

## Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

### **Direzione:**

Laura Brignoli

Silvia T. Zangrandi

### **Comitato di direzione**

Gianni Canova, Claude Cazalé Bérard, Mauro Ceruti, Paolo Proietti, Giovanna Rocca, Richard Saint-Gelais, Vincenzo Trione

### **Comitato scientifico/redazionale**

Maurizio Ascari (Università di Bologna), Maria Cristina Assumma (Università Iulm), Matteo Bittanti (Università Iulm), Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna), Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli), Mara Logaldo (Università Iulm), Stefano Lombardi Vallauri (Università Iulm), Massimo Lucarelli (Université de Savoie), Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense Madrid), Donata Meneghelli (Università di Bologna), Marta Muscariello (Università Iulm), Frank Wagner (Université Rennes 2)

### **Segreteria di redazione**

Laura Gilli

Tutti gli articoli sono sottoposti a un processo di peer review in doppio cieco.

INTERARTES n.1

**Confini**

ottobre 2021

Laura Brignoli, Silvia Zangrandi – Introduzione

ARTICOLI

Laura Brignoli – Quale riscrittura?

**Maria Chiara Gnocchi - Géométrie, géographie, géopolitique de la réécriture**

Frank Wagner - Une question de topique ou d'optique? (Intertextualité, hypertextualité et transfictionnalité)

Laurence De La Poterie-Sienicki, Richard Saint-Gelais - Ouvrir la boîte, recoller les morceaux: la transfictionnalité paradoxale de Pandore et l'ouvre-boîte de Postel & Duchâtel

Silvia Albertazzi - Writing back, writing forth. Confini delle riscritture postcoloniali

Marinella Termitte - L'œuvre dormante dans les réécritures de Boualem Sansal

Alberto Sebastiani - Parafrasi e riscrittura. Un'ipotesi di definizione a partire da Nicolas Eymerich, Inquisitore

Isabella Mattazzi - La riscrittura tra prospettiva critica e prassi traduttiva: il caso Amélie Nothomb

Maria Cristina Assumma - Alberti dipinge Lorca. L'immaginario coreutico nell'illustrazione albertiana del *Romancero gitano*

Federico Bocchi - L'ideazione di universi narrativi come pratica culturale: il caso *The Witcher*

Philippe-Alexandre Gonçalves - Du théâtre au roman: la transfiction comme extension de l'univers de Gil Vicente

RECENSIONI

Raffaele Aragona - Una riscrittura metafrastica della *Commedia* dantesca (STEFANO TONIETTO, *Il Divino Intreccio*, in riga edizioni, 2021)

## Géométrie, géographie, géopolitique de la réécriture

Maria Chiara GNOCCHI

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**Abstract:**

The aim of this article is to contribute to a kind of geometric marking out of rewriting. First of all, I try to point out the perimeter of rewritings and the main lines that run through them. Then, I consider the spatial and geographical dimensions of the rewritings, and their temporal dimension, focusing on the forms these texts took in the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries. As we can see, the phenomenon of rewriting benefits greatly from the consideration of borders, which are fundamental to its understanding, in a framework that ranges from geometry to geography to geopolitics.

**Keywords:**

Rewriting; border; postcolonial literature; periphery; canon.

Dans notre travail, il est souvent crucial de pouvoir partir d'une définition des objets, des pratiques, des formes qu'on étudie. C'est très utile pour poser les bases d'une analyse réfléchie, ainsi que pour des débats, pour des confrontations équilibrées et sensées. Ce qui ne veut pas dire que ce soit facile ou commode, au contraire: «définir» signifie fixer les frontières, la fin d'un objet d'étude, et donc limiter l'enquête (en établir le *limes*). De plus, le fait de tracer des frontières peut paraître suspect ou en tout cas ne pas aller de soi lorsqu'on parle de littérature. N'est-ce pas là le royaume de la liberté, de la création sans limites? Ces premiers doutes ont toutes les chances de se multiplier si les frontières sont posées dans le domaine de la réécriture, étant donné que réécrire prévoit tout naturellement le dépassement des frontières: réécrire consiste à sortir du périmètre d'une première œuvre. Et s'il est déjà difficile de définir un texte, comment s'y prendre lorsque ce qui fait l'objet de l'analyse n'est pas un texte, mais (au moins) deux, ou, pour le dire encore mieux, leur relation? Comment mesure-t-on une relation, qui n'est pas un objet mais un vecteur, un mouvement? Sans compter que la réécriture est également un acte, un geste, prévoyant un impact sur un lecteur qui change, au fil du temps et selon la géographie réelle ou symbolique, et qui est irréductible à une seule modalité de lecture.

Ce sont des doutes tout à fait raisonnables. Cela dit, on peut aujourd'hui observer deux phénomènes quelque peu contradictoires qui invitent, *a contrario*, à faire un effort dans la direction d'un balisage de la pratique de la réécriture: d'une part, les réécritures surabondent, se diversifient, le panorama se complexifie chaque jour davantage; d'autre part, les cadres théoriques de définition font défaut, qui permettraient une analyse mesurée du phénomène et de ses déclinaisons. On assiste à une prolifération terminologique qui ne va pas toujours dans le sens de la clarté définitoire, à laquelle s'ajoute une diversification fâcheuse des termes – et donc des cadres d'analyse et par conséquent des frontières – dans les différents domaines disciplinaires et linguistiques. Évidemment, c'est un cercle vicieux: déclinant et diversifiant chacune à sa manière la pratique de la réécriture, les différentes littératures ont bâti leur propre système lexical de référence, leur propre charpente théorique et méthodologique; et, faute d'une sorte de glossaire partagé, elles ont connu un développement inégal. Elles pourraient dialoguer parfois, les pratiques auxquelles elles ont donné naissance se recoupent parfaitement dans certains cas – sans doute, mais on ne le saura jamais tant qu'on ne fera pas communiquer les domaines<sup>1</sup>. Il va sans dire qu'il faudra s'y prendre sans méconnaître les inévitables diversités culturelles qui distinguent les auteurs, les œuvres, les pratiques: toute tentative d'homologation est la bienvenue, tant qu'elle n'est pas abusive, tant qu'elle ne prétend pas à une universalité qui n'est peut-être pas son lot – on y reviendra.

On peut donc distinguer d'une part les frontières qui créent des monstres (les murs entre les expériences linguistiques et culturelles, l'anarchie terminologique) et de l'autre les frontières (les cadres, les typologies, les définitions) qui permettent d'y voir plus clair, et qui pourraient même aider à dépasser ces frontières culturelles, ou à les concevoir autrement. C'est dans ce sens, on le devine, que j'essaierai de développer ma réflexion.

Cet article s'inscrit dans la démarche générale du numéro qui le contient dans la mesure où il entend contribuer à une forme de balisage géométrique de la réécriture: je me demande quel est le périmètre de la réécriture, quelles sont les grandes lignes qui le traversent, de manière pour ainsi dire atemporelle et abstraite. Je prends ensuite en considération la dimension spatiale, géographique, des réécritures, et leur dimension

---

<sup>1</sup> Que l'initiative de ce premier numéro de la revue *Interartes* soit donc saluée!

temporelle, concentrant mon attention sur les formes prises par ces textes au XX<sup>e</sup> et au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Comme on le verra, le phénomène de la réécriture profite largement de la prise en compte des frontières, qui sont fondamentales pour sa compréhension, dans un cadre qui va de la géométrie, à la géographie, à la géopolitique.

### 1. *Géométrie*

Essayons d'abord de tracer le périmètre de la réécriture; autrement dit, partons d'une définition de réécriture partagée. J'entends par réécriture le réemploi conscient d'intrigues, de personnages, de cadres et de charpentes narratives, dans un texte défini hypertexte qui a un rapport avec sa source, c'est-à-dire son hypotexte, qui ne se limite pas à l'allusion (Brignoli, 2019: 22). Et voilà que le verbe «limiter» a déjà pointé; la première, nécessaire frontière a été tracée: la réécriture ne se contente pas d'allusions – autrement dit, elle ne se confond avec n'importe quelle forme d'intertextualité. Concept élaboré surtout par Julia Kristeva, comme on le sait, l'intertextualité ne présuppose aucun réemploi conscient d'éléments textuels: c'est le dialogue inévitable, souvent involontaire, que tout texte entretient avec les textes préexistants et qui contribuent, quelque part, à son sens. L'intertextualité se prête mal, dès lors, à toute forme de balisage. Pour qu'une réécriture soit définie comme telle, au contraire, il faut que le rapport avec l'hypotexte soit clair: c'est là le sens premier de l'hypertexte, qui ne serait pas compris sans cette référence.

Une fois tracé ce périmètre, explorons toutes les lignes –les tensions– qui le traversent. Une des premières questions qui se pose est celle de l'équilibre entre hypotexte et hypertexte. Qui dit relation dit, le plus souvent, hiérarchie. On aurait donc d'un côté les réécritures où domine le désir de rendre hommage à l'hypotexte et celles où prime la volonté de contestation. Dans le premier cas, l'hypotexte est un modèle de référence qu'on voudrait pérenniser, multiplier, à la gloire duquel on voudrait contribuer. Dans le second, on reconnaît la stature de l'hypotexte, mais c'est justement ce qui motive l'urgence d'une controverse, d'une contre-écriture, comme une forme de riposte, ou de rectification.

Au-delà la valeur que l'on reconnaît à l'hypotexte, on peut situer tout désir de le réécrire entre deux pôles hypothétiques, que résument les mots «encore» et «pas assez»

(cfr. aussi Meneghelli, 2019). Dans le premier cas, on réécrit parce qu'on n'accepte pas – par exemple– le deuil de la fin d'une histoire, de la disparition des personnages. On se dit que les lecteurs méritent de partager encore des moments dans cet univers, en cette compagnie. Dans le second, on réécrit parce qu'on perçoit des lacunes, des failles, du non-dit, des possibilités inexplorées (au niveau diégétique, idéologique ou autre), et on voudrait les remplir.

Jusque-là, tout est relativement simple. Les choses commencent à se compliquer lorsqu'un texte ne reprend pas *une* diégèse préexistante, mais plusieurs. Gary Westfahl nomme *biquel* les récits qui prolongent simultanément deux textes (Westfahl, 1991: 15)<sup>2</sup>; Saint-Gelais reconduit différentes typologies dans l'ensemble des «croisements» et des «annexions», qui procèdent souvent, de plus, par *crossover*, c'est-à-dire en mélangeant des genres différents, appartenant à des formes de culture considérées comme «hautes» ainsi qu'à celles considérées comme «basses» (Saint-Gelais, 2011: 187-228). Le problème des hiérarchies ne se pose pas dans les textes les plus légers, les plus ludiques, comme dans *Night Watch: A Long-Lost Adventure in Which Sherlock Holmes Meets Father Brown* de Stephen Kendrick (2001), dans lequel on voit le destin du héros de Conan Doyle croiser celui du père Brown de G. K. Chesterton, avec des rencontres épisodiques avec Dracula, le fantôme de l'Opéra, les protagonistes de la série télé *X-Files*, etc. Déjà, à propos d'une œuvre comme *Mañana en la batalla piensa en mí* du romancier espagnol Javier Marías (1994), on peut se poser plus de questions. L'œuvre se présente clairement comme une réécriture de Shakespeare (le titre fait allusion à une phrase tirée de *Richard III*, répétée plusieurs fois dans le texte), mais non comme une reprise directe: le drame de Shakespeare est lu à travers la transposition filmique que Laurence Olivier en a fait en 1955. Même si de manière plus discrète, deux autres hypotextes pointent çà et là: le conte «The Dead» de Joyce et, encore une fois, sa transposition filmique par John Huston (cfr. aussi Contadini, 2007: 16-19). La géométrie devient difficile, parce que les plans se superposent. On entrevoit une figure qui a plus de deux dimensions. On se demande qui réécrit quoi, suivant quelle direction, quelle intention. Et il paraît plus ardu de bien percevoir les

---

<sup>2</sup> Par exemple, *Mademoiselle Bovary* de Maxime Benoît-Jeannin prolonge d'abord *Madame Bovary*, mais Berthe, la fille d'Emma, y fait la rencontre de Bouvard et Pécuchet, protagonistes du roman éponyme du même Flaubert (Saint-Gelais, 2011: 190).

équilibres au niveau des tensions dont il était question plus haut: «encore» ou «pas assez» par rapport à quoi? L'attitude du narrateur de Javier Marías vis-à-vis de Shakespeare est-elle la même que vis-à-vis de Laurence Olivier, et que de Joyce? Qu'est-ce que cela comporte au niveau des hiérarchies, des figures que la composition dessine?

Une volonté claire s'affirme dans les *biquel* et dans les «croisements» divers: celle de mélanger les cartes, de brouiller le jeu. De rendre la mensuration difficile, du moins à l'aide des instruments les plus canoniques. Ce à quoi d'autres facteurs peuvent s'ajouter, à d'autres niveaux.

## 2. Géographie et géopolitique de la réécriture

On ne réécrit pas forcément des œuvres de son propre domaine linguistique, nées dans son cadre géographique ou culturel d'appartenance.

Faisons un pas en arrière. Par définition, le «réemploi conscient d'intrigues, de personnages, de cadres et de charpentes narratives» n'est pas lié à un univers linguistique. Sauf si cela peut avoir un sens: lorsque Perec enchâsse, dans *La Disparition* (1965), sa propre réécriture du poème «Voyelles» de Rimbaud, en s'astreignant à ne pas utiliser la lettre «e», l'emploi de la langue française est obligé. Il faut bien que l'oulipien se pose sur le même plan que le poète voyant pour défier son art, pour marcher dans son sillage, puisque le poème évoque une série d'images liées aux voyelles de la langue française. Mais pour le reste, il n'est pas fondamental qu'une réécriture de *Robinson Crusoé*, par exemple, soit en anglais, si bien que les réécritures du classique de Defoe sont très nombreuses en français aussi, et même en russe et dans bien d'autres langues. Évidemment, plus une œuvre est liée au canon culturel d'un pays, plus les réécritures seront nombreuses dans la même langue, mais parce que la langue fait partie du même patrimoine culturel, non pour des raisons linguistiques intrinsèques. Inversement, plus une œuvre ambitionne à une dimension universelle, et qu'elle réussit à l'atteindre, moins elle sera liée à un domaine linguistique.

La réécriture n'est donc pas seulement une question de géométrie, mais aussi de géographie, voire de géopolitique. Et les frontières qu'il faut prendre en considération sont

donc autre chose que les lignes qui traversent le périmètre du texte en lui-même: ce sont aussi celles de l'espace dans lequel il prend forme, et qui lui donnent son sens. Cet espace peut être réel ou symbolique, ou mieux: il est réel et symbolique à la fois.

Il est réel parce que, dans les siècles qui nous précèdent, certaines régions du monde ont exercé une domination sur le reste du globe qui s'est concrétisée dans des formes de prévarication économique, politique mais aussi culturelle et linguistique. Les chefs-d'œuvre de la littérature britannique, par conséquent, se sont imposés bien au-delà de l'espace géographique du Royaume uni; pareillement, ceux de la littérature française. Il existe donc aujourd'hui des littératures en langue anglaise ou française produites dans des territoires qui ne font pas partie des nations où ces langues sont surtout parlées, et leur rapport à la langue et à la culture des anciens colonisateurs doit forcément être pris en considération.

Cet espace est pourtant en large partie symbolique: encouragées par l'expérience coloniale et impériale, les cultures des pays occidentaux, surtout européens, ont développé des prétentions à l'universalisme. Ce qu'on appelle, à la suite de Harold Bloom, le «canon occidental» (Bloom, 1994), s'est imposé, et s'est toujours *pensé*, comme universel. Paris est au cœur d'une «République mondiale des Lettres» qui est plus symbolique que réelle (Casanova, 2008) mais, comme le rappellent à la fois Stephen Owen et David Damrosch, la quintessence de l'hégémonie culturelle consiste dans le fait de considérer comme universelle une tradition qui n'est pas plus locale qu'une autre (Owen, 1990: 28; Damrosch, 2003: 19).

Or je l'ai dit: tout hypertexte tire sa raison d'être de son modèle, et il est donc fondamental que les lecteurs reconnaissent ce dernier en tant que tel – autrement dit, il faut qu'il soit largement connu, donc reconnaissable. Par conséquent, les réécritures les plus nombreuses sont celles du canon, qui est *de facto*, encore aujourd'hui, sur de larges étendues du globe, le canon occidental (sans compter le fait que l'irradiation d'un texte dans le système de ses réécritures ne fait qu'augmenter son prestige, sa stature, sa canonisation).

Au xx<sup>e</sup> siècle, de nombreuses réécritures qu'on peut définir postcoloniales ont mis l'accent sur le caractère quelque peu abusif de cette prétention à l'universalité. Comme on



le sait, surtout dans la seconde moitié du siècle dernier, les écrivains issus des anciennes colonies ont multiplié les réécritures «polémiques» des œuvres du canon occidental. De leur position dominée, ils ont très bien perçu les limites des prétentions à l'universalité de certaines œuvres, de certains modèles culturels. C'est tout à fait logique: qui subit les effets négatifs de logiques de pouvoir les perçoit de manière plus nette (et a intérêt à les dévoiler), alors que les tenants des positions les plus centrales et les plus «légitimes» ont tendance à accepter et à perpétuer un *status quo* perçu comme indiscutable, voire à évacuer toute question politique risquant de le mettre en discussion.

La démarche des écrivains postcoloniaux est suffisamment bien connue pour qu'on puisse l'évoquer assez rapidement: ils ont proposé leur propre version d'une série d'œuvres du canon occidental, se situant moins dans la continuation de ceux-ci et des réécritures existantes que *contre*. C'est pourquoi on parle souvent de contre-écritures aussi: c'est la pratique du *writing back* théorisée par Salman Rushdie (Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 1989)<sup>3</sup>. La volonté de rendre hommage aux grands auteurs n'est pas nécessairement absente dans les réécritures postcoloniales, mais elle a toujours coexisté avec l'intention d'en violer les codes, d'en dénoncer la dimension coloniale, idéologique, pour cachée ou inconsciente qu'elle soit. D'en démasquer ne serait-ce que l'imposture de la soi-disant universalité, pour proposer quelque chose de différent. En se situant dans un ailleurs qui se présente explicitement comme tel, et proposant une histoire qui en tient compte, les écrivains issus des (anciennes) colonies font preuve d'avoir très bien saisi la «provenance» (géographique et idéologique) des textes qui se disaient de partout et de nulle part. Pour le dire autrement, ils pointent du doigt une frontière qui existe et qui se cachait. Une frontière héritée de l'époque coloniale qui a survécu à l'effondrement des anciens empires. Car on le sait: quoi qu'il écrive, un Indien qui réécrit un classique de la culture anglophone ne sera jamais perçu de la même façon dont est perçu un Anglais qui réécrit une œuvre de son canon national. Être au-delà d'une frontière, c'était (c'est?) appartenir à un autre monde, ne pas avoir sur la culture les mêmes droits. D'où le geste polémique.

On remarquera que ces frontières ne sont pas forcément strictement géographiques: Albert Camus a vécu dans le même espace géographique que l'écrivain algérien Kamel

---

<sup>3</sup> Pour en savoir plus sur ces pratiques dans les domaines littéraires anglophone et francophone, cfr. Albertazzi, Cattani, Monticelli, Zullo, 2018 et Gauvin, Van den Avenne, Corinus, Selao, 2013.

Daoud par exemple (qui a récemment réécrit *L'Étranger*, cfr. *infra*) et se reconnaissait une identité algérienne avant que française, mais ses écrits ne sont pas du même côté d'une frontière politique et symbolique qui les oppose à ceux de son confrère qui n'a pas la nationalité française et qui est issu d'un autre contexte sociétal<sup>4</sup>.

### 3. *Espaces postmodernes et nouvelles frontières*

S'il est un trait reconnu à la postmodernité, c'est le caractère liquide de la culture, ainsi que la fluidification de toute sorte de frontière, réelle et conceptuelle – un phénomène que la mondialisation ne fait qu'amplifier. Cela coïncide avec la phase de multiplication des réécritures et avec la complexification dont il était question dans les premières pages de cet article. Autrement dit, les figures complexes et les gestes ayant une forte dimension géopolitique finissent par converger.

Les réécritures postcoloniales, typiques de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, se dessinent à partir d'une figure très simple: un monde s'oppose à un autre monde, un sujet et une communauté ripostent à un autre sujet, à une autre communauté. La frontière est évidente dans son sens étymologique: l'opposition est *frontale*, les sujets se trouvent l'un *en front* de l'autre. Pour contester le modèle de culture des puissances occidentales, monolithique ou qui prétendait en tout cas à l'universalité, les sujets postcoloniaux lui opposent un autre modèle qui le regarde droit dans les yeux, et qui a d'une part la force d'une contestation directe, et de l'autre la faiblesse d'une dépendance qui perdure. Tant que la post-colonie s'exprime par rapport aux anciennes puissances, même si c'est pour les contredire, elle ne sort pas de l'*affrontement*, d'un rapport à deux, où la frontière n'est que renforcée.

Or justement, à l'époque postmoderne, différents auteurs se sont dit que la figure, le modèle, la géométrie de ce genre de réécritures n'est plus à l'image d'un monde qui a changé, et qui a engendré de nouvelles exigences culturelles et, par-là, esthétiques. C'est pourquoi on assiste depuis quelques années – disons à partir des années 1990 – à l'essor

---

<sup>4</sup> Le contexte historique et politique a évidemment évolué entre-temps: rappelons que Camus est mort avant que l'Algérie ne conquière l'indépendance, et qu'à l'époque de la parution de *L'Étranger* il était effectivement perçu en France, par exemple par Sartre, comme celui qui vient «de l'autre côté de la mer» (Sartre, 1947: 99).

d'un nouveau modèle de réécriture que j'ai appelé ailleurs «réécriture-monde» (Gnocchi, 2021). Ce sont des réécritures qui naissent souvent aux périphéries des centres de pouvoir culturel, ou au fil des migrations. Mais le but patent de ces textes est de sortir de l'alternative obligée entre un hypotexte pris comme modèle, comme phare, et un hypertexte qui riposte, qui *writes back*. De dépasser l'opposition entre un centre et une périphérie, entre le canon et la voix qui s'y oppose. Il s'agit, pour la plupart, de réécritures à matrice plurielle, qui reprennent différents hypotextes, comme les croisements et les annexions épinglés par Saint-Gelais. Et qui, de plus, attribuent à des textes périphériques le statut d'hypotexte, à côté de classiques bien plus connus. Le résultat est un *crossover* qui dépasse ou ignore les frontières, ainsi que les hiérarchies.

C'est le cas de *Meursault, contre-enquête* (2014) de Kamel Daoud, que j'ai cité plus haut. Si la dimension «contre» de cette réécriture est très évidente, et soulignée par le titre, il serait limitatif d'en rester là. Loin de «répondre» seulement à *L'Étranger*, le texte multiplie les allusions à *La Chute*, au *Mythe de Sisyphe*, à *La Peste* de Camus, ainsi qu'à quelques chefs-d'œuvre de Sartre. Mais surtout, il comporte parmi les hypotextes de références des œuvres issues des périphéries des anciens empires coloniaux, comme *Harun et la mer des histoires* de l'écrivain indo-britannique Salman Rushdie (cfr. Gnocchi, 2019). Ou encore, il dialogue tant avec *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe qu'avec ses réécritures, surtout celle de Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967).

Salman Rushdie a d'ailleurs récemment signé un roman qui exemplifie presque tous les traits de ces réécritures-monde: *Quichotte* (2019) est aussi une réécriture parodique du *Don Quichotte* de Cervantes, mais comme c'était le cas dans *Mañana en la batalla piensa en mí* de Javier Marías, l'allusion au chef-d'œuvre est filtrée par une de ses adaptations, et encore, par une œuvre qui s'inspire «de très loin» au roman de Cervantes, à savoir l'album de musique *Don Quichotte* de Jules Massenet. Autrement dit, le premier hypotexte est déjà réfracté, et transmédiat. On remarquera que cela revient, pour un auteur anglophone originaire de l'Inde, à s'inspirer à un classique de la littérature espagnole par le biais de l'œuvre d'un Français, et d'une œuvre qui n'est pas littéraire, mais musicale. Où est la frontière? Qui répond à qui? Quel périmètre peut-on dessiner dans ce cas, est-ce encore une opération possible, utile, sensée? Comme si cela ne suffisait pas, d'autres parties de

*Quichotte* rappellent de manière très explicite les aventures de *Pinocchio*, d'autres *Moby Dick* ou *Le Merveilleux Monde d'Oz*, *Rhinocéros* de Ionesco, etc. Sans compter les allusions aux chansons, aux transmissions télévisées (réelles ou imaginaires), aux films plus ou moins récents et aux séries télé contemporaines.

Le protagoniste de *Quichotte*, défini un «homme itinérant», rappelle un peu «Le voyageur sans fin» qui donne le titre au premier chapitre de *La Quarantaine* de J. M. G. Le Clézio, un roman qui date de 1995, dans lequel on peut déjà reconnaître les traits d'une réécriture-monde. On sait que Le Clézio a la double nationalité française et britannique et que, né à Nice, il provient d'une famille d'origine bretonne qui a vécu presque deux siècles à l'île Maurice. Depuis toujours, les œuvres de Le Clézio refusent ou, mieux, redessinent le concept classique de frontière. L'auteur s'est toujours inspiré à la littérature anglaise autant qu'à la littérature française, à l'histoire de la France comme à la culture mauricienne que ses aïeux ont partagée. *La Quarantaine* peut être considéré comme une réécriture, construit à partir de l'un des hypotextes les plus canoniques de la littérature mondiale, à savoir *Robinson Crusoé*. Cependant, les allusions sont nombreuses également à *L'Île du trésor* de Stevenson, à certains romans du même Le Clézio (*Le Chercheur d'or*, *Voyage à Rodrigues*), aux textes sacrés de l'Inde, si importants dans la culture mauricienne, et encore à la poésie lyrique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Rimbaud, Verlaine). C'est ce qui fait dire à Madeleine Borgomano que Le Clézio construit son roman comme les abeilles font leur miel, en organisant son propre espace «sans tenir compte des frontières géographiques, culturelles ou textuelles» (Borgomano, 2006: 8).

Alors que les réécritures postcoloniales dénonçaient l'existence de frontières cachées, les réécritures-monde choisissent de ne pas tenir compte des frontières, ou de les traiter de manière différente.

#### 4. Conclusion: du limes au limen

Madeleine Borgomano parle, à propos de Le Clézio, de «vertige intertextuel». On peut se demander si ledit vertige est vraiment le propre du texte, ou si c'est ce qui s'empare

du critique, accoutumé qu'il est à toute une série de frontières, de jalons, de points de repère. Et si on changeait les modèles de représentation et de référence?

Les périphéries des centres de pouvoir (politique et culturel) sont souvent le lieu où trouvent leur origine non seulement les créations les plus audacieuses, mais aussi les avancées critiques les plus poussées, les plus fécondes. On doit en particulier à l'écrivain martiniquais Édouard Glissant l'élaboration d'un paradigme qui convient particulièrement à la figuration de ces réécritures-monde. Reprenant à son compte une image exploitée d'abord par les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux* (1980), Glissant développe, dans la *Poétique de la relation* (1990), un modèle pour penser et pour représenter les cultures qui serait naturellement propre aux cultures créoles, mais qui peut s'étendre au monde entier<sup>5</sup>. Glissant distingue entre les cultures à «racine unique», qui tendent à l'autoconservation, et les cultures «rhizomatiques», à racine multiple (en botanique, le rhizome est une racine souterraine qui se développe horizontalement et qui multiplie, de fait, la racine elle-même). Aux Antilles, la créolité impose, de fait, une culture, presque une nature (biologique) rhizomatique, plurielle. Or Glissant suggère que si la créolité est le propre d'un peuple, d'une série d'individus, la créolisation peut être étendue au monde entier, et vécue comme une culture. Et ceci sans le risque de perdre toute forme d'identité: la complète «dilution de l'être» n'est pas à craindre (Glissant, 1997: 25) puisque la racine rhizomatique n'est pas «déracinée», elle est tout simplement plurielle et organisée de manière non hiérarchique.

Je trouve que ces images traduisent bien la géométrie des réécritures-monde. D'une part, celles-ci jaillissent, comme toute réécriture, de ce que Glissant appelle le «lieu commun», dans la mesure où elles ont nécessairement une racine, voire plusieurs: c'est leur *condicio sine qua non*. Aucune réécriture ne peut exister sans racine, sans un hypotexte qui lui donne sa (première) raison d'être. Cependant, toute réécriture invite à penser de manière différente ce même hypotexte. Et les réécritures-monde invitent à penser de manière nouvelle une multiplicité d'hypotextes, disposés plus ou moins

---

<sup>5</sup> C'est ce à quoi je faisais allusion plus haut, et que Paul Aron exprime particulièrement bien dans ces termes: «La littérature périphérique devient le relais privilégié d'où partent des interrogations qui s'adressent à la littérature en général. [...] Une situation vécue subjectivement comme un repli peut devenir le lieu d'une avancée théorique» (Aron, 1990-1991: 15).

horizontalement, sans qu'une hiérarchie précise ne soit fixée. Ce faisant, elles posent les bases d'un processus potentiellement infini. On peut toujours ajouter quelque chose. C'est ce qu'on retrouve dans le mot qu'on utilise en Allemagne pour signifier «réécrire»: *Weiterschreiben*, c'est-à-dire écrire encore, écrire à nouveau.

Pour rester dans le domaine de la géométrie, j'ai trouvé intéressant que, dans un chapitre consacré aux réécritures dans un livre sur les littératures comparées, Ilaria Fantappiè conçoive ce genre de textes comme des figures bidimensionnelles qui fonctionnent toutefois «seulement si on les organise de façon *tridimensionnelle*», dans une construction où *recto* et *verso* «composent un effet “tiers” et deviennent impossibles à distinguer» (Fantappiè, 2020: 139, je traduis). Et l'auteure évoque, de suite, le ruban de Möbius, figure fascinante s'il en est, qui a le seul défaut – appliquée aux littératures-monde – d'être close. Il faudrait envisager une forme nouvelle qui soit à leur mesure (sans doute, dans un coin du monde, aux périphéries des centres de pouvoir, un écrivain est en train de la concevoir).

Penser la frontière, tenter de mesurer l'espace des réécritures et de le représenter est un exercice que je trouve intrigant et qui peut s'avérer fécond. Parfois, au cours de l'histoire, ce sont les réécritures elles-mêmes qui ont pointé du doigt des frontières autrement difficiles à percevoir. Souvent, elles les ont mises en lumière pour mieux les dépasser, ou pour qu'on puisse vivre avec elles. Pour que de *limes* elles deviennent un *limen*: non la séparation, la clôture, la barrière, mais le seuil, l'entrée, autrement dit la frontière qui reste telle, mais qui est ouverte. Car si le *limes* est le terme, le *terminus*, le *limen* (terme latin construit à partir de la même racine) est le *principium*, le début, la ligne de passage (Balzano, 2019: 12). Comme je le disais en ouverture de cet article, les deux dimensions sont importantes: d'un côté les lignes qui démarquent les espaces, qui permettent de les comprendre, sans hypocrisie, et qui indiquent les seuils existants, les endroits où l'on passe; de l'autre côté l'ouverture, la possibilité de transit, incontournable en littérature et en particulier pour les réécritures, qui trouvent leur raison d'être dans la renaissance (*Weiterschreiben*), dans les brèches laissées béantes, dans les chemins encore à tracer.

## Bibliographie

- ALBERTAZZI Silvia, CATTANI Francesco, MONTICELLI Rita, ZULLO Federica (2018), *(Post)Colonial Passages. Incursions and Excursions across the Literatures and Cultures in English*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishers.
- ARON Paul (1990-1991), «Présentation», in ARON Paul (ed.), *Situation de l'écrivain francophone*, Actes du colloque *Langue, écriture, francophonie*, Bruxelles, 22-24 mai 1991, *Revue de l'Institut de sociologie*.
- ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen (1989), *The Empire Writes back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London/New York, Routledge.
- BALZANO Marco (2019), *Le parole sono importanti. Dove nascono e cosa raccontano*, Torino, Einaudi.
- BORGOMANO Madeleine (2006), «La Quarantaine de Le Clézio et le vertige intertextuel», *Cahiers de narratologie*, n. 13, *Nouvelles approches de l'intertextualité*, <<https://journals.openedition.org/narratologie/317>>.
- BRIGNOLI Laura (ed.) (2019), *Interartes. Diegesi migranti*, Milano, Mimesis.
- CASANOVA Pascale (1999), *La République mondiale des Lettres*, Seuil, Paris.
- CONTADINI Luigi (2007), *Mañana en la batalla piensa en mí di Javier Marías. Un romanzo in dissolvenza*, Rimini, Panozzo.
- DAMROSCH David (2003), *What is World Literature?*, Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- FANTAPPIÈ Iliaria (2020), «Riscritture», in DE CRISTOFARO Francesco (ed.), *Letterature comparate*, Carocci, Roma, pp. 135-166.
- GAUVIN Lise, VAN DEN AVENNE Cécile, CORINUS Véronique, SELAO Ching (ed.) (2013), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS éditions, «Signes», <<https://books.openedition.org/enseditions/2430>>.
- GLISSANT Édouard (1997), *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard.
- GNOCCHI Maria Chiara (2019), «Daoud entre Camus et Rushdie: intentions et implications de *Meursault, contre-enquête*», in BRIGNOLI Laura (ed.), *Interartes. Diegesi migranti*, Milano, Mimesis, pp. 97-116.
- GNOCCHI Maria Chiara (2021) «Le riscritture-mondo», in ALBERTAZZI Silvia, *Introduzione alla World Literature. Percorsi e prospettive*, Roma, Carocci, pp. 99-111.
- MENEGHELLI Donata (2019), «Ancora! La continuazione: una pratica onnipresente e inafferrabile», in BRIGNOLI Laura (ed.), *Interartes. Diegesi migranti*, Milano, Mimesis, pp. 45-58.
- OWEN Stephen (1990), «What Is World Poetry?» *New Republic*, 19 November, pp. 28-32.
- SAINT-GELAIS Richard (2011), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.
- SARTRE Jean-Paul (1947), «Explication de *L'Étranger*» [1943], in SARTRE Jean-Paul, *Situations I*, Paris, Gallimard, pp. 99-121.
- WESTFAHL Gary (1991), «The Warp-Drive to Sequalize: Book One in the Chronicles of Westphal the Critic», *Extrapolation*, n. 32, p. 15.

**Come citare l'articolo:**

Maria Chiara Gnocchi, «Géométrie, géographie, géopolitique de la réécriture *InterArtes* [online], n.1 “Confini” (Laura Brignoli, Silvia Zangrandi eds.), ottobre 2021, pp. 16-28  
<<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/7b361302-a7e1-4f5d-8894-f018403b12c3/2+Gnocchi.pdf?MOD=AJPERES>>