

## **Formes hypertextuelles et mondes contraints chez Italo Calvino : pour une poétique réticulaire de la variation**

### **Résumé**

Cet article propose une réflexion sur les multiples formes hypertextuelles (pastiche, parodie, allusion) propres aux univers de fiction engendrés par les créations à contrainte, à partir de l'analyse d'une fiction érotique d'Italo Calvino. En effet, il s'agit, en nous fondant sur l'incipit de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* intitulé « Sur un tapis de feuilles éclairé par la lune », d'analyser le jeu avec les codes du roman japonais, qui offre au lecteur une poétique de la variation prônant le recours à l'imitation et au déplacement. Comment ce monde de fiction, roman de la perversion, exhibe-t-il des mondes contraints riches en potentialités, sorte d'espace spécifique induisant un lecteur critique capable de jouer avec une « littérature-monde » ?

### **Abstract**

This article, based on the analysis of an erotic fiction by Italo Calvino, explores the multifarious hypertextual forms (such as pastiche, parody, allusion) specific to fictional worlds generated by creation under constraints. Starting from one of the incipit of *If on a winter's night a traveler*, « On a carpet of leaves lit by the moon », it investigates how the author plays with the codes of Japanese novel, which offers the reader poetics of variation advocating the use of imitation and displacement. How does this fictional world, a novel of perversion, display constrained worlds abounding in potentialities, a kind of specific universe that induces a critical reader in a position to play with such « world literature » ?

**Mots clés :** contrainte, Italo Calvino, codes, hypertexte, variation, sexe, littérature japonaise.

Cet article propose une réflexion sur les multiples formes hypertextuelles (pastiche, parodie, allusion<sup>1</sup>) propres aux univers de fiction engendrés par les créations à contrainte, à partir de l'analyse d'une fiction érotique d'Italo Calvino. En effet, nous souhaiterions, en nous fondant sur l'incipit de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* intitulé « Sur un tapis de feuilles éclairé par la lune », analyser le jeu avec les codes du roman japonais qui offre au lecteur une poétique de la variation prônant le recours à l'imitation et au déplacement. Comment ce monde de fiction, roman de la perversion, exhibe-t-il des mondes contraints riches en potentialités, sorte d'espace spécifique qui induit un lecteur critique capable de jouer avec une « littérature-monde » ? La notion d'intertextualité permet-elle de repenser le monde contraint de la fiction calvinienne comme un « monde-réseau » ? Cette contribution visera ainsi à montrer le fonctionnement des mondes de fiction paramétré par une création sous contrainte, qui peut être pensé comme un « monde-réseau ».

En effet, en nous fondant sur l'étymologie latine du terme (*retiolus*, diminutif de *retis*, signifiant « filet », proche de *reticulum*, « petit filet ») qui a donné l'adjectif *réticulaire*, caractérisant les objets ayant une structure de filet, notamment les réseaux où il serait intéressant de voir comment le réseau peut apparaître comme une forme particulièrement pertinente pour décrire à la fois la structure (les mondes de fiction) et le fonctionnement d'un ensemble où règne une répartition régulée des éléments constitutifs de la fiction (les mondes-contraints). À partir de ce postulat théorique, de ce monde réticulaire, nous souhaiterions ébaucher une carte des mondes de fiction élaborés par I. Calvino, sorte d'ensemble de formes interconnectées les unes avec les autres, induisant un déplacement dans la conception même de l'interprétation littéraire.

### Une poétique réticulaire de la variation

Pour Julien Gracq livrant ses réflexions dans *Préférences* (1961), la création ne peut se passer de la tradition car :

Tout livre [1] se nourrit, comme on sait, non seulement des matériaux que lui fournit la vie, mais aussi et peut-être surtout de l'épais terreau de littérature qui l'a précédé. Tout livre pousse sur d'autres livres et peut-être que le génie n'est autre chose qu'un apport de bactéries particulières, une chimie délicate, au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme et finalement restitue sous une forme inédite non pas le monde brut, mais plutôt l'énorme matière littéraire qui préexiste à lui.<sup>1</sup>

Le texte apparaît alors comme une combinatoire qui ordonnerait, à des niveaux variables, des fragments de texte préexistants. Cette même idée émergera dans le champ théorique quand Julia Kristeva, fortement influencée par la théorie

de M. Bakhtine sur le plurilinguisme et le dialogisme romanesques, développera l'idée que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité [í ] ».<sup>2</sup> Cette notion permet de montrer comment un texte porte, de manière plus ou moins ostentatoire, la trace, la marque d'un autre texte, et par là comment « tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois relecture, accentuation, condensation, déplacement et profondeur » (Kristeva 98).

Cet attrait pour les formes possibles de l'intertextualité est au centre de la poétique oulipienne, qui s'est inspirée de nombreux procédés formels (centon, sextine<sup>1</sup>) et de textes antérieurs.<sup>3</sup> On relèvera, par exemple, la contrainte allusionnelle-citationnelle qui sous-tend les écrits de Georges Perec : si l'on se réfère au *post-scriptum* de *La Vie mode d'emploi* ou, de façon plus approfondie, au « cahier des charges » de ce roman, on constate une programmation contraignante d'allusions implicites et de nombreuses citations distribuées dans chaque chapitre constituant ainsi un immense « réservoir intertextuel ». Ainsi, pour Claude Burgelin :

[í ] un bon nombre de productions de l'Oulipo s'affichent comme inspirées par des formes, des structures, des textes antérieurs. Formes oubliées, méconnues, inconnues : un des apports marquants de l'Oulipo aura été cette quête borgésienne à travers les siècles et les cultures de toutes sortes de contraintes et de structures ó de la littérature de langue d'oc à la poésie japonaise, de Tryphiodore de Sicile à Villon, des Cabbalistes aux Grands Rhétoriciens. Cette bibliothèque universelle s'offre comme un grenier où piller et dérober. Les Oulipiens ont usé à satiété du plagiat, parodie, ou second degré.<sup>4</sup>

La poétique oulipienne privilégie les processus d'imitation et de variation, dans un jeu perpétuel d'innovation et de différenciation qui s'actualise notamment chez Italo Calvino dans une vision réticulaire de l'œuvre littéraire. En effet, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* ne cesse de se jouer de cette poétique à contrainte réticulaire, sorte de structure cristalline en forme de réseau, qui désigne bien au sens concret « un ensemble de lignes entrelacées » et, au figuré, « un ensemble de relations ». Par extension, on peut dire que ce roman représente un ensemble interconnecté ó fait de dix *incipit* et de leurs inter-relations ó autorisant la circulation en mode discontinu de matrices hypertextuelles potentielles. Italo Calvino a donc mis au point une machinerie parfaitement réglée capable de proposer au lecteur une véritable « encyclopédie de styles » déclinant de multiples sous-genres et proposant un échantillon cosmopolite de la littérature mondiale, peut-être parce que, pour lui, « La littérature est la recherche du livre caché au loin, qui modifiera la valeur des livres connus ; elle est tension vers le nouveau texte apocryphe à découvrir, ou à inventer ».<sup>5</sup> Ainsi, la recherche de cette poétique

réticulaire de la variation oscille entre le respect des contraintes, des conventions textuelles propres à chaque sous-genre, et ce jeu sur les limites du genre qui découle du principe de l'hybridité, de l'hypertextualité,<sup>6</sup> et déconstruit paradoxalement les règles romanesques. L'auteur disperse de manière concentrique des foyers narratifs qui tendent à dilater la temporalité fictionnelle, tout en multipliant les lignes grâce à une mécanique de la contrainte qui a laissé Roland Barthes admiratif :

Chez lui, cela va beaucoup plus loin. Ce n'est pas un récit ordonné, mais c'est pour jouer sur les mots c'est coordonné : un récit qui substitue cette notion de coordination à celle d'ordre. Il construit des réseaux à entrées multiples. C'est cela qu'il y a de très beau. Le charme que je trouve à cette œuvre, c'est donc cela : le caractère réticulé de la logique narrative.<sup>7</sup>

Ce concept de réseau, souligné par R. Barthes et commenté par I. Calvino lui-même dans ses écrits théoriques, révèle de façon essentielle la conception calvinienne et même oulipienne de l'œuvre littéraire supposant :

[í ] un déplacement dans la conception même de l'interprétation littéraire : là où on interprétait le texte en fonction de causes extérieures, selon un axe logico-temporel c'est le monde qu'il imite, l'auteur qui le produit, l'œuvre qui l'influence c'est, il va falloir l'interpréter en fonction d'un réseau où il se trouve pris. Là où on remontait un fleuve, il va falloir parcourir en tous sens une bibliothèque.<sup>8</sup>

Selon ce précepte, I. Calvino propose dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* des « réseaux à entrées multiples » qui induisent une trame narrative mixte, hétérogène, sorte de prolifération arborescente qui provient de la notion de réseau hypertextuel, caractéristique de la poétique oulipienne.

### **La fiction japonaise comme monde contraint**

La veine autobiographique, en tant que forme spécifique de l'écriture du moi, peut constituer un point d'ancrage pour l'interprétation de l'*incipit* « Sur le tapis de feuilles éclairé par la lune ». Cet extrait s'avère être une confession impudique empruntée à la littérature japonaise, car l'auteur semble reprendre la forme traditionnelle du *shi-shōsetsu*, le roman à la première personne qui met en scène, selon A. Cecchi, « l'exposition publique, la franchise, justifie les actes et les pensées qui nourrissent le récit et en garantissent la valeur ».<sup>9</sup> Cet *incipit* recourt aux codes thématique-formels du roman moderne japonais à partir d'un

processus de sélection et de condensation topiques, tout en étant contraint de suivre les pulsions lectorales de Ludmilla : « Les romans qui m'attirent le plus, ce sont ceux qui créent une illusion de transparence autour d'un nœud de rapports humains qui en lui-même est ce qu'on peut rencontrer de plus obscur, cruel et pervers. »<sup>10</sup>

Le récit sera donc le lieu de cette opposition (« la transparence », « l'obscur ») qui confronte le Moi et l'Autre, Agapè et Éros, le principe de réalité et le principe de plaisir. Nous allons ainsi tenter de voir comment I. Calvino parvient, à travers ce « roman de la perversion », à croiser une réécriture du sensualisme japonais qui pose la notion de la perception dans le processus créatif avec une nouvelle variation romanesque sur la problématique du désir érotique, s'inspirant, comme il l'affirme lui-même, de différents auteurs : « Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, le roman japonais peut rappeler Y. Kawabata ou J. Tanizaki, mais la narration érotique pourrait être typiquement française si je pense à Klossowski, par exemple. »<sup>11</sup>

L'incipit s'ouvre sur le récit des « sensations nouvelles » que le narrateur éprouve durant son exercice de contemplation, et place d'emblée toute la narration sous le sceau de la littérature japonaise. L'auteur emprunte en effet une technique romanesque issue de la *Shinkankaku-ha*, de l'« École de la nouvelle sensibilité » qui, selon Shuishi Kato, tente, à partir de 1920, de capter des sensations plus ou moins fortes, singulières ou inconscientes de l'existence et de transposer cette réalité en un univers esthétique rendant compte de l'expérience psychologique des personnages<sup>12</sup>. Les sens constituent dès lors un moyen de connaissance et d'exploration littéraire du réel. Mishima évoque ainsi, à propos de la somme romanesque de J. Tanizaki, cette esthétique du « visualisme », du « sensualisme<sup>13</sup> » qui semble être corroborée par les affirmations de l'auteur :

[í ] l'esprit sans les yeux ne peut rien dans le domaine de l'art. La condition première de l'artiste est de disposer pleinement de tous ses sens. [í ] Personnellement, je crois que seule la beauté des formes ou des couleurs, qui est visible, est dotée d'une existence spatiale, mérite qu'on la transpose en peinture ou qu'on la recrée par l'écriture.<sup>14</sup>

Le roman japonais moderne explore la concrétude de l'existence à travers l'examen de cette matérialité (feuillages, fleurs, couleurs), récurrente dans les œuvres de J. Tanizaki ou de Y. Kawabata. On pense, par exemple, à la description des cerisiers en fleurs du sanctuaire Heikan dans *Bruine de neige* de J. Tanizaki. Italo Calvino cherche également ici à saisir cette matérialité, en dispersant dans tout l'incipit des éléments matériels et végétaux comme « les feuilles de ginkgo », « le sentier de pierres lisses », « les fleurs charnues de nénuphars d'automne », « les branches de Keiaki », qui fonctionnent en même temps comme des indices sémantico-stéréotypiques pour le lecteur. Ce sensualisme, cette volonté de

parvenir au sens par le biais de la sensation, de la perception, est particulièrement présent au tout début de *l'incipit*, comme en témoigne le premier paragraphe :

Les feuilles du ginkgo tombaient des branches comme pluie menue, et mouchetaient de jaune le pré. Je marchais en compagnie de M. Okeda sur le sentier de pierres lisses. Je lui expliquai que j'aurais voulu isoler la perception de chaque feuille de ginkgo de la perception de toutes les autres, mais me demandais si c'était seulement possible. C'était possible, répondit M. Okeda. Voici les prémisses dont je parlais, et que M. Okeda trouvait fondées. S'il tombe de l'arbre de ginkgo une seule petite feuille jaune, qui vient se poser sur le pré, la sensation qu'on éprouve à la regarder est celle que donne une seule et unique petite feuille jaune. Si ce sont deux petites feuilles qui se détachent de l'arbre, l'œil les suit et voit les deux petites feuilles voltiger dans l'air, se rapprocher, s'éloigner comme deux papillons qui se poursuivent, pour se poser enfin doucement sur l'herbe, l'une ici, l'autre là. Même chose avec trois, quatre et jusqu'à cinq feuilles ; si le nombre des feuilles voltigeant dans l'air augmente encore, les sensations correspondant à chacune s'ajoutent entre elles et donnent lieu à une sensation complexe : quelque chose comme celle d'une pluie silencieuse, et où pour peu qu'un léger souffle de vent ralentisse leur descente ou d'un vol d'ailes suspendu dans l'air, et puis un semis de petites taches lumineuses, quand le regard s'abaisse sur le pré. Or, moi, j'aurais voulu, sans rien perdre de ces agréables sensations complexes, maintenir distincte, sans la confondre avec les autres, l'image singulière de chaque feuille, depuis le moment où elle entre dans notre champ visuel, et la suivre tandis qu'elle danse dans l'air puis se pose sur les brins d'herbe. (Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* 213-214)

On retrouve dans cet extrait une variation stylistique sur la perception sensuelle et visuelle des feuilles du ginkgo qui exploite certains motifs conventionnels du roman japonais, comme la vie des sens, la partie en tant qu'entité, la beauté transcendante de la végétation, le vol des papillons, jusqu'à la couleur « jaune » qui symbolise selon la philosophie japonaise la clarté spirituelle.

Mais ce visualisme peut, à un deuxième niveau, faire référence à la problématique de la perception dans le domaine artistique et au concept de la pensée visuelle. Si l'on se réfère aux écrits théoriques de I. Calvino, on constate qu'il s'est interrogé sur la composante visuelle de la faculté imaginative, et a montré que le processus fondamental de la vision englobe les mécanismes

typiques du raisonnement et précède ou accompagne l'imagination verbale. À l'instar des théoriciens cognitivistes, I. Calvino, traitant de la visibilité, a relevé l'importance du « jeu autonome des images visuelles » (*Leçons américaines* 145) dans la création romanesque et cette nécessaire symbiose de la perception et de la pensée dans le domaine artistique. Ainsi, le narrateur de *l'incipit* entremêle sans cesse cognitions intuitive et intellectuelle, qui le mènent à la connaissance selon un cheminement particulier :

Il a isolé des éléments et des rapports parmi les données du champ perceptif, afin d'établir la nature spécifique de chacun. Des concepts stables et indépendants se développent ainsi à partir des entités plus ou moins stables, plus ou moins circonscrites qui constituent le champ perceptif. En cristallisant progressivement les concepts perceptifs extraits de l'expérience directe, l'esprit acquiert des formes stables qui sous-tendent une pensée cohérente. (Calvino, *Si par une nuit* 217)

L'art peut apparaître comme une des formes de la pensée visuelle, comme le laisse d'ailleurs entendre la comparaison que fait le narrateur entre les « sensations tactiles » et celles procurées « par la lecture d'un roman »<sup>15</sup>.

### **Mondes érotiques contraints**

Mais ce sensualisme analytique se mêle au fil du texte à une sensualité plus crue, qui exacerbe l'érotisme de la passion sexuelle issu des traditions littéraires japonaise et française. Selon une alternance narrative typique qui peut rappeler la structure du roman sadien, le narrateur met en scène des réflexions théoriques digressives et ses fantasmes ou expériences érotiques. Il opère ainsi une véritable structuration de la problématique du désir, qui apparaît également comme un thème conventionnel du roman japonais, explorant depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle les perversions sexuelles au travers des *Kôshoku-mono*<sup>16</sup> (les histoires galantes des quartiers de plaisirs).

Mais l'auteur s'inspire surtout des romans modernes, qui tendent à concevoir, selon J. Tanizaki, l'art comme « le point de départ du désir sexuel. Ce qu'on appelle plaisir esthétique est une sorte de plaisir physique, voire de volupté. Par conséquent, l'art n'est pas réellement spirituel : au contraire, il est tout entier sensuel » (813). Calvino propose alors aux lecteurs de multiples variations sur le désir, qui peuvent convoquer chez le lecteur d'autres intertextes potentiels : *La Confession impudique* ou *Svastika* de J. Tanizaki, *Les Belles Endormies* de Y. Kawabata, *La Maison de Kyôko*, *Le Pavillon d'or* ou *Les Couleurs interdites* de Y. Mishima. Selon Georges Bataille, « De l'érotisme il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort »<sup>17</sup> et il devient alors le champ

spécifique d'une expérience de la transgression liée au domaine du mal et de l'interdit. Le désir est, dans *l'incipit*, le désir d'un sujet, d'un autre, qui oscille entre deux figurations érotiques :

Du côté de Mlle Makiko, c'était une pointe tendue et comme palpitante ; du côté de Mme Miyagi, une pression insinuante, qui glissait sur moi. Je compris que, par un hasard rare et charmant, j'étais effleuré dans le même instant par le mamelon gauche de la fille et par le mamelon droit de la mère, et que je devais rassembler toutes mes forces pour ne rien perdre de ce bienheureux contact : apprécier les deux sensations simultanées sans les confondre, en confrontant ce qu'elles me suggéraient. (Calvino, *Si par une nuit* 215-216)

En fait, les personnages s'organisent en fonction de cette contrainte du « désir triangulaire »<sup>18</sup> qui, selon René Girard, postule l'existence d'un rival qui va rendre désirable l'objet sexuel. Ainsi, le narrateur, qui est le disciple du professeur Okeda, occupe le rôle du médium entre le mari (Okeda) et l'épouse (Madame Miyagi) dont « [le] rôle n'était pas toujours celui de la victime » (Calvino, *Si par une nuit* 215). Tout comme dans *La Confession impudique* de J. Tanizaki, et dans *Roberte ce soir* de Pierre Klossowski, le mari réunit sa femme et son amant pour que ses propres sentiments de jalousie éperonnent son désir sexuel. Mais le désir triangulaire se dédouble chez Italo Calvino, puisqu'il superpose à ce trio un autre trio potentiel, associant cette fois la femme, la fille et l'amant. Le narrateur qui poursuit Makiko ó à la grâce infantile des héroïnes d'Alberto Moravia ó se heurte dans sa fantasmagorie érotique à Madame Miyagi :

Le sursaut de Makiko avait éveillé en moi une soudaine excitation, état qui n'échappa peut-être pas à Mme Miyagi quand mes pas distraits me jetèrent contre elle de la façon que j'ai dite. Quoi qu'il en soit, la dame, sans lever les yeux, agita dans ma direction la fleur de camélia qu'elle disposait dans le vase, comme si elle avait voulu me battre, ou repousser cette partie de moi qui se tendait au-dessus d'elle, ou encore jouer avec elle, la provoquer, l'inciter d'un petit coup de fouet caressant. J'abaissai les mains pour essayer de sauver du désordre la composition de feuilles et de fleurs ; pendant ce temps, penchée en avant, elle faisait aller ses mains entre les rameaux ; et il arriva qu'au même instant, l'une de mes mains s'étant glissée par hasard entre le kimono et la peau nue de la dame Miyagi, se trouva serrer un sein tiède et doux de forme allongée, cependant qu'une des mains de la dame, entre deux branches de keiaki (appelé en Europe : orme du Caucase ; *N.d.T.*),

se trouvait posée sur mon membre qu'elle tenait d'une prise franche et solide, ayant sorti de mes vêtements comme pour procéder à l'effeuillage d'un rameau. [1] Mme Miyagi devait bien s'en être aperçue, car s'attachant à mes épaules, elle m'entraîna avec elle sur la natte, et, par quelques rapides secousses de toute sa personne, glissa un sexe, humide et préhensile sous le mien qui y fut sans embardée aspiré comme par une ventouse, tandis que ses maigres jambes nues m'enserraient les flancs. Elle était agile et précise, la dame Miyagi : ses pieds chaussés de bas de coton blanc, croisés derrière mon sacrum, me tenaient comme dans un étou. Derrière le panneau de papier coulissant, se dessina la silhouette de la jeune fille qui s'agenouillait sur la natte, avançait la tête, tendait enfin dans l'encadrement de la porte son visage contracté par une expression haletante, ouvrait la bouche, écarquillait les yeux, pour suivre les mouvements de sa mère et les miens, avec attirance et dégoût. Et elle n'était pas seule : à l'autre bout du corridor, dans l'ouverture d'une autre porte, une figure d'homme se tenait immobile, debout. Je ne sais pas depuis combien de temps M. Okeda était là. Il regardait fixement, non pas sa femme et moi, mais sa fille qui nous regardait. Dans sa pupille froide, dans le pli ferme de ses lèvres, se reflétaient les spasmes de Mme Miyagi reflétés dans le regard de sa fille. (Calvino, *Si par une nuit* 219-220 et 221-222)

Durant cette scène, le père et la fille assistent chacun de leur côté à la relation sexuelle du couple, étant donné qu'ils sont placés, tout comme le lecteur, en position de voyeurs : ils sont témoins de quelque chose dont l'accès leur est en principe interdit. Cet effet d'effraction redouble le plaisir de voir que procure toute transgression : l'impératif du désir de Monsieur Okeda se heurte à l'interdit de l'inceste, tandis que celui du narrateur se heurte à un autre interdit qui l'oblige à transférer, à substituer à l'image de la mère possédée, celle de la fille désirée :

Makiko ! Makiko ! » gémissais-je dans l'oreille de Mme Miyagi, associant spasmodiquement ces instants d'hypersensibilité à l'image de sa fille et à la gamme de sensations incomparablement différentes que j'imaginai qu'elle pourrait susciter en moi. (Calvino, *Si par une nuit* 223)

Le maître incarne donc la figure du pervers, qui subit ou provoque l'humiliation masochiste et qui, selon Lacan, éprouve une jouissance à conquérir par le biais de l'interdit ce que la loi se réserve. La problématique du désir induit bien ici un roman de la perversion, l'expérimentation littéraire « d'une méthode pour restituer l'Éros à l'existence » (Calvino, *La Machine Littérature* 54). En mêlant certains traits sémantico-formels stéréotypés appartenant aux romans

japonais et français, Italo Calvino parvient à proposer une épure stylistique de la passion sexuelle qui découle de la sublimation du désir charnel, et à renouveler le sous-genre du roman érotique grâce à une rhétorique visualiste.

\*

En dernière analyse, cet article a cherché à montrer comment la notion d'intertextualité, et plus spécifiquement d'hypertextualité, permet de repenser la diversité des mondes contraints de la fiction calvinienne comme constituant, avant tout, un « monde-réseau » qui structure le tissu romanesque, et pose au travers de potentialités génériques démultipliées les limites mêmes de la fiction. Cet *incipit* exhibant une poétique de la variation *via* un monde réticulaire propose donc au lecteur un échantillon contraint d'une littérature plurielle, d'une littérature-monde qui implique une dimension relationnelle, transformationnelle, et sollicite une participation lectorale diffractée renouvelant l'expérience même de la lecture. Terminons donc sur cette citation de Laurent Jenny, qui nous renvoie bien au défi herméneutique que lance *Si par une nuit d'hiver un voyageur* à son lecteur :

Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte ou bien retourner vers le texte-origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique déplacé et issu d'une syntagmatique oubliée.<sup>19</sup>

- <sup>1</sup> Julien Gracq, *Préférences* (Paris : José Corti, 1961), p. 168.
- <sup>2</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (Paris : Seuil, 1978), p. 85.
- <sup>3</sup> C'est la « tendance analytique » définie par François Le Lionnais (« La Lipo [le premier Manifeste] », in Oulipo, *La Littérature potentielle [créations, re-créations, récréations]* [1973] [Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1999], p. 17).
- <sup>4</sup> Claude Burgelin, « Quelques remarques sur le sujet oulipien en guise de préface », in Oulipo, *Un art simple et tout d'exécution. Cinq leçons de l'Oulipo, cinq leçons sur l'Oulipo* (Saulxures : Circé, 2001), p. 17.
- <sup>5</sup> Italo Calvino, *La Machine Littérature* (Paris : Gallimard, 1990), p. 47.
- <sup>6</sup> Selon Gérard Genette, l'hypertextualité se définit comme « toute relation unissant un texte B (hypertexte[]) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (*Palimpsestes, la littérature au second degré* [1982] [Paris : Seuil, coll. « Points », 1992], p. 13). L'hypertexte est un texte dérivé d'un autre texte préexistant au terme d'une opération de transformation : transformation simple (transposer l'action du texte A dans une autre époque : *Ulysse* de Joyce) ou transformation indirecte (ou imitation : engendrement d'un nouveau texte à partir de la constitution préalable d'un modèle générique ; par exemple *L'Énéide*).
- <sup>7</sup> Roland Barthes, « La mécanique du charme », entretien diffusé sur France-Culture (1978), repris comme préface du *Chevalier inexistant* d'Italo Calvino (Paris : Seuil, 1984).
- <sup>8</sup> Italo Calvino, *Leçons américaines* (Paris : Seuil, 1989), p. 146.
- <sup>9</sup> Annie Cecchi, *Mishima Yukio, l'esthétique classique, l'univers tragique: d'Apollon et Dionisos à Sade et Bataille* (Paris : Honoré Champion, 1999), p. 68.
- <sup>10</sup> Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1979), Danièle Sallenave et François Wahl, trad. (Paris : Seuil, coll. « Points », 1995), p. 205.
- <sup>11</sup> Italo Calvino, « Entretien avec G. L. Lucienti », *Europe* (815, 1997), p. 124.
- <sup>12</sup> Voir Shuishi Kato, *Histoire de la littérature japonaise* (Paris : Fayard, 1986), t. III, p. 261.
- <sup>13</sup> Yukio Mishima, « À la lumière d'une œuvre reniée », *Europe* (871-872, 2001), p. 56.
- <sup>14</sup> Jun'ichirō Tanizaki, *Une mort dorée*, in *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997), pp. 812 et 234.
- <sup>15</sup> Voir Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle* (Paris : Flammarion, 1976), p. 247.
- <sup>16</sup> Jacqueline Pigeot, *La Littérature japonaise* (Paris : P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1983), p. 51.
- <sup>17</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme* (Paris : Gallimard, 1957), p. 83.
- <sup>18</sup> René Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque* (Paris : Grasset, 1961).
- <sup>19</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique* (27, 1976), p. 266.

