle a quelque chose de fascinant par l'effet d'aliénation qui se dégage de son élaboration même. La maestria est celle du narrateur, l'aliénation est celle du personnage, mais nous ne pouvons nous empêcher d'attribuer à l'un ce qui est le résultat d'une manipulation perverse de l'autre.

L'exemple le plus achevé de ce malaise est le chapitre «Nausicaa» dans *Ulysses* (20). Stylistiquement, l'épisode est dans un entre-deux, en creux en quelque sorte. En effet il serait tout aussi faux de le lire comme un monologue intérieur de Gerty que comme une narration neutre. Certes, le récit est entièrement contaminé par les clichés du roman sentimental victorien, aux héroïnes larmoyantes et aux dénouements

édifiants. Et il est vite clair que ces clichés sont ceux qui imprègnent l'esprit de Gerty, complètement façonné par des lectures de ce genre. Mais de là à dire que c'est la voix de Gerty qui raconte l'histoire, il y a un pas que nous n'avons pas le droit de franchir. Car tout l'effet dévaluant du chapitre repose sur un double contraste. Contraste d'une part entre l'élaboration stylistique et le fait que la pauvre Gerty est bien incapable d'écrire des phrases comme celle-ci :

«Nay, she had even witnessed in the home circle deeds of violence caused by intemperance and had seen her own father, a prey to the fumes of intoxication, forget himself completely for if there was one thing of all things that Gerty knew it was the man who lifts his hand to a woman save in the way of kindness deserves to be branded as the lowest of the low». (354).

Mais contraste aussi entre le glorieux feu d'artifice du style et la pauvreté stérile des modèles sous-jacents. La force du cliché est d'être une inépuisable matrice de fonctionnement. Et manifestement Gerty y trouve son compte.

Ainsi, au terme de ce trajet, nous voilà arrivés à la frontière extrême du citationnel, au point de danger où toute écriture semble irrémédiablement infectée de parodie. En ce sens, on peut accuser quelqu'un comme Joyce d'avoir pratiqué la tactique de la terre brûlée. Mais cette terre brûlée est aussi un terreau extraordinairement fertile. Certes, au lieu de dissimuler et de «naturaliser» les emprunts, il en fait la substance même de tout écrit, semblant condamner toute parole originale. Mais en fait, comme T.S. Eliot d'ailleurs, il retourne complètement le problème de l'originalité en littérature, montrant qu'on ne choisit pas ses citations mais qu'on est choisi par elles. Le grand écrivain est alors non pas celui qui, selon la formule traditionnelle, se dégage de ses modèles, mais celui qui, au lieu de leur échapper, les exacerbe, les relativise cathartiquement, en quelque sorte, en les faisant jouer les uns contre les autres, et détruit leur pouvoir magique en les reliant tous les uns aux autres dans un immense réseau au sein duquel il peut alors enfin, sans danger, commencer à se citer lui-même.

André TOPIA
Université de Paris X - Nanterre

NOTES

- 1 – Eric Partridge, *Usage and Abusage*, Penguin, 1978, p. 72.
- 2 – T.S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent» in *Selected Prose*, Faber, 1975, p. 38.
- 3 – Walter J. Ong, *Rhetoric, Romance and Technology*, Cornell University Press, 1971, p. 35.
- 4 – Alain de Libera, «De la lecture à la paraphrase» in *Langages*, 73, Larousse, mars 1984, p. 17.
- 5 – Edition Panther, 1977.
- 6 – Traduction de Henri Longnon, Garnier, 1966.
- 7 – Serge Eisenstein, *Réflexions d'un cinéaste*, Editions du Progrès, Moscou, 1958, p. 75.
- 8 – T.S. Eliot, op. cit., p. 38.
- 9 – Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, 1970, p. 146.
- 10 – J.L. Borges, *Fictions*, Gallimard, 1957, p. 97-109.
- 11 – Edition du Livre de Poche, 1970.
- 12 – Roland Barthes, op. cit., p. 211.
- 13 – Edition Faber, 1958.
- 14 – T.S. Eliot, «The Use of Poetry and the Use of Criticism» in *Selected Prose*, Faber, 1975, p. 91.
- 15 – Voir B.C. Southam, *A Student's Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot*, Faber, 1974.

- 16 – Edition Faber, 1963.
- 17 – S. Freud, *L'interprétation des rêves*, Presses Universitaires de France, 1971, p. 241-291.
- 18 – Edition Panther, 1977.
- 19 – Edition Panther, 1977.
- 20 – Edition Random House, 1961.