

**La pierre décomposée :  
une réécriture de «La pierre qui pousse», d'Albert Camus**

**Antoine Cremer**

Thèse soumise à la  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
dans le cadre des exigences  
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
Université d'Ottawa

## RÉSUMÉ

Toute prise de parole implique un risque, celui de répéter un mot, une idée ou un concept qui existe déjà dans un autre discours. L'écriture n'échappe pas à cette réalité, au contraire. Dans certains cas, elle la renforce. La présente thèse de création porte sur les réseaux de sens qu'il est possible de tisser grâce au lien omniprésent qui existe entre les œuvres. Elle s'intéresse à un type de lien particulier : l'hypertextualité. Telle que définie par Gérard Genette, la relation hypertextuelle est la plus forte et la plus ouverte qui soit. Elle permet de tracer des parallèles tantôt sur le plan de la forme, tantôt sur le plan du style, et peut s'effectuer de manière sérieuse, satirique ou tout simplement ludique. Mais dans mon travail de réécriture, il est uniquement question d'une transformation sérieuse touchant la forme.

En prenant « La pierre qui pousse » d'Albert Camus comme point de départ, j'ai mis à l'épreuve différents outils hypertextuels pour composer un nouveau texte : « La pierre décomposée ». L'ingénieur dépressif qui joue le rôle principal dans la nouvelle de Camus devient ainsi un meurtrier sans scrupules. D'une certaine manière, les deux protagonistes cherchent la même chose. Ils cherchent le bonheur. Mais ce bonheur prend deux formes très différentes et le chemin pour l'atteindre n'est évidemment pas le même. Alors que le personnage de Camus trouve ce qu'il cherche un peu par hasard, le mien échoue dans sa quête malgré des efforts répétés. Plus qu'un simple coup du destin, cette conclusion se veut surtout le reflet d'un bonheur volatile.

## REMERCIEMENTS

Je désire remercier Monsieur Christian Milat, mon directeur de thèse, et Fringale, mon chien. À leur manière, ils m'ont tous les deux été d'une grande aide dans la réalisation de ce projet. Je n'aurais jamais pu rédiger ma thèse sans leur soutien indéfectible.

## INTRODUCTION

Avant de choisir de travailler sur Camus, j'envisageais différentes possibilités. Il y a eu cet appel de Victor Hugo, dont le discours politique m'intéressait. Il y a aussi eu saint Augustin, Paul Ricœur et Pierre Perrault. Je parcourais leurs textes dans une sorte d'état second mêlant révérence et extase. Puis il y a eu mon premier séminaire en création littéraire, qui était également mon premier contact avec la réécriture. C'est à regret que j'ai accepté de mettre pendant une session mes rêveries contemplatives de côté.

Je me suis reconnu dans « Le mur », une touchante histoire de malentendu racontée par Romain Gary dans *Les oiseaux vont mourir au Pérou* ; je me suis vu dans les gestes de l'auteur en panne d'inspiration dépeint par Gary. C'est ainsi que « Le mur », mon premier hypotexte, est devenu « Le plagiat », mon premier hypertexte. Cette expérience m'a appris deux choses. Tout d'abord, les apparences sont parfois trompeuses. Ensuite, j'aime écrire. J'ai donc abandonné les nombreux projets de recherche que j'envisageais il n'y a pas si longtemps pour ma maîtrise, car je ne me voyais plus limiter ma démarche à une analyse passive. À ma grande surprise, je venais de choisir de faire une thèse en création littéraire. Conséquemment, la réécriture s'imposait d'elle-même : c'était une façon d'apprendre tout en observant en quelque sorte. Ainsi, je ne perdais pas tout le plaisir d'analyser.

J'aurais pu réécrire un conte. Mais la densité de la nouvelle m'attirait davantage. Le côté sous-estimé et l'éclatement de ce genre me plaisaient aussi beaucoup. Je n'ai donc eu aucune difficulté à me décider de ce côté. Je faisais quand même face à un vaste champ de possibilités en ce qui concernait le choix de l'hypotexte. Avec des critères flous en tête, j'ai commencé à éplucher les recueils de nouvelles dans ma bibliothèque : Romain Gary, Jean-

Marie-Gustave Le Clézio, Marcel Aymé, Ernest Hemingway. Ironiquement, je suis tombé sur une autre nouvelle intitulée « Le mur ». Sartre m'a donné envie d'explorer ma mort. Mais je ne pouvais pas me résoudre à entreprendre un projet de création purement introspectif. En réorientant mes recherches vers des sujets plus larges, je suis tombé sur *Le chemin des dames* de Madeleine Ferron, dont les enjeux féministes répondaient à mon besoin d'altérité. Cette fois, j'ai eu peur d'aborder un sujet auquel je ne pouvais pas vraiment m'identifier, m'étant souvenu, quelque part au milieu du recueil, que je n'étais pas une femme. La nouvelle que j'allais réécrire devrait donc toucher, d'une manière ou d'une autre, autant le général que le particulier.

J'ai contemplé un moment l'idée de m'en tenir à Gary pour des motifs purement stylistiques. Du point de vue de la forme, j'avais déjà « pompé » sa nouvelle qui m'intéressait le plus (« Le mur »). Mais j'admire l'écriture de Gary et, des exemples de son style, il m'en restait plusieurs. Est-ce vraiment réécrire, cependant, lorsqu'on s'intéresse moins à la forme qu'au style ? Je préférais éviter cet écueil.

« *La pierre qui pousse* »

C'est alors que je me suis rappelé, en me repassant les auteurs qui avaient marqué mon baccalauréat, que j'avais oublié Albert Camus. Son recueil de nouvelles, *L'exil et le royaume*, aborde un thème sombre, le mal-être, mais la nouvelle qui conclut ce recueil, « La pierre qui pousse », offrait une piste prometteuse. L'image du géant « aspirant à goulées désespérées l'odeur de misère et de cendres qu'il reconnaissait<sup>1</sup> » évoquait en moi tout un monde de possibilités.

---

<sup>1</sup> Albert Camus, « La pierre qui pousse », *L'exil et le royaume*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 184. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

*L'exil et le royaume* paraît en 1957 et suscite la curiosité de Roger Quilliot : qu'est-ce qui peut bien avoir poussé un aussi grand auteur à écrire des nouvelles ? Aux yeux de ce spécialiste camusien, « La femme adultère », « Le renégat », « Les muets », « L'hôte », « Jonas » et « La pierre qui pousse » sont « autant de gammes, dans le renouvellement des formes<sup>2</sup> ». Tous les critiques, bien sûr, ne partagent pas cet avis. « [Il] me semble que Quilliot sous-estime cette œuvre de Camus », écrit par exemple Michael Issacharoff, « car il devrait être clair [...] que l'écrivain est arrivé à un résultat bien plus important que de "se faire la main"<sup>3</sup> ». René Godenne, quant à lui, perçoit carrément *L'exil et le royaume* comme étant « l'affirmation d'une plus grande spécificité de la nouvelle<sup>4</sup> ». Roger Grenier renchérit :

Camus souligne lui-même dans son prière d'insérer qu'il a traité le thème de l'exil en employant six techniques narratives différentes. Mais, en aucun cas, on ne saurait ramener ces nouvelles à des exercices de virtuosité. « La femme adultère », par exemple, est la réussite d'un écrivain parvenu au sommet de son art. Et le thème de l'exil lui tient trop à cœur pour qu'il ne lui serve qu'à faire des gammes<sup>5</sup>.

Je me contenterai pour ma part de souligner qu'à l'intérieur même du recueil, la nouvelle qui m'intéresse — « La pierre qui pousse » — semble posséder un statut particulier. Statut que laissent présager le titre (le seul à faire mention d'un objet inanimé) et la place du récit en fin de recueil. Je propose donc de m'attarder sur « La pierre qui pousse » pour approfondir la question.

Les toutes premières pages révèlent déjà une technique narrative intéressante; une sorte d'hypotypose prolongée qui donne l'impression que la narration veut « progressivement se dissoudre et donner en spectacle l'image délibérément confuse et

---

<sup>2</sup> Roger Quilliot, dans Albert Camus, *Théâtre, récits, nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 2039.

<sup>3</sup> Michael Issacharoff, « Une symbolique de l'espace : lecture de "La pierre qui pousse" d'Albert Camus », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1975, n° 27, p. 271.

<sup>4</sup> René Godenne, « La nouvelle selon Albert Camus », *Orbis Litterarum*, 1976, p. 315.

<sup>5</sup> Roger Grenier, *Albert Camus, soleil et ombre : une biographie intellectuelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1970, p. 322.

subtilement chaotique de sa propre disparition<sup>6</sup> ». En fait, c'est le personnage principal, d'Arrast, qui roule vers la ville brésilienne d'Iguape, où sa société entreprendra bientôt la construction d'une digue, mais la finesse du détail prive le lecteur d'une vue d'ensemble. Celui-ci doit donc se contenter des bribes d'information qu'il peut saisir au vol : l'homme qui « [vacille] sur son propre corps » (*PP*, p. 143), la lanterne qui s'élève plusieurs fois au bout d'un bras invisible (*PP*, p. 144) ou encore les trois mulâtres immobiles et silencieux qui regardent « venir la rive sans lever les yeux vers celui qui les attendait » (*PP*, p. 146). « En "voyageant" avec *l'homme* », écrit Joaquim Horacio, « le lecteur se situe dans sa perspective et découvre le paysage avec lui<sup>7</sup>. »

Tout le récit, en fait, donne cette impression que le narrateur s'efface ou essaie de s'effacer pour mettre le lecteur dans la peau du personnage principal, mais par d'autres procédés que l'hypotypose du début. La narration hétérodiégétique transmet les pensées de d'Arrast de manière beaucoup plus fidèle qu'un « je » artificiel et la focalisation interne referme la nouvelle sur lui. Résultat, l'ingénieur est vu « non dans son intériorité [...], mais dans l'image qu'il se fait des autres, en quelque sorte en transparence dans cette image<sup>8</sup> ». Le recours au discours narrativisé accentue aussi cet effet en modelant le discours des autres personnages, dirait-on, à ce que d'Arrast retient : « Le commandant, derrière lui, reprenait ses explications, demandait quand la Société française de Rio pourrait commencer les travaux et si la digue pourrait être construite avant les grandes pluies. » (*PP*, p. 157.) En d'autres mots, le narrateur réinterprète subtilement le discours des notables en leur prêtant

---

<sup>6</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 144.

<sup>7</sup> Joaquim Horacio, « Exotopie — L'enjeu dans "La pierre qui pousse" », Raymond Gay-Crosier (dir.), *Toujours autour de "L'étranger"*, Paris, Lettres modernes, *La revue des lettres modernes*, 1996, p. 124-125.

<sup>8</sup> Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, coll. « La jeune philosophie », 1946, p. 79.

sa voix, comme si le but était de permettre au lecteur, non pas d'entendre ce que d'Arrast entend, mais bien d'entendre *comme* d'Arrast.

Sur le plan temporel, le discours narrativisé fonctionne comme un sommaire puisqu'en réduisant les temps de parole, il accélère le récit. L'insertion ponctuelle de descriptions produit cependant l'effet contraire. Pendant de longs moments, le narrateur semble en effet s'attarder, comme il le faisait pendant la scène du début, sur le décor brésilien qui entoure d'Arrast. Le rythme ainsi créé confère une certaine importance à des détails apparemment anodins comme ces « quelques silhouettes mouillées » (*PP*, p. 153) qui errent au milieu de la place. Et l'utilisation de verbes de mouvement donne presque le statut de personnage à certains objets inanimés. Je pense ici par exemple au fleuve qui « [étale] largement ses eaux jaunies » (*PP*, p. 155). Bref, ces descriptions laissent croire que le narrateur tente aussi de donner au lecteur le point de vue de d'Arrast, qui utilise manifestement autant ses yeux que ses oreilles. Pour ce qui est de l'ordre des événements, René Godenne note que « [le] rappel d'événements du passé [n'occupe] qu'une place minimale; encore n'interviennent-ils que dans la mesure où ils interfèrent sur le moment en train de se dérouler<sup>9</sup> ». En effet, la linéarité du récit n'est dérangée que par quelques brèves allusions au passé, comme celle-ci, qui permet au lecteur de deviner un événement traumatisant dans la vie de d'Arrast :

— Et toi, tu n'as jamais appelé, fait une promesse ?

— Si, une fois, je crois.

— Dans un naufrage ?

— Si tu veux.

Et d'Arrast dégagea sa main brusquement. Mais au moment de tourner les talons, il rencontra le regard du coq. Il hésita, puis il sourit.

— Je puis te le dire, bien que ce soit sans importance. Quelqu'un allait mourir par ma faute. Il me semble que j'ai appelé. (*PP*, p. 164-165)

---

<sup>9</sup> René Godenne, *loc. cit.*, p. 310.

Il faut surtout retenir de cette courte analyse que tout semble être orchestré autour de d'Arrast. Cette stratégie narrative est intéressante à noter parce qu'elle permet de donner une perspective véritablement intérieure du personnage principal, c'est-à-dire dans l'image qu'il se fait des autres, comme disait Pouillon.

Maintenant que cela est établi, une étude de l'espace devient intéressante, car elle révèle un réseau de métaphores permettant de mieux comprendre les relations entre les personnages. « La ville d'Iguape », écrit Issacharoff, « représente un monde clos pour l'homme, venu de dehors, qui ose essayer de le pénétrer<sup>10</sup> ». Elle représente aussi le conflit qui habite d'Arrast. Tout comme il peine à entrer en communication avec les autres — et avec lui en quelque sorte —, il peine à franchir les rivières et la dense forêt brésilienne qui le séparent de sa destination. La route « [qui] tournait et retournait », les « ponts de planches bringuebalantes », le « soleil lourd », la « longue, longue navigation à travers un désert rouge » (*PP*, p. 149), tout cela provoque un malaise qui se traduit physiologiquement chez d'Arrast par une nausée :

Il lui semblait qu'il aurait voulu vomir ce pays tout entier, la tristesse de ses grands espaces, la lumière glauque des forêts, et le clapotis nocturne de ses grands fleuves déserts. Cette terre était trop grande, le sang et les saisons s'y confondaient, le temps se liquéfiait. La vie ici était à ras de terre et, pour s'y intégrer, il fallait se coucher et dormir, pendant des années, à même le sol boueux ou desséché. Là-bas, en Europe, c'était la honte et la colère. Ici, l'exil ou la solitude, au milieu de ces fous languissants et trépидants, qui dansaient pour mourir. (*PP*, p. 174)

À Iguape, le chef de police refuse même le passeport de d'Arrast « ce document, symbole par excellence de la communication entre les peuples, de la traversée des frontières<sup>11</sup> ». Bref, l'exil « géographique » de d'Arrast au Brésil correspond au sentiment de profonde solitude et de lassitude qui l'habite.

---

<sup>10</sup> Michael Issacharoff, *loc. cit.*, p. 264.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 265.

Cette tension entre d'Arrast et son nouvel environnement se reflète d'ailleurs dans le schéma actantiel. Outre le chef de police, les citoyens pauvres de la ville, qui devraient pourtant se réjouir de voir arriver l'ingénieur venu construire leur digue, adoptent une attitude très hostile envers d'Arrast. On sent particulièrement cette hostilité lors d'une visite des bas quartiers, ceux-là mêmes que la crue des eaux inonde périodiquement. Les noirs refusent d'abord de laisser entrer cet étranger chez eux et il faut l'intervention du commandant en « quelques mots brefs sur un ton impératif » (*PP*, p. 156) pour les convaincre. Pour ce qui est des citoyens plus importants d'Iguape, les notables, leur attitude envers d'Arrast est au contraire extrêmement bienveillante. Elle met quand même le principal intéressé mal à l'aise. Le maire, le juge, le commandant — qui sont désignés uniquement par leurs titres, c'est-à-dire par leur position sociale supérieure — insistent sur l'importance du rôle de d'Arrast. Ils tiennent à tout prix à inclure ce dernier dans leur petit groupe d'élite, dans l'espoir, dirait-on, de se faire éclabousser par le prestige qu'il amène d'Europe : « Au club, où d'Arrast déjeunait avec les notables, le maire lui dit qu'il devait signer le livre d'or de la municipalité pour qu'un témoignage subsistât au moins du grand événement que constituait sa venue à Iguape. » Et ils refusent que le crime commis envers d'Arrast par le chef de police, « ce personnage calamiteux » (*PP*, p. 155), reste impuni. Ils ignorent presque jusqu'à la toute fin la volonté de leur invité, qui préférerait oublier l'incident. Pour cette raison, parce que leur bienveillance force d'Arrast à être quelqu'un qu'il n'est pas, les notables entrent dans la catégorie des opposants.

Il apparaît alors clairement que le but de la quête de d'Arrast n'est pas de construire une digue, « comme si le travail qu'il était venu faire ici n'était qu'un prétexte, l'occasion d'une surprise, ou d'une rencontre qu'il n'imaginait même pas, mais qui l'aurait attendu,

patiemment, au bout du monde » (*PP*, p. 160). Non, d'Arrast tente de vaincre sa nausée. Sans le savoir, il veut donc répéter l'exploit des Japonais de Registro, qui portent aussi bien le traditionnel chapeau de paille brésilien que le kimono. « [*These*] *Japanese* », note Alexander Fischler, « *apparently feel they can establish a kingdom in exile*<sup>12</sup>. » Les notables et les citoyens pauvres d'Iguape, pour revenir à eux, s'opposent à cette quête dans la mesure où leurs propres préoccupations nuisent à l'épanouissement de d'Arrast. D'une certaine manière, ils jouent cependant aussi le rôle de destinataires, puisqu'ils bénéficieront éventuellement de l'épanouissement de d'Arrast, tout comme d'Arrast lui-même d'ailleurs. C'est à la fois la beauté et le tragique de la chose : ce genre de quête identitaire influence l'individu intérieurement et extérieurement. Indisposé comme il est, d'Arrast n'est bien ni dans sa peau, ni au sein de la communauté.

En ce sens, si on admet que d'Arrast serait venu à Iguape non pas pour construire une digue, mais bien pour en quelque sorte se retrouver — « J'étais fier, maintenant je suis seul » (*PP*, p. 165), confie-t-il au coq, confirmant qu'il n'a pas toujours été dans cet état —, alors le destinataire serait cette personne, mentionnée plus tôt, qui allait mourir par la faute de d'Arrast. On ignore à peu près tout de cet épisode, mais il semble motiver au moins en partie l'exil de d'Arrast. Toujours en ce sens, Socrate serait le premier adjuvant de ce schéma actantiel. C'est en effet lui qui tient le volant pendant le trajet périlleux vers Iguape et qui réchauffe d'Arrast « d'un bon rire, massif et chaleureux » (*PP*, p. 148). Le coq joue un rôle similaire, dans la mesure où la confiance dont il fait preuve envers l'étranger produit elle aussi un effet positif. Son « beau visage ouvert » et sa peau luisante « de santé et de vie » (*PP*, p. 163) réchauffent d'Arrast comme le sourire de Socrate. « *Coq and*

---

<sup>12</sup> « Ces Japonais parviennent de toute évidence à établir un royaume en plein exil. » C'est moi qui traduis. Alexander Fischler, « Camus's "La pierre qui pousse" : Saint George and the Protean Dragon », *Symposium*, vol. 23, n° 4, automne 1970, p. 210.

*Socrate function as positive shadow figures* », confirme Linda Forge Mellon, « *representing the spontaneity and gaiety of children. These are qualities which d'Arrast once possessed, but which he lost through his involvement in a highly rational, masculine world*<sup>13</sup>. » Le troisième personnage qui agit comme catalyseur pour d'Arrast est la fille du coq. Elle apparaît pour la première fois avec une offrande de bienvenue dans les mains :

L'ingénieur se retourna et, sur le seuil, à contre-jour, il vit seulement arriver la gracieuse silhouette d'une jeune fille noire qui lui tendait quelque chose : il se saisit d'un verre et but l'épais alcool de canne qu'il contenait. La jeune fille tendit son plateau pour recevoir le verre vide et sortit dans un mouvement si souple et si vivant que d'Arrast eut soudain envie de la retenir. (*PP*, p. 157)

D'Arrast se souviendra de cette scène au moment où le coq lui demande de l'aider à transporter une pierre de 50 kilos en marge de la procession. Il veut refuser, mais la gracieuse silhouette qui lui revient à l'esprit le pousse à accepter. En d'autres mots, les trois adjuvants combent chacun à leur manière le vide intérieur qui afflige d'Arrast.

La suite semble tirée presque directement du mythe de Sisyphe : pour accomplir la promesse faite au « bon Jésus » (*PP*, p. 162), d'Arrast est forcé de porter la fameuse pierre jusqu'à l'église. Cette action lui paraît absurde parce que, contrairement aux citoyens d'Iguape, il ne croit pas en Dieu. Autrement dit, il n'est soutenu par aucun espoir. Il est conscient. Mais du haut du balcon où les notables l'ont invité à assister à la procession, d'Arrast « contemple cette suite d'actions sans lien<sup>14</sup> ». Il saisit alors que l'inquiétude qui le rongait, ce profond sentiment d'inadéquation, tourne à vide, puisque « la nuit n'a pas de fin<sup>15</sup> ». En d'autres mots, il ne pourrait pas trouver de sens à sa vie dans un monde absurde. Lorsqu'il soulage son ami du fardeau de la pierre, d'Arrast décide donc de ne pas monter

---

<sup>13</sup> « Coq et Socrate jouent des rôles d'adjuvants. Ils représentent la spontanéité et la gaieté de l'enfant, deux qualités que d'Arrast possédait, mais qu'il a perdues en fréquentant des adultes trop rationnels. » C'est moi qui traduis. Linda Forge Mellon, « An Archetypal Analysis of Albert Camus's "La pierre qui pousse": The Quest as Process of Individuation », *The French Review*, vol. 64, n° 6, mai 1991, p. 940.

<sup>14</sup> Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2013 [1942], p. 168.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 168.

vers l'église. En guise de solidarité, il préfère descendre vers la case de son ami, comme Sisyphe qui redescend « d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin<sup>16</sup> ». C'est finalement en plein centre du « feu qui rougeoyait encore » (*PP*, p. 183) qu'il jette la pierre.

Cette pierre qui pousse, à laquelle Socrate faisait justement allusion un peu plus tôt de manière surréaliste, prend tout son sens après cette révélation. « Avec le marteau, tu casses, tu casses des morceaux pour le bonheur béni. Et puis quoi, elle pousse toujours, toujours tu casses. C'est le miracle », disait-il. (*PP*, p. 159). En fait, la pierre représente d'Arrast :

*The significance of the growing stone is that the community can partake of it without diminishing the stone's wholeness. In a similar way, the community is able to use and benefit from D'Arrast's new-found wholeness and inner strength, as he is able to give of himself without the threat of diminished resources<sup>17</sup>.*

Le titre du recueil, *L'exil et le royaume*, semble aussi plus clair. Le terme « exil » décrit l'état de lassitude nauséuse dans lequel d'Arrast se trouvait avant sa révélation. C'est le lot de l'être sensible écrasé par l'infinie complexité du monde et la première étape vers le royaume, lieu de la prise de conscience et de l'équilibre identitaire.

Avant de présenter « La pierre décomposée », ma réécriture de la nouvelle de Camus, j'examinerai brièvement, dans la première partie de ma thèse, les principales approches théoriques de ce procédé. Enfin, dans une troisième partie, j'analyserai mon hypertexte, en particulier à la lumière des théories de Gérard Genette.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>17</sup> « La pierre qui pousse est cette pierre qui ne cesse de se régénérer. D'Arrast semble avoir acquis le même pouvoir, dans la mesure où la communauté profite sans cesse de sa confiance et de sa force intérieure sans risques que ces qualités ne se détériorent. » C'est moi qui traduis. Linda Forge Mellon, *loc. cit.*, p. 941.

## PREMIÈRE PARTIE

### La réécriture : De l'intertextualité à l'hypertextualité

Il serait problématique de réécrire une nouvelle sans préalablement s'interroger sur l'influence que les textes peuvent avoir les uns sur les autres. C'est pourquoi, avant de toucher à « La pierre qui pousse », j'ai étudié les notions d'inter- et d'hypertextualité pour aborder ce qu'est la réécriture et ainsi cerner les outils théoriques utiles à mon projet de création.

Le terme d'intertextualité apparaît pour la première fois en 1967 dans un article de Julia Kristeva intitulé « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman ». Il décrit un croisement de sens qui change la portée de chaque mot et, par conséquent, de chaque texte. Kristeva écrit : « À la place de la notion d'intersubjectivité, s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double<sup>18</sup>. » Manifestement, sa pensée est inspirée de Mikhaïl Bakhtine, pour qui le dialogisme est inhérent au langage : tout énoncé, par sa dimension linguistique, renvoie à d'autres énoncés, à d'autres textes, car tout mot ayant déjà servi, il n'y a pas de mot vierge : « Le mot n'est pas une chose, mais un milieu toujours dynamique, toujours changeant dans lequel s'effectue l'échange dialogique<sup>19</sup>. » À noter que le formaliste russe développe là une idée abordée dès 1897 par Mallarmé dans *Crise de vers* : « Plus ou moins, tous les livres contiennent la fusion de quelques redites comptées<sup>20</sup>. »

---

<sup>18</sup> Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, vol. XXXIII, n° 239, avril 1967, p. 441.

<sup>19</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1970, p. 48.

<sup>20</sup> Stéphane Mallarmé, *Crise de vers*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 367.

Ainsi, « tout texte se construit comme une mosaïque de citations », écrit Kristeva en approfondissant la notion d'intertextualité dans son livre *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, « tout texte est absorption et transformation d'un autre texte<sup>21</sup> ». L'intertextualité, en d'autres mots, marque le texte jusque dans sa nature la plus profonde. Elle est indissociable, pourrait-on ajouter, du langage et, par conséquent, de la littérature tout entière.

La conception de Kristeva se retrouve dans un chapitre de *Théorie d'ensemble*, du groupe « Tel Quel », où Philippe Sollers affirme : « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes, dont il est à compléter<sup>22</sup>. » Roland Barthes épouse le même point de vue théorique :

Tout texte est un intertexte; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables sous des formes plus ou moins reconnaissables [...]. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles techniques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets<sup>23</sup>.

Si le concept est en lui-même intéressant, sur le plan pratique, en revanche, l'intertextualité ainsi entendue ne permet aucune retombée, puisqu'en fin de compte, n'importe quel texte peut être considéré comme un intertexte. C'est pour rendre le concept plus opératoire que, dans « La stratégie de la forme », Laurent Jenny restreint la définition de l'intertexte. Dorénavant, « l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens<sup>24</sup> ». Pour qu'il y ait intertextualité, il

---

<sup>21</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 146.

<sup>22</sup> Philippe Sollers, « Écriture et révolution », *Théorie d'ensemble*, Philippe Sollers (dir.), Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968, p. 75.

<sup>23</sup> Roland Barthes, « Théorie du texte », *Encyclopædia Universalis*, t. XV, 1973, p. 1013.

<sup>24</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1988, p. 262.

faut donc qu'il y ait « rapports de texte à texte en tant qu'éléments structurés<sup>25</sup> ». Ce qui implique un travail conscient, réalisé sur un texte pré-existant.

Cette façon de définir l'intertextualité sera cependant critiquée par Marc Angenot en 1983. Dans « Intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel<sup>26</sup> », Angenot reproche en effet aux tenants de l'intertextualité de tout simplement « faire du neuf avec du vieux ». Il fait valoir que ce qui est présenté comme une analyse intertextuelle n'est au fond qu'une « bien traditionnelle critique philologique des sources et des influences littéraires ». En caractérisant ainsi l'intertextualité, Angenot semble cependant oublier une précision apportée quelques années plus tôt par Michael Riffaterre, dans son article intitulé « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », lequel met l'accent sur le rôle du lecteur. « L'intertextualité ne demande pas de prouver le contact entre l'auteur et ses prédécesseurs », souligne Riffaterre. « Il suffit, pour qu'il y ait intertexte, que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre l'auteur et ses prédécesseurs<sup>27</sup>. » L'intertextualité passerait en d'autres mots par le lecteur, qui seul peut repérer — ou au contraire ne pas repérer — l'intertexte à travers les lignes qu'il lit.

En effet, la nature et la quantité des intertextes que le lecteur décodera dépendent de la culture qu'il possède, de son encyclopédie, pour emprunter un terme à Umberto Eco. Ainsi, plus l'encyclopédie du lecteur est vaste, plus ce dernier sera en mesure de facilement identifier les relations entre les différents textes évoqués. Riffaterre poursuit notamment sa réflexion sur l'intertextualité dans « La trace de l'intertexte » (un autre article publié en

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>26</sup> Marc Angenot, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, n° 89, 1983, p. 126.

<sup>27</sup> Michael Riffaterre, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *La revue d'esthétique*, n° 1-2, 1979, p. 131.

1980), où il confirme que l'intertextualité et le sens d'un texte sont bel et bien un effet de la lecture, toujours aléatoire, et non un produit de l'écriture.

Le rôle du lecteur est tel qu'il est possible d'envisager une intertextualité qui serait postérieure au texte qui l'accueille, et non plus seulement antérieure, comme il en a été question jusqu'à présent. Car dans l'encyclopédie du lecteur, la chronologie des œuvres n'importe plus. Cette possibilité, qui met de l'avant le rôle du lecteur, est évoquée dans *Le plaisir du texte*, où Barthes raconte comment il retrouve sans différence Proust chez Stendhal ou chez Flaubert :

Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui), j'y retrouve Proust par un détail minuscule. [...] Ailleurs, mais de la même façon, dans Flaubert, ce sont les pommiers normands en fleurs que je lis à partir de Proust. Je savoure le règne des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la *mathésis* générale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire [...]. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini — que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel<sup>28</sup>.

L'intertextualité ne trompe pas seulement la chronologie; elle déjoue aussi les frontières de la littérature. Car, si jusqu'ici l'intertextualité semble confinée à ce seul domaine, Marc Eigeldinger propose en 1987, dans *Mythologie et intertextualité*<sup>29</sup>, d'étendre la notion aux divers domaines de la culture, par quoi il entend notamment les beaux-arts, la musique ou encore la philosophie. Michel Pierssens partage, dans un article de la revue *Spirale*<sup>30</sup>, les vues d'Eigeldinger sur ce point, questionnant avec ce qu'il appelle l'épistémocritique le rôle des savoirs non littéraires, y compris scientifiques, dans les textes littéraires.

La notion d'intertextualité inversée dont il vient d'être question est à exclure de l'acception de la réécriture, car on ne peut réécrire — par définition — qu'un texte qui a déjà été écrit. Il faut aussi exclure de la réécriture ce que Laurent Jenny appelle

---

<sup>28</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 50-51.

<sup>29</sup> Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987.

<sup>30</sup> Michel Pierssens, « Épistémocritique », *Spirale*, n° 77, 1988, p. 8.

« l'intertextualité faible », qui ne nous intéresse pas non plus parce qu'elle est « la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence »<sup>31</sup>. Doit également être exclue de la réécriture l'intertextualité telle que la conçoit Gérard Genette, qui limite sa définition à la citation, au plagiat et l'allusion. Dans *Palimpsestes*, il définit en effet l'intertextualité comme la

relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* [...]; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...].<sup>32</sup>

### *Jenny et Genette*

La définition que Jenny donne de l'intertextualité qui n'est pas faible pourrait cependant, elle, faire partie de notre définition de la réécriture. Il s'agit d'une intertextualité qui intervient « seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème<sup>33</sup> ». Ainsi, « toute une mise en scène fictionnelle [...] se trouve [...] empruntée, adaptée, pervertie et contredite par le travail intertextuel<sup>34</sup> ». Jenny dresse par ailleurs une liste des « types d'altérations subies par des textes au cours du procès intertextuel<sup>35</sup> », qui confirment la part active d'un auteur, en l'occurrence le récrivain. Ces modifications, qui décrivent l'évolution du texte, sont au nombre de six.

---

<sup>31</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », p. 262.

<sup>32</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 8. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>33</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », p. 262.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 275.

La première est la paronomase, qui consiste à garder « les sonorités [du texte originel] tout en modifiant la graphie, ce qui charge le texte d'un sens nouveau<sup>36</sup> ». Figure rhétorique ponctuelle, elle devient intertextuelle lorsqu'elle prend le texte en charge. Viennent ensuite l'ellipse, dont la difficulté réside dans le raccordement entre les parties épargnées par les coupes, et l'amplification, « par développement [des] virtualités sémantiques [du texte originel<sup>37</sup>] ». De manière semblable à l'amplification, l'hyperbole procède par « gonflement » du texte d'origine en aggravant sa qualification. Jenny différencie ensuite quatre types d'interversions : de la situation énonciative, de la qualification, de la situation dramatique et des valeurs symboliques. Chaque fois, il est question d'un renversement, lequel, parce qu'il produit souvent un effet humoristique, donne une place de choix à cette figure dans l'intertextualité parodique. En dernier lieu, Jenny mentionne le changement de niveau de sens, qui joue sur les différentes connotations d'un passage, par exemple en prenant au pied de la lettre un énoncé figuratif. Ces six transformations confirment qu'il n'est plus question d'emprunt passif. En ce sens, l'intertextualité n'est plus un simple retour vers un texte antérieur. Au contraire, c'est une évolution vers un nouveau texte, indépendant du premier. Bref, une réécriture.

Définie en ces termes, l'intertextualité de Jenny fait écho à l'hypertextualité, que Genette développe dans son ouvrage *Palimpsestes*. Le mot « palimpseste » vient du grec et signifie « que l'on gratte pour écrire de nouveau ». Il renvoie à une pratique des moines copistes du Moyen Âge, qui consistait à recycler, si j'ose dire, des parchemins. Ils ne réussissaient pas à faire disparaître complètement le texte original, des traces de celui-ci étant perceptibles sous le nouveau texte. Genette se sert en fait de cette métaphore pour

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 275.

illustrer l'hypertextualité : « J'entends par là », explique Genette, « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*), sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (*P*, p. 11-12).

Comme l'intertextualité, qui pouvait à première vue inclure quasiment tous les textes, l'hypertextualité doit être restreinte, car « il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré près et selon les lectures, n'en évoque quelque autre » (*P*, p. 16). Genette s'intéresse donc seulement aux textes où « la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle » (*P*, p. 16). Il règle ainsi ce problème opératoire. Suivant cet exemple, j'exclurai de la réécriture toute hypertextualité qui ne répondrait pas aux deux critères mentionnés.

À l'intérieur même de son concept d'hypertextualité, Genette désigne par ailleurs deux types bien différents de transformation que l'hypotexte peut subir. Il y a tout d'abord la transformation simple, puis la transformation indirecte, que Genette appelle imitation. Les deux relations se différencient par leur objectif respectif, qui est, dans le premier cas, de dire la même chose dans l'hypertexte que dans l'hypotexte, mais d'une manière différente; et, dans le second, de dire autre chose, mais cette fois de manière semblable. Genette distingue en plus trois régimes dans lesquels les deux relations peuvent opérer : ludique, satirique et sérieux. Ce qui change chaque fois n'est finalement que le but de l'hypertexte. Ainsi, le régime ludique correspond à un texte d'amusement. Tout ce qui est « exercice distractif sans intention agressive ou moqueuse » (*P*, p. 43) entre dans cette catégorie. On ne peut pas en dire autant dans le régime satirique, où la transformation et

l'imitation cherchent carrément à compromettre le texte original. Enfin, dans le régime sérieux, l'hypertexte est en quelque sorte « neutre », car il ne cherche pas à rire (méchamment ou non) de l'hypotexte. À chaque combinaison de régime et de relation, Genette fait ensuite correspondre un genre d'hypertexte. Il appelle « parodie » une transformation ludique, « travestissement » une transformation satirique et « transposition » une transformation sérieuse. Il appelle ensuite « pastiche » une imitation ludique, « charge » une imitation satirique et « forgerie » une imitation sérieuse.

### *L'imitation*

Compte tenu de l'objectif de ma thèse, il faut éliminer de la réécriture les trois types d'imitation, car on ne peut pas imiter le contenu d'un texte, mais seulement son style ou le genre auquel il appartient. En effet, qu'il s'agisse de pastiche, de charge ou de forgerie, l'imitation consiste à produire une nouvelle performance sur un modèle itératif. « Ici », explique Genette, « reproduire n'est rien, et imiter suppose une opération plus complexe au terme de laquelle l'imitation n'est plus une simple reproduction, mais bien une production nouvelle : celle d'un autre texte dans le même style, d'un autre message dans le même code. » (*P*, p. 110) C'est pourquoi l'imitation est considérée comme une transformation *indirecte*. Imiter directement, c'est-à-dire reprendre un code pour faire passer un message qui existe déjà, serait sans valeur littéraire. Ce serait tout simplement reproduire un texte. Si le genre, ou le style, est le même, le message doit donc être nouveau. Parce que l'imitation s'intéresse seulement à la forme de l'hypotexte, l'imitation n'intéresse pas la réécriture telle que je l'utiliserai pour la création de mon propre texte.

Le fait d'imiter pose quand même un problème d'ordre théorique intéressant : « toute imitation [étant] inévitablement satirique » (*P*, p. 112), comment démêler pastiche,

charge et forgerie, dont la distinction repose en grande partie sur l'intention de l'auteur (faire rire ou pas) ? Il y a au moins un aspect de la forgerie qui isole celle-ci des deux autres types d'imitation. Cet aspect est un état mimétique neutre, « celui d'un texte aussi ressemblant que possible à ceux du corpus imité, sans rien qui attire, d'une manière ou d'une autre, l'attention sur l'opération mimétique » (*P*, p. 114). À l'inverse, le pastiche et la charge avouent (en théorie) leur caractère imitatif.

Cet aveu se signale dans le style ou la thématique du texte. Genette utilise le terme de saturation pour parler de ce procédé par lequel le texte montre qu'il s'assume en tant qu'imitation. La technique est simple : identifier une caractéristique stylistique de l'auteur imité, puis augmenter l'occurrence de cette caractéristique dans le texte.

[Soit] un trait stylistique ou thématique caractéristique d'un auteur, comme l'épithète de nature chez Homère; la fréquence moyenne de ce trait pourrait être [...] d'une occurrence par page; la saturation caractéristique de l'exagération pastichielle ou caricaturale consisterait à en placer quelque chose comme deux, cinq ou dix fois plus. (*P*, p. 115)

Par sa nature même, cette exagération donne une valeur humoristique indéniable au texte. C'est précisément ce côté risible qui distingue la forgerie du pastiche et de la charge. Si le lecteur ne connaît pas l'auteur ou le genre imité, il risque bien sûr de ne pas rire. Pour contourner ce problème, l'aveu du caractère imitatif passe parfois aussi par le contrat de lecture (avec un élément paratextuel par exemple). Explicite, il risque moins d'être raté. Ce qui permettra ensuite de distinguer le pastiche de la charge, ce n'est que le degré auquel l'imitation pousse la dérision.

Un autre caractère fonctionnel renforce mon intention d'exclure le pastiche et la charge de la réécriture telle que je la pratique. Comme je l'ai dit, nous avons là deux formes de textes qui procurent un certain recul par rapport au genre imité, peut-être à cause du rire qu'elles ont le potentiel de susciter. En tout cas, ce recul confère au pastiche et à la charge

une fonction critique et une dimension métatextuelle qui n'existent pas dans ma réécriture. Le recueil de Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, offre sûrement l'exemple le plus probant de cette forme de « critique en action » (Proust cité par Genette ; *P*, p. 138). Parue en 1919, l'œuvre rassemble en première partie une série de pastiches rédigés par Proust autour d'un même fait divers, l'affaire Lemoine, cette histoire de fausse fabrication de diamants qui avait captivé la France au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Dans chaque pastiche, Proust raconte le fait divers d'une manière différente, imitant tantôt Balzac, tantôt Flaubert et tantôt d'autres écrivains qu'il admirait. Pour le lecteur, c'est l'occasion de lire du Flaubert ou du Balzac à travers le regard critique de Proust, de lire en même temps « Flaubert *lu* par Proust [et] Flaubert *écrit* par Proust » (*P*, p. 137). En d'autres mots, l'aspect critique provient ici du fait que l'imitation demande à celui qui la pratique de faire une étude attentive des caractéristiques propres à l'auteur imité, de comprendre cet auteur et ensuite de mettre ces connaissances à profit à l'occasion d'une nouvelle performance. Comme disent les Anglais : *show, don't tell*. Le pastiche fournit aussi une sorte de raccourci à la critique, en ce sens qu'il permet d'appliquer directement la matière théorique au texte littéraire : « Style des Goncourt ? Pas le temps, voyez pastiche », d'écrire Proust.

La forgerie, quant à elle, ne possède pas tout à fait la même vertu critique, même s'il s'agit là aussi d'imiter. Elle vise en effet « la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire préexistant » (*P*, p. 112). Autrement dit, la relation avec l'hypotexte change complètement de nature : l'hypertexte donne suite, d'une certaine manière, à l'hypotexte, au lieu de le remplacer. Hypo- et hypertextes ne se font pas concurrence. Au contraire, ils font partie du même répertoire. La forgerie n'entre donc pas dans ma pratique de la réécriture, pas plus que les autres formes d'imitations sérieuses :

l'achèvement (ou continuation) et la prolongation (ou suite), qui sont autant de façons de poursuivre une œuvre et non de la réécrire. Genette donne comme exemples d'achèvements *l'Astrée*, que Balthazar Baro complétera après la mort d'Honoré d'Urfé ou, en musique, le *Requiem* de Süssmayr. En somme, lorsqu'une « œuvre est laissée inachevée du fait de la mort d'un auteur, ou de toute autre cause d'abandon définitif, la continuation consiste à l'achever à sa place, et ne peut être que le fait d'un autre » (*P*, p. 223). La prolongation, elle, relance une œuvre déjà considérée comme achevée avec de nouvelles péripéties. Cependant, la distinction entre prolongation et suite est parfois floue, car « on ne peut terminer sans commencer par continuer, et à force de prolonger on finit souvent par achever » (*P*, p. 223). Ceci dit, précise Genette, dans un cas comme dans l'autre, la continuation est une forme de forgerie plus contrainte que l'imitation autonome, car l'hypotexte impose un sujet, en plus d'un style, à l'hypertexte.

Revenons au pastiche et à cette définition du style : « Le style individuel est ici, assez strictement, une singularité d'écriture, une manière singulière qui exprime en principe une manière singulière de voir » (*P*, p. 141), ou à cette autre : « le style est [...] *la marque de transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité* » (*P*, p. 147). En d'autres mots, l'imitation touche aussi à la thématique et aux idées, et pas seulement à la forme pure. Lorsqu'il entreprend de copier le style d'un écrivain, l'imitateur travaille donc d'une certaine manière avec « la forme de l'expression *et* celle du contenu » (*P*, p. 139). Cela ne pose aucun problème dans le cas du pastiche ou de la charge, dont les hypotextes sont affranchis du point de vue de la thématique. On ne peut pas en dire autant dans le cas de la continuation, qui met son auteur en conflit d'intérêts avec l'hypotexte, car « il va de soi qu'un artiste un peu doué, quelle que soit sa piété envers un grand aîné, ne peut se

satisfaire d'une tâche aussi subalterne que la simple continuation » (*P*, p. 174). D'un côté, le style de l'imitateur, vision personnelle impossible à renier; de l'autre, celui de l'auteur à imiter (plus ou moins) fidèlement.

La plupart du temps, l'hypertexte demeure fidèle à l'hypotexte. Dans ce cas, le résultat final conserve son statut imitatif conventionnel. Mais il arrive que la continuation renverse complètement la morale du texte original. L'imitation fonctionne alors comme une transformation, puisque l'hypertexte s'attaque à un texte en particulier, et non plus à un genre ou à un ensemble de textes. « [Il] doit aller de soi », explique Genette, « que l'on peut aussi bien renverser la signification d'un texte en lui donnant une suite qui la réfute qu'en modifiant son cadre, son allure, ou son action. » (*P*, p. 272) Genette donne deux exemples de cette forme de réécriture « oblique » ou de continuation « iconoclaste ». La première est imaginée par Jules Lemaître dans « Le tempérament de Saint-Preux » et se greffe à *La nouvelle Héloïse* de Rousseau. Elle donne à voir ce qui aurait pu se passer si Julie n'était pas morte. Lemaître entreprend alors de décrire, dans « le style enthousiaste et vertueux de l'hypotexte » (*P*, p. 273), les frasques amoureuses de Saint-Preux. « Cette “disconvenance” entre les actes et le discours produit quelques effets savoureux », conclut Genette. « Ce Saint-Preux devenu Tartuffe fait une continuation fort insolente, et somme toute vengeresse. » (*P*, p. 273) L'autre exemple est celui de *L'homme qui était mort*, de D. H. Lawrence, que Genette voit comme une continuation et une réfutation de l'évangile chrétien, l'homme de l'histoire qui était mort étant Jésus.

La réfutation a par ailleurs une conséquence intéressante qui touche, outre la réécriture, le phénomène hypertextuel en général. Genette appelle en effet ces continuations-réfutations des « continuations meurtrières ou parricides », car elles ont

tendance à remplacer leur hypotexte dans l'imaginaire collectif. Peut-être que *L'homme qui était mort* ne risque pas de faire oublier la bible. Mais on ne peut pas en dire autant du *Roland furieux* de l'Arioste qui, sauf aux yeux des experts, est devenu une œuvre à part entière, et non plus la suite du *Roland amoureux* de Matteo Maria Boiardo. Genette demande : « qu'est-ce qu'un hypertexte dont l'hypotexte est oublié, et que chacun lit comme un texte autonome ? » (*P*, p. 274) C'est un triste cas où la dimension hypertextuelle, censée enrichir le texte, est réduite à un effet d'érudition pour *happy few*.

Hormis la continuation, dont certains types ressemblent beaucoup à une forme de réécriture, je dois donc mettre de côté l'imitation. Celle-ci touche, non pas un texte en particulier, mais un ensemble de textes, voire un genre, et constitue véritablement une performance nouvelle, qui « met son point d'honneur à [...] devoir littéralement le moins possible » (*P*, p. 102) à son hypotexte.

### *La transformation*

Au sujet de la transformation maintenant, à noter d'abord que la distinction entre régimes est bien sûr la même que pour l'imitation. J'entends par là que la parodie est le procédé par lequel un auteur modifie un texte dans le but innocent de s'amuser. Selon cette logique, la fonction du travestissement est de détourner le contenu de l'hypotexte, mais cette fois pour s'en moquer. La transposition, quant à elle, est un exercice beaucoup plus sérieux qui représente, un peu comme la forgerie, un investissement littéraire à part entière. C'est une façon de produire, et non plus un simple exercice.

Le terme de parodie pose cependant problème, car il possède plusieurs sens, dont un qui correspond, dans le tableau de Genette, à la définition de charge : « Dans la conscience commune, le terme *parodie* en est venu à évoquer spontanément, et exclusivement, le

pastiche satirique, et donc à faire double emploi avec *charge* ou caricature, comme dans des locutions aussi courantes que “parodie de justice” ou “parodie de western” [...]. » (*P*, p. 37) Déjà chez Aristote, en fait, le terme *parôdia* englobait plusieurs formes de textes, désignant tantôt l’application d’un sujet vulgaire à un texte noble, tantôt celle d’un style vulgaire à un sujet noble. D’une manière ou d’une autre, la parodie comprend donc toujours un élément épique et un élément comique, car l’un appelle l’autre. « En vérité », avoue Genette, « le style épique, par sa stéréotypie formulaire, est non seulement une cible toute désignée pour l’imitation plaisante, et le détournement parodique : il est constamment en instance, voire en position d’autopastiche et d’autoparodie involontaires. » (*P*, p. 26) Dans le contexte hypertextuel, la parodie consiste tout simplement à « détourner la lettre d’un texte » (*P*, p. 102) pour en rire.

Cette approche ressemble à une forme de réécriture. Elle touche cependant des passages bien précis. Elle est donc « considérée plus comme une *figure*, ornement ponctuel du discours (littéraire ou non), que comme un *genre*, c’est-à-dire une classe d’œuvres » (*P*, p. 30). C’est pourquoi la parodie hypertextuelle prend la plupart du temps la forme de l’allusion; citation ou dicton qu’on renverse, écorche ou sort de son contexte initial. Genette donne comme exemples « *Paris n’a pas été bâti en un jour* » chez Balzac et « *Tibi or not to be* » chez Dumas (*P*, p. 30) : « Cette forme convient spécialement à la production journalistique contemporaine, toujours à court de titres et en quête de formules “frappantes”. » (*P*, p. 54) Elle convient aussi très bien au slogan publicitaire. Bref, tout ce qui est court est souvent vulnérable à la parodie, parce qu’en l’absence d’argument, « toute maxime (celle-ci par exemple) vaut son contraire » (*P*, p. 57). Genette fournit un seul exemple de parodie qui dure plusieurs pages, celui du *Chapelain décoiffé*. Mais encore là,

les auteurs « se sont sagement interrompus au bout de cinq scènes » (P, p. 31). Autrement dit, la parodie n'est rien de plus qu'une blague. Et, parce que les blagues les plus drôles sont celles qui durent le moins longtemps, la parodie ne peut s'appliquer à un long texte.

Le travestissement, quant à lui, est plus qu'une blague. Il peut donc dépasser la simple allusion. Il apparaît du côté de l'Italie en 1633 avec l'*Eneide travestita* de Giovanni Battista Lalli, « une paraphrase presque sérieuse » (P, p. 78) de l'*Énéide* de Virgile. Mais ce n'est que quinze ans plus tard, lorsque Scarron publie son *Virgile travesti* (1648), que le genre prend véritablement forme, en France cette fois. « La réussite est foudroyante et détermine une vague d'imitation », constate Genette (P, p. 78). Une suite d'*Énéides* burlesques déboulent alors : *Les amours d'Énée et de Didon*, *L'enfer burlesque* et *L'Énéide en vers burlesques* dès 1649, puis *La guerre d'Énée en Italie appropriée à l'histoire du temps en vers burlesques*, *L'Énéide enjouée* l'année suivante et, enfin, *Virgile Goguenard, ou le XII<sup>e</sup> livre de l'Énéide travestie, puisque travestissement il y a* en 1652. Tout se passe autour de la même œuvre, à la même époque et au même endroit (exception faite de l'*Eneide travestita*), « comme si Lalli, en parodiant l'*Énéide*, avait inauguré un genre [...] : le travestissement de l'*Énéide* » (P, p. 79). De ce point de vue, la portée du travestissement serait donc très limitée. Le travestissement, ajoute Genette, peut néanmoins servir de modèle lorsqu'il est pris dans un sens plus large.

### *La transposition*

La transformation sérieuse, ou transposition, correspond donc le mieux à mon choix de réécriture. Elle vise tantôt la forme, tantôt le sens de son hypotexte. Mais les deux aspects se trouvent d'habitude affectés, parce qu'ils dépendent l'un de l'autre. Ainsi, même « les transpositions en principe (et en intention) purement *formelles* [...] touchent au sens

[...] par accident, ou par une conséquence perverse et non recherchée » (*P*, p. 293). L'inverse est aussi vrai dans le cas d'une transposition thématique. La traduction offre sans doute le meilleur exemple de ces croisements entre forme et sens. En effet, le passage d'une langue à une autre, modification toute formelle en théorie, implique quelques modifications au sens étant donné qu'aucun mot ne possède d'équivalent exact dans une autre langue. Modifications qui doivent pencher vers « une accentuation abusive [ou vers] une neutralisation forcée » (*P*, p. 296). Les autres types de transposition, dont le grand nombre laisse entrevoir toutes sortes de combinaisons prometteuses, intéressent cependant plus la réécriture.

La versification et la prosification fournissent deux exemples de transpositions qui, comme la traduction, ne modifient le sens de l'hypotexte que par accident. Dans ce cas, il ne s'agit bien sûr plus de changer la langue du texte, mais plutôt la manière d'écrire. Comme le nom le suggère, la versification transforme en vers un texte de prose, au prix de certains aménagements formels qui consistent principalement à « adapter le discours au [bon] rythme [et à] introduire, ou dégager au bon endroit, les mots [...] qui recevront une rime » (*P*, p. 302). Cette technique permet entre autres à ceux qui utilisent le vers « par nécessité générique (épopée, tragédie) davantage que par vocation poétique [de] rédiger d'abord en prose et [de] s'auto-versifier après coup » (*P*, p. 302). Le lecteur moyen préfère cependant la prose. Par conséquent, les occasions de versifier sont rares, et celles de prosifier nombreuses : « la mise en prose [...] est paradoxalement plus courante que la versification », écrit Genette, « [...] au moins comme pratique culturelle ouverte et consommable — destinée qu'elle est en effet, et par nature, à la consommation » (*P*,

p. 303). Les défis reliés à la lecture du vers, autrement dit, créent un vide qui appelle la prosification.

Concernant encore la forme, deux autres opérations « intermédiaires » travaillent sur les vers d'un texte : la dérimation et la transmétrisation. La première élimine les rimes, tout simplement, mais en gardant le rythme métrique. Ce procédé, qui fonctionne par substitutions de mots, permet d'organiser les idées à l'intérieur de la phrase de façon à mettre en évidence « la clarté et l'élégance de la langue française<sup>38</sup> », comme le dit Voltaire. La transmétrisation, opération qui enlève ou ajoute des vers à un texte, traduit elle aussi plus qu'une simple visée formelle, étant donné justement que le nombre de vers qu'un auteur choisit d'utiliser en dit long sur sa façon de voir le monde. C'est pour cette raison, parce que le mètre est un élément de style, que Genette établit un rapprochement entre transmétrisation et transtylisation.

Il n'y a qu'en régime ludique que la transtylisation existe « librement ». En régime sérieux, elle accompagne d'habitude la translongation, dont il sera question bientôt, et la transmétrisation. La stylisation à proprement parler consiste essentiellement à enrichir un texte jugé fade, par exemple en « réduisant le vocabulaire “stylistique” (mots grammaticaux, verbes à haute fréquence) et en augmentant le vocabulaire “thématique” (substantifs, adjectifs) » (*P*, p. 316). Le procédé inverse, la déstylisation, est ni plus ni moins une façon de clarifier un texte en retirant tout ce qui risque de gêner la compréhension, comme les métaphores, les tournures de phrases un peu trop personnelles ou les mots fortement connotés. Au fond, tout ce qui ressemble de près ou de loin à une figure de style.

---

<sup>38</sup> Voltaire, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier frères, vol. II, 1877, p. 56.

Le mécanisme des transpositions formelles entraîne donc des changements d'ordre plus subjectif sur le sens, certains accents de l'hypotexte se trouvant déplacés dans l'hypertexte. Ceci est particulièrement vrai en ce qui concerne les opérations de réduction ou d'augmentation (appelées translongations), au sujet desquelles Genette précise bien : « Un texte [...] ne peut être ni réduit ni agrandi sans subir d'autres modifications plus essentielles à sa textualité propre [...]. » (*P*, p. 322) Ces différentes modifications produisent bien entendu des effets chacun différent, puisqu'aucune combinaison de mots retranchés ou ajoutés ne pèse exactement la même chose dans la balance du sens. Genette insiste d'ailleurs sur le fait que réduire ou augmenter un texte, « c'est produire à partir de lui un autre texte, plus bref ou plus long, qui en dérive, mais non sans l'*altérer* de diverses manières, chaque fois spécifiques » (*P*, p. 322).

Dans la mesure où personne ne peut tout lire avec la même attention, réduire ou augmenter un texte, c'est aussi préparer un parcours de lecture. Certains passages échapperont en effet toujours au lecteur; d'autres l'ennuieront tout simplement. La translongation permet dès lors de supprimer ces parties qui alourdissent inutilement le texte. À l'inverse, elle permet aussi de prolonger les passages d'intérêt, le tout de manière à prévenir les manques d'attention. En ce sens, réécrire, c'est donc aussi relire, puisque le remaniement du texte « appuie (et à son tour conforte) une pratique de *lecture*, au sens fort, c'est-à-dire de choix de l'attention » (*P*, p. 324).

Il existe principalement trois formes de réduction dans le vocabulaire de Genette : l'excision, la concision et la condensation. La première voie est sans contredit la plus simple et la plus répandue, car elle n'implique aucune autre forme d'intervention. Elle consiste tout simplement à amputer le texte des passages jugés excédentaires : par blocs, un

long passage à la fois, ou par une série de suppressions « multiples et disséminées au long du texte » (*P*, p. 324). Je souligne ici que l'excision ne sert pas toujours à réduire un texte pour en diminuer la longueur. Elle peut aussi servir à cacher certaines parties, dont le propos risquerait de « “choquer”, “toucher” ou “inquiéter” » l'innocence d'un jeune lecteur, par exemple (*P*, p. 331). La concision demande, quant à elle, considérablement plus de travail. Chaque phrase de l'hypotexte, ou presque, doit être résumée de façon à obtenir comme résultat final une production nouvelle qui conserve souvent très peu de mots de l'hypotexte, parfois même aucun.

Finalement, la condensation atteint un degré de plus dans l'éloignement par rapport à l'histoire de départ, car, contrairement à l'excision et à la concision, elle crée une synthèse autonome, et ce, à l'extérieur de l'hypotexte. Il ne s'agit plus de résumer chaque phrase une à une, mais bien de broser en quelques traits seulement un tableau général. Les microstructures stylistiques comptant ici moins que la totalité de l'œuvre, ce troisième type de réduction tient en quelques phrases seulement. Dans certains cas, c'est même l'affaire d'une seule. Par exemple, « Marcel devient écrivain » (*P*, p. 341) pour *À la recherche du temps perdu*. Le produit final peut prendre différents noms. Il s'appelle parfois condensé, abrégé, résumé, sommaire ou encore *digest*. En tout cas, il appartient le plus souvent au discours métalittéraire, étant donné qu'il accompagne d'habitude un commentaire critique.

À propos des usages de cette forme de réduction, Genette cite un investissement particulièrement intéressant qui consiste à réduire une œuvre à sa plus simple expression, puis à l'insérer à l'intérieur d'une autre œuvre. Ainsi juxtaposé sur la trame de fond de l'hypertexte, le condensé permet de comparer directement des réalités de différents niveaux diégétiques. Autrement dit, de mettre deux récits ou plus en abyme. C'est une façon

élégante et sans accroc de subordonner les points de vue, les thèmes ou les idées, puisque le jugement du récrivain et les choix que ce dernier effectue en condensant nivellent les imperfections.

L'augmentation d'un texte se fait pour sa part principalement par deux voies. Avant d'expliquer en quoi celles-ci consistent, Genette rappelle que « comme on ne pouvait réduire sans retrancher, ou ne peut augmenter sans ajouter, et ici comme là, une telle opération ne va pas sans distorsions significatives » (*P*, p. 364). L'extension, première méthode, consiste à greffer tout simplement un épisode au début, au milieu ou à la fin de l'hypotexte, d'une manière qui n'est pas sans rappeler la continuation évoquée plus tôt. Heureusement, une nuance importante permet ici de démêler transformation et imitation : contrairement à la continuation, qui doit respecter « une sorte de scripte intérieure » (*P*, p. 224) afin de rester fidèle à la volonté de l'auteur, l'extension laisse une certaine marge qui permet au récrivain de s'exprimer un peu. « L'unité d'ensemble [et] l'imperceptibilité des raccords » (*P*, p. 224) comptent encore, mais l'objectif premier n'est plus de faire comme qui que ce soit. À première vue, le but semble uniquement de remplir le vide :

Le principal investissement de l'extension se trouve sans doute au théâtre, et particulièrement dans le théâtre classique français, lorsque des auteurs du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles ont voulu adapter à la scène « moderne » des tragédies grecques dont le sujet leur semblait certes admirable, mais insuffisamment « chargé de matière » pour occuper la scène pendant les cinq actes de rigueur. (*P*, p. 364-365)

Cela étant dit, l'extension permet aussi et surtout de créer des effets intéressants à (relativement) peu de frais, en ce sens qu'elle peut donner un nouveau sens à l'hypotexte sans le modifier directement. L'extension fonctionne en effet comme une sorte de mise en situation, dont chaque mot participe en quelque sorte à un dialogue sur le contexte de l'histoire originale. Elle révèle ce que les personnages font avant ou après la diégèse de départ pour renverser parfois complètement la signification des actions.

L'autre moyen d'augmenter un texte est l'expansion, qui développe la matière déjà présente plus qu'elle n'ajoute véritablement du neuf. En plus d'influencer la longueur du texte, l'expansion modifie donc aussi le style, puisqu'elle change la manière dont l'action est racontée et non l'action en tant que telle. Elle exploite tout ce qui n'a pas été développé, que ce soit en introduisant des figures de style « dans un hypotexte réputé littéral » ou en ajoutant des détails « dans un hypotexte réputé concis ou laconique » (P, p. 372). À ce sujet, Genette cite les *Exercices de style* de Queneau, qui offrent toutes sortes de méthodes pour gonfler ce qu'il y a à gonfler :

Si l'on veut bien de nouveau considérer comme degré zéro et donc comme hypotexte la version intitulée *Récit*, on trouvera dans quelques-unes des variations sur ce thème des formes inédites d'expansion : par *hésitation* (« Je ne sais pas très bien où ça se passait... dans une église, une poubelle, un charnier? un autobus, peut-être... »); par *excès de précision* (À 12 h 17, dans un autobus de la ligne S long de 10 m, large de 2,1... »), par *transformation définitionnelle* (« Dans un grand véhicule public de transport en commun désigné par la dix-neuvième lettre de l'alphabet... »), par *ampoulage* pseudo-homérique (déjà cité) ou *préciosité* (« C'était aux alentours d'un juillet de midi. Le soleil dans toute sa fleur régnait sur l'horizon aux multiples tétines. L'asphalte palpait doucement... »), et même, sous le titre *inattendu*, par une *sermocination*, je l'ai dit, typiquement quenellienne : « Les copains étaient assis autour d'une table de café lorsqu'Albert les rejoignit. Il y avait là René, Robert, Adolphe, Georges, Théodore... » (P, p. 374)

À noter également que, dans le cas de l'augmentation, la matière ajoutée ne doit pas nécessairement être inventée *ex nihilo*. Elle peut provenir d'un autre hypotexte, auquel cas on parle de contamination. Ce genre d'emprunt entre textes se fait couramment, parfois dans des proportions confuses qui rendent l'identification des rôles difficile : dès que les deux hypotextes fusionnent, ils deviennent impossibles à discerner. Plus moyen de déterminer lequel a inspiré lequel. Si la contamination permet de mélanger différents morceaux de fiction, elle permet aussi d'unir des éléments de natures différentes, le réel et la fiction par exemple. Dans d'autres cas, c'est l'intrigue de celui-ci qui contamine le style de celui-là, ou la syntaxe de l'un qui commande le vocabulaire de l'autre. Bref, la nature hybride du mélange hypertextuel autorise toutes sortes de combinaisons riches. Le rôle de

l'auteur consiste alors moins à inventer et plus à choisir, à doser et, enfin, à arranger les ingrédients qui composeront son œuvre.

En résumé, Genette distingue l'extension thématique de l'expansion stylistique, les deux premiers instruments de l'augmentation. Mais il admet que ces deux procédés travaillent souvent ensemble. C'est pour cette raison qu'il utilise le terme d'amplification pour identifier une troisième opération. Cette dernière est « [la] synthèse et [la] coopération » (*P*, p. 375) des deux premières.

Si expansion et extension travaillent souvent ensemble, réduction et augmentation ne sont jamais bien loin l'une de l'autre non plus, dans la mesure où très peu d'auteurs écrivent d'un seul jet. Plusieurs fonctionnent en effet selon le modèle « *suppression + addition = substitution* » de Genette. Ils pèsent et sous-pèsent chaque phrase et n'avancent qu'au prix de plusieurs contorsions verbales. En ce sens, une œuvre peut être considérée comme l'augmentation ou la réduction de son brouillon. Parfois, la même translongation crée des effets différents, selon qu'on considère le texte « dans [sa] genèse (du côté de l'auteur) ou dans [sa] réception (du côté du lecteur) » (*P*, p. 388). Lorsque le lecteur prend connaissance de « certaines versions originales plus étendues que le texte définitif » (*P*, p. 388), on parle d'effet d'amplification. Lorsque le lecteur prend connaissance a posteriori de « certains scénarios, plans ou ébauches préparatoires » (*P*, p. 388), on parle plutôt d'effet de réduction.

En plus de réduire ou d'augmenter la longueur d'un texte, il est possible d'effectuer des changements sur son mode. Il sera donc question ici de transmodalisation. Genette distingue deux types de cette transformation : la première permet de passer d'un mode à l'autre et la seconde permet de modifier « le fonctionnement interne du mode » (*P*, p. 396).

Puisqu'il existe deux modes, il existe deux modifications intermodales, soit la dramatisation (passage du narratif au dramatique) et la narrativisation (passage du dramatique au narratif). Genette insiste sur le fait qu'il est « commercialement plus avantageux de “porter” un récit à la scène (ou à l'écran) que l'inverse » (*P*, p. 401) pour expliquer la popularité de la dramatisation. Il faut cependant reconnaître que cette dernière constitue plus une adaptation qu'une réécriture à proprement parler puisque l'essentiel du travail consiste à « traduire » tout ce que le texte narratif exprime à l'aide d'artifices textuels que le texte dramatique ne connaît pas, comme l'analepse ou la prolepse. C'est d'ailleurs pour cette raison que Genette classe la transmodalisation dans la catégorie des transformations (en principe) purement formelles.

Bref, dramatiser un texte, c'est synchroniser le temps du récit avec le temps de la représentation (parce que la scène fonctionne par nature en temps réel), transformer tous les discours indirects en discours directs — parce qu'au théâtre, « l'action se ramène à la parole » (*P*, p. 405) — et enfin éliminer toute focalisation parce que « tous les acteurs sont également présents et contraints à parler chacun son tour » (*P*, p. 399). L'opération inverse, la narrativisation, consiste à faire profiter un texte dramatique des artifices textuels déjà mentionnés. Par exemple en altérant la structure chronologique de l'œuvre ou en diminuant la part de discours direct au profit d'un narrateur. Mais Genette précise bien que, pour les raisons commerciales déjà mentionnées, la narrativisation se présente rarement seule. Elle complète généralement un exercice de réduction.

Le mode dramatique offre aussi peu d'occasions de transmodalisation intramodale parce qu'il dépend moins de son texte et plus de sa performance. Autrement dit, le côté spectacle du théâtre compense pour son « infériorité textuelle » (*P*, p. 399), mais ce qui se

fait sur scène ne concerne plus le réécrivain. Tout ce qui constitue l'essentiel de la transposition dramatique — « nouvelle distribution, nouvelle mise, nouveaux décors, parfois nouvelle musique de scène » (*P*, p. 405) —, tout cela n'entre pas dans sa définition de tâches. C'est donc plutôt en mode narratif que la transmodalisation intramodale permet des interventions intéressantes, « essentiellement sur la temporalité du récit, sur le mode de régulation de l'information narrative et sur le choix de l'instance narrative elle-même ». (*P*, p. 397)

La complexité du mode narratif et la « multiplicité de ses variables » (*P*, p. 406) procurent donc beaucoup de possibilités hypertextuelles, et la première variable qui appelle des changements est le temps. La narratologie fournit ici des guides bien utiles : moment de la narration, vitesse du récit, chronologie de l'action, fréquence des événements, tout cela peut être devancé, différé, accéléré, ralenti ou encore bouleversé pour créer les effets voulus. Modifier la distance du récit implique ensuite de changer le rapport entre discours direct et indirect. En d'autres mots, de raconter l'action au lieu de la montrer ou vice versa. Privilégier le discours indirect, c'est éloigner le lecteur de l'histoire en mettant le narrateur entre lui et ce qui se passe. Inversement, laisser la parole aux personnages, c'est privilégier la proximité et l'immédiaticité, puisque le lecteur a « l'impression d'être confronté à une histoire "vivante" qui ne dépend d'aucun narrateur<sup>39</sup> ». Les transmodalisations qui influencent le temps ou la distance permettent donc de renforcer ou de briser l'illusion mimétique, dans la mesure où elles montrent ou au contraire voilent certains mécanismes de la fiction.

Il faut maintenant ranger les modifications qui concernent le troisième aspect visé par la transmodalisation intramodale, le choix de l'instance narrative, dans une nouvelle

---

<sup>39</sup> Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, A. Colin, coll. « Lettres Cursus », 2013 [2010], p. 32.

catégorie parce que les conséquences qu'elles impliquent influenceront autant (sinon plus) le sens que la forme. En ce sens, elles ne concernent plus les changements (en intention) purement formels reliés au mode ou ceux qu'amenaient la traduction, la versification et la réduction. « [La] visée elle-même apparaît plus complexe, ou plus ambitieuse, puisque nul ne peut se flatter [...] de raconter "la même histoire" selon un autre point de vue sans en modifier, pour le moins, la résonance psychologique. » (*P*, p. 418) Genette introduit donc ici les termes de transfocalisation et de transvocalisation pour identifier les transformations qui touchent respectivement au point de vue de la narration, c'est-à-dire au personnage sur lequel le récit est focalisé, et à l'identité du narrateur en tant que tel.

Un changement de point de vue entraîne souvent un changement de voix, et vice versa, parce que ces deux aspects du récit dépendent l'un de l'autre. « La transvocalisation est [même] un des moyens, ou l'une des conditions nécessaires de la transfocalisation », ajoute Genette (*P*, p. 411). Les deux transformations permettent par ailleurs les mêmes transformations « horizontales » et « verticales » : à l'horizontale, le changement se fait d'un personnage à un autre; à la verticale, il se fait plutôt d'un niveau (omniscient, interne ou externe; hétérodiégétique, homodiégétique ou autodiégétique) à un autre. Ces ressemblances n'autorisent cependant pas à confondre transfocalisation et transvocalisation. Il faut donc surtout retenir que toute opération, quelle qu'elle soit, influence différemment le sens du récit. En d'autres mots, qu'il s'agisse de focaliser, de défocaliser ou de transfocaliser; de vocaliser, de dévocaliser ou de transvocaliser, le remaniement de l'instance narrative ouvre chaque fois des nouvelles facettes du récit et soulève des questions que l'hypotexte négligeait peut-être à tort. Il ne faut cependant pas oublier que l'intérêt qu'une œuvre génère dépend parfois autant de ce qu'elle cache que de ce qu'elle

raconte, « car l'intérêt romanesque est [justement] dans l'énigme et non dans la clef » (*P*, p. 415). Transfocalisation et transvocalisation ne servent donc pas à remplir un récit de détails. Elles servent à filtrer l'information qui est transmise au lecteur pour garder ce dernier en haleine, par l'entremise du narrateur, dont l'identité et le point de vue influencent le récit.

Les deux prochaines transformations thématiques concernent, elles, directement la diégèse et l'action, deux notions que Genette prend bien soin de distinguer :

Cette distinction entre diégèse et action peut surprendre, car il arrive fréquemment qu'on tienne ces deux termes pour synonymes [...]. Entre l'une et l'autre, la relation métonymique évidente (l'histoire est dans la diégèse) autorise le glissement de sens, délibéré ou non [...]. Le lexique de la narratologie se ressent un peu de cette polysémie, mais, me semble-t-il, sans grand dommage, car le régime ordinaire du récit n'exige guère la distinction entre l'action et son cadre. Ici, en revanche, cette distinction devient pertinente et nécessaire, car la pratique de la transposition consiste justement (entre autres) à les dissocier en transportant par exemple la même action (ou presque) dans un autre univers. (*P*, p. 419)

Deux transpositions différentes découlent donc de cette distinction : sans grande surprise, une qui touche l'action et une autre qui touche le cadre spatiotemporel. Genette parle de transposition pragmatique pour identifier la première forme et de transposition diégétique (ou transdiégétisation) pour identifier la seconde. Ceci étant dit, les deux formes s'emploient difficilement de façon indépendante, encore une fois pour des raisons de proximité : bien qu'elles soient différentes, les notions de cadre et d'action s'influencent. Des modifications de l'une entraînent donc des ajustements à l'autre.

La transdiégétisation cible, entre autres éléments, les noms, les nationalités ou les liens familiaux des personnages, facteurs sur lesquels repose l'intégrité de la diégèse. Le changement de sexe, ou transexuation, est un autre moyen efficace de rompre avec l'hypotexte. Cette seule modification suffit parfois à renverser complètement le sens original et à produire des effets intéressants. La transdiégétisation peut aussi prendre la forme d'une translation dans le temps, « qui consiste à transférer en bloc une action

ancienne dans un cadre moderne » (*P*, p. 440). En tout cas, qu'il concerne l'espace, le temps ou tout autre facteur identitaire relatif aux personnages, le transfert diégétique tend à rapprocher la réalité textuelle de celle du lecteur pour « actualiser » l'œuvre. Genette ne cite aucune exception à ce « mouvement naturel ». Autrement dit, la transdiégétisation semble toujours avoir pour but d'adapter l'hypotexte à un nouveau public.

L'importance d'utiliser la transformation pragmatique et la transdiégétisation ensemble devient évidente notamment dans le cas d'une translatation temporelle : « [On] ne peut guère transférer une action antique à l'époque moderne sans modifier quelques actions (un coup de poignard deviendra un coup de pistolet, etc.) », rappelle Genette (*P*, p. 442). Dans ce cas, la transformation pragmatique est un outil, ou plutôt « une conséquence inévitable » de la transdiégétisation, et il semble que le cas contraire soit plutôt rare. A priori, rien n'empêche de modifier l'action dans l'intention pure et simple de modifier l'action. Mais en pratique, il faut un motif supérieur ou un objectif, car la transformation pragmatique est la transformation la plus brutale. En d'autres mots, elle brise la chaîne de la réécriture et se distance de l'hypotexte. Par conséquent, il faut l'utiliser avec parcimonie. Sinon, le changement qu'elle amène risque de nuire à la relation hypertextuelle.

Il reste deux transformations sémantiques à mentionner, soit la transmotation et la transvalorisation. Comme son nom l'indique, la première cible le motif, c'est-à-dire le « pourquoi » qui fait avancer l'histoire. Elle existe, comme les autres transformations, sous trois formes — positive (motation), négative (démotation) et substitutive (remotation) — et influence l'hypotexte en tant qu'ensemble. Autrement dit, c'est toute la morale du récit qui se trouve chamboulée par la transmotation. Le héros qui sauve une demoiselle

en détresse pour toucher une récompense, par exemple, ne crée pas le même effet que le héros qui agit par pure bonté d'âme. Il faut cependant se méfier de cette transposition psychologique parce que le principe même de motif est hautement subjectif. Comme le formule Genette, « dans cette prairie nocturne où toutes les vaches sont noires, tout “motif” peut être invoqué comme cause de toute conduite » (*P*, p. 458). Il ne faut pas négliger l'importance de la transmotation pour autant. Si on fait la part des choses, elle laisse entrevoir des changements potentiellement intéressants. J'ajouterais même qu'il est possible de tirer profit de ce flou qui entoure la transmotation si on admet que, dans certains cas, c'est justement l'absence de motif qui donne un sens au récit.

Dans le cas de la transvalorisation, il s'agit de modifier l'image que projettent les personnages pour modifier le système de valeurs de l'hypotexte. C'est donner un « bon » rôle à un « mauvais » personnage, ou encore sortir un personnage secondaire de l'ombre pour le projeter à l'avant-scène, de façon à légitimer ou au contraire à condamner ses actions. Ceci, d'une façon qui n'est pas sans rappeler la transmotation, influence donc la morale du récit. Transvaloriser un texte, c'est aussi en quelque sorte porter un jugement, car le fait de valoriser un personnage dévalorise forcément un autre, qui était considéré important par l'hypotexte.

Toutes les transformations mentionnées jusqu'à présent ont prouvé une chose : on ne peut pas modifier le sens d'un texte sans modifier aussi sa forme, et vice versa. Mais avant de terminer, j'aimerais au moins envisager une transformation qui serait uniquement sémantique. En théorie, il y a en fait un moyen très facile de créer une nouvelle version d'un texte sans déplacer une seule virgule : changer d'interprétation. Mais c'est tellement facile et aussi tellement aléatoire qu'il faut écarter cette piste. Genette peut néanmoins

penser à un hypertexte qui, à peu de frais, propose justement une nouvelle interprétation de son hypotexte. Il est question ici de *La vie de don Quichotte et de Sancho Pança d'après Miguel de Cervantes Saavedra*, par Miguel Unamuno, qui fonctionne comme une sorte de commentaire greffé à l'œuvre de Cervantes plus que comme une réécriture en tant que telle. En effet, Unamuno modifie très peu les péripéties. Il concentre plutôt ses efforts sur la signification des actions, de façon à « récuser l'ironie cervantine » (P, p. 452). Résultat : « Le texte d'Unamuno se superpose à celui de Cervantes comme une grille de décryptage à un texte chiffré, porteur ignorant de son sens. » (P, p. 456)

Voilà qui fait le tour des notions d'intertextualité et d'hypertextualité. J'ai brossé ce tableau rapide pour me donner les outils nécessaires à la réécriture de « La pierre qui pousse » et, dans la dernière partie de ma thèse, analyser mon hypertexte.

## DEUXIÈME PARTIE

### *La pierre décomposée*

Personne n'aime l'agent O'Sullivan et l'agent O'Sullivan n'aime personne. Malheureusement — j'ignore pourquoi — je suis le seul partenaire qu'il tolère.

Il m'attend sur les lieux du crime, un atelier miteux du quartier industriel. Je le trouve en train d'observer le travail du médecin légiste. Ce dernier rit de ses propres blagues, tout en grattant le manche d'une massue à la recherche d'échantillons d'ADN.

O'Sullivan m'aperçoit à travers la pièce. « Beau gâchis, hein ? », s'exclame-t-il. Entre lui et moi, deux ou trois moignons commencent à montrer des signes de putréfaction. Des éclats de cervelle et de crâne tapissent les murs et une partie du plafond. Le gros du cadavre — les morceaux encore identifiables — gît dans une soupe de sang caillé et de chair broyée.

Aucune trace de papiers d'identité.

— Ça vous dit quelque chose, “la pierre qui pousse” ?

— Non, répond O'Sullivan.

— C'est un diamant rarissime volé au Louvre, il y a environ six mois...

— Et alors ?

— Le directeur du musée a révélé hier qu'il exposait une fausse pierre depuis des années. Il n'osait pas dire la vérité à son assureur.

— C'est-à-dire ?

— La pierre qui pousse, la vraie, a disparu depuis longtemps. Personne ne sait quand ou comment exactement. Quand il a compris qu'il s'était fait rouler, le directeur avait trop honte. Il a préféré étouffer l'affaire.

— Quel est le rapport avec notre victime ?

— Regardez autour de vous.

Des tableaux à l'authenticité douteuse pendent aux murs.

— Prenez par exemple ce Greco, ou cette sculpture de Sisyphe, que le meurtrier a réussi à éclabousser en travaillant. À mon avis, notre victime a joué un rôle quelconque dans le vol de la pierre qui pousse, la vraie, et quelqu'un craignait qu'il parle... Je ne connais qu'une ordure capable d'un crime aussi violent.

— Qui ?

— Ils sont deux en fait : un dénommé Socrate et d'Arrast, son complice...

Le téléphone sonne. C'est Fitzgerald. « Flaherty ? J'ai quelque chose, une histoire de pêcheurs brésiliens qui seraient tombés sur une statue du Christ en jetant leurs filets au large de Rio. Une sorte de statue magique qui se serait transformée en pierre... qui pousse. "Avec le marteau, tu casses", dit la légende, "tu casses des morceaux pour le bonheur béni. Et puis quoi, elle pousse toujours, toujours tu casses. C'est le miracle". Plus tu cognes dessus, plus elle grossit, en somme, cette pierre qui pousse. Aujourd'hui, sa valeur se chiffre en millions de dollars sur le marché noir. Le mystère, la légende... C'est pour ça qu'elle vaut aussi cher.

— Merci, Fitzgerald.

— En passant, le labo a reçu les échantillons d'ADN. Dès que j'ai du nouveau...

— D'accord.

O'Sullivan, pendant ce temps, a pris le volant. « En route », grogne-t-il en démarrant.

La pluie qui tombe depuis notre départ inonde la piste et le pare-brise. La radio, d'une voix faible et distante, débite une histoire dont nous avons raté le début : « Et là », lit la voix, « redressant toute sa taille, énorme soudain, aspirant à goulées désespérées l'odeur de misère et de cendres qu'il reconnaissait, il écouta monter en lui le flot d'une joie obscure et haletante qu'il ne pouvait pas nommer. »

Mais plus nous nous enfonçons dans la forêt, plus la transmission devient difficile. Les ondes se brouillent et se superposent avec celles d'une émission de cuisine : « Quand les habitants arrivèrent... au centre du four... ils trouvèrent... le vin, l'oignon, l'ail, le thym et le laurier... adossé au mur du fond, les yeux fermés... Au centre de la pièce, à la place du foyer... la casserole... était à demi enfouie, recouverte de cendres et de terre... Seule, la rumeur du... canard confit à l'orange... montait jusqu'à eux à travers l'air lourd... le thermomètre à viande... debout dans l'ombre, écoutait, sans rien voir, et le bruit... du bouillon en ébullition... l'emplissait d'un bonheur tumultueux. Les yeux fermés, il saluait joyeusement sa propre force, il saluait, une fois de plus, la... cuisson... qui recommençait. »

O'Sullivan cherche un meilleur signal. Il tombe sur un nouveau poste. Une nouvelle voix reprend : « ... le vieux Cole m'a regardé et il m'a dit : “Écoute, mon petit. Je vais te faire une offre que tu ne pourras pas refuser.” Il a reniflé un grand coup, puis, bruyamment, il a éjecté un long filet de bave et de tabac mêlés. “Que dirais-tu de gagner, en un soir, plus d'argent que tu n'en as jamais gagné en un an ?” Une lueur malicieuse illuminait son sourire édenté. “Viens, je vais te présenter mon champion.” Il m'a poussé vers une sorte de salle d'entraînement où, sur un ring improvisé, un mastodonte distribuait les coups. Ses poings virevoltaient dans tous les sens avec une rapidité déconcertante, mais trouvaient, à

chaque détente, le visage tuméfié de leur cible. “Alberto !, a crié le vieux Cole, viens ici.” Le mastodonte s’est retourné, mais les coups ont continué à pleuvoir pendant un instant. Lorsqu’ils ont cessé, celui qui les recevait a dû s’accrocher aux cordes avec tout ce qui lui restait de forces pour ne pas tomber. “Voici ton prochain adversaire”, a annoncé le vieux Cole en se frottant les mains. À côté de lui, le mastodonte paraissait encore plus grand que sur le ring... »

La brume, qui flotte dans l’air depuis que la pluie a cessé, devient de plus en plus épaisse. Elle nous enveloppe maintenant complètement.

J’aperçois un quinquet dans le lointain. Des ombres confuses dansent dans son halo jaunâtre, sur un décor de végétation inextricable. À travers la brume qui flotte encore dans l’air, je distingue un large mouvement d’obscurité, piqué d’écailles brillantes ; peut-être des kimonos furtifs, des chapeaux de paille brésiliens. Suis-je à Rio ou à Tokyo ? Un bruit à la fois vaste et faible d’eaux labourées trahit la présence d’un fleuve en contrebas. Je le sens qui étend ses longs muscles liquides et décide de me laisser emporter complètement par sa puissante dérive. Dehors, les poteaux électriques qui bordent la route battent le tempo d’une partition dont chaque mesure nous rapproche de la fameuse pierre qui pousse.

Soudainement, la piste prend fin. Les phares révèlent trois petits hommes au torse nu, presque noirs, coiffés de chapeaux coniques. Assis sur la rambarde d’un traversier de fortune, ils fument d’énormes cigares en attendant la fin de la nuit. O’Sullivan s’approche et leur crie, en portugais : « Combien pour traverser ? » Celui qui porte la casquette du capitaine pointe une montre imaginaire sur son poignet. « Tarde ! », crie-t-il entre deux bouffées, « muito tarde ! » Puis il ferme les yeux et feint de bâiller. « Dormir ! » Derrière lui, ses collègues rient grassement. O’Sullivan monte sur l’embarcadère. Le capitaine

descend du pont. Ce dernier envisagerait, si le prix était correct, de faire une exception pour un « turista ». « Qanto? », s'impatiente O'Sullivan. Un silence frais tombe sur le fleuve. Pendant de longues secondes, seuls les appels espacés des crapauds-buffles résonnent parmi le bruit des eaux. Enfin, la réponse vient : « Dois mil reais », tranche le capitaine en tendant sa main ouverte avec gourmandise. Je devine ce qui va se passer : O'Sullivan va attraper cette main et tirer dessus d'un coup sec, tout en pivotant sur sa jambe droite (c'est sa jambe forte), de manière à envoyer le capitaine par-dessus son épaule et par-dessus bord. Justement, j'entends qu'un corps d'une certaine masse pénètre dans l'eau. Finalement, on nous offre la traversée.

Les hommes de tantôt appuient de toutes leurs forces sur les perches qui font avancer le bateau. Leurs muscles, luisants de sueur, scintillent sous les rayons de la lune. L'autre rive approche lentement.

La radio gémit : « Nous interrompons cette émission pour diffuser un communiqué spécial », s'excuse la nouvelle voix.

« Un nouveau développement dans l'affaire de la pierre qui pousse. Les autorités ont révélé ce matin qu'elles recherchaient deux dangereux criminels en lien avec le vol du fameux diamant. D'Arrast "le colosse" et Socrate "le chauffeur", deux faussaires craints des collectionneurs, auraient sauvagement attaqué, puis tué, un paisible antiquaire qui possédait la pierre qui pousse. Comment cette dernière était-elle entrée en sa possession ? L'enquête le dira peut-être. Imposteur, trafiquant de drogues, proxénète et cambrioleur, Socrate aurait appris son métier en volant des voitures dans les rues de Johannesburg avant de s'associer à d'Arrast, un diplômé de l'École nationale supérieure des beaux-arts de

Paris. Fait étrange, leurs activités illicites financeraient de nombreuses œuvres de charité. “C’est vrai”, a confirmé un porte-parole d’Interpol à l’Agence France-Presse. »

Nous touchons enfin l’autre rive. « Bem-vindo ao Iguape », râle le capitaine en débarquant notre voiture sur la berge. Un cigare éteint pend au bout de ses lèvres.

La ville, une centaine de maisons à peu près qui s’étendent entre le fleuve et la forêt, ne donne aucun signe de vie alors que nous nous enfonçons dans les rues. « Là », note O’Sullivan, qui ne pense qu’à trouver un endroit tranquille pour dormir, « on dirait un hôpital en construction. » Quelqu’un a cependant eu la même idée que nous. Nous avançons dans des ornières qui relient déjà la route au bâtiment installé en bordure de la forêt. À l’intérieur, l’écho d’un éternuement cataclysmique confirme que les lieux sont occupés. Nous trouvons des lits vides à l’étage supérieur et nous nous déchaussons tout de suite. Il doit être quatre heures du matin : des lueurs chatoyantes commencent à remplir l’horizon, annonçant le retour imminent du soleil.

La chaleur et la longue route de la veille ont eu raison de moi. Il est passé midi quand j’ouvre les yeux. O’Sullivan, ce fainéant, dort encore à poings fermés. Je cherche de l’eau pour le réveiller. Je me contente finalement de le secouer. Nous commencerons notre enquête dans une sorte de bar, planté au milieu de la place publique, que nous avons repéré la veille en arrivant.

« Je suis désolé », s’excuse le portier, un petit frisé dans un costume de mousseline trois-pièces. « Ceci est un club privé. Seuls les membres de notre établissement sont autorisés à jouir de ces installations. » Je réplique, en montrant mon badge, que nous ne sommes pas là pour jouir. Le frisé insiste :

— Je regrette. Cet endroit est réservé aux membres.

— Laissez-moi faire , intervient O’Sullivan en s’avançant.

Le petit frisé n’a jamais vu venir la menace : O’Sullivan a saisi son veston avec une rapidité foudroyante et l’a plaqué contre le mur avant qu’il ait pu se rendre compte de quoi que ce soit. O’Sullivan tient maintenant le col du costume de mousseline trois-pièces entre ses mains aussi sûrement qu’entre les pinces d’un étau. « Maudit ver de terre endimanché », susurre-t-il à travers ses dents à peine desserrées. « Je te déconseille de jouer avec mes nerfs. » Les traits crispés par la peur, le pauvre portier marmonne quelque chose d’inaudible (la pression exercée sur le collet de sa chemise restreint sa respiration). Ses pieds, suspendus au bout de ses chevilles, patinent en quête de traction. « Allez, O’Sullivan. Donnez à ce garçon une chance de répondre. » Finalement, le portier nous autorise à entrer en nous priant — « de grâce » — d’être discrets.

À l’intérieur, un groupe de notables attablés autour d’une assiette de sablés dissertent sur les vertus apaisantes de l’alcool de canne. Notre arrivée n’interrompt même pas la discussion : quelques gorgées à peine de cet élixir ont suffi pour chasser la grippe carabinée de l’un d’entre eux, l’hiver dernier. Son voisin de table renchérit qu’il ne ferme jamais l’œil sans sa rasade. « Des visiteurs ! », se réjouit enfin quelqu’un en remarquant notre présence. Celui qui vient de parler a la taille, et sous ses lunettes cerclées d’or, la mine d’une belette aimable.

— Permettez-moi de me présenter, continue-t-il. Je suis le maire de cette charmante ville.

— Nous sommes à la recherche de deux dangereux criminels, explique O’Sullivan.

— Des bandits, ici ? Vous faites erreur, messieurs.

— L'un d'eux est une drôle de fripouille, et l'autre une sorte de colosse. Avez-vous accueilli des visiteurs récemment ?

— Seulement un ingénieur et son chauffeur. La crue des eaux nous donne beaucoup de fil à retordre, voyez-vous.

— La crue des eaux ?

— Oui, la marée, si vous préférez. L'eau monte périodiquement et envahit les bas quartiers. Elle ruine tout sur son passage. Nos concitoyens ne savent plus à quel saint se vouer. Monsieur l'ingénieur est venu endiguer le problème.

— Je n'en serais pas aussi sûr, à votre place.

Cette remarque semble avoir froissé le maire. Indigné, il nous somme de quitter le club. Comme nous refusons de partir, celui qui ne ferme jamais l'œil sans sa rasade se lève et s'avance vers nous. Il paraît beaucoup plus jeune que le maire à cause de sa taille élégante et de son frais visage d'adolescent étonné. « Messieurs », déclare-t-il avec beaucoup de charme et d'éloquence, « en ma qualité de juge, je vous permets de croire que les sinistres personnages que vous recherchez ne sont pas ici. D'ailleurs, je... » O'Sullivan l'interrompt en propulsant subitement son crâne vers lui. Trop lent pour esquiver, le juge a seulement le temps de lâcher un cri, un profond râle plaintif qui étouffe à peine le grand fracas de cartilages compressés émi par son nez sous la pression de la lourde tête d'O'Sullivan. Le sang coule maintenant en abondance sur le plancher et les deux mains du juge ne suffisent pas pour retenir le flot de liquide rouge qui s'étend à ses pieds. « Bravo, O'Sullivan. Vous l'avez esquiné. Encore de la paperasse pour moi. Où avez-vous appris ces manières de pachyderme ? » Le juge veut lui aussi ouvrir la bouche (probablement pour se plaindre), mais cette fois, c'est le poing d'O'Sullivan qui interrompt sa pensée naissante,

et le pauvre magistrat a à peine le temps de recracher deux incisives (le dernier coup a atteint sa cible avec un angle presque parfait) avant de tomber lourdement dans les pommes, dans sa flaque de sang. « Un jour, vous devrez vous défaire de cette manie, O'Sullivan. »

Le maire, entre-temps, a sauté sur le téléphone. « La police arrive ! », nous informe-t-il sur un ton qui se veut menaçant. Quelques instants plus tard, une espèce d'escogriffe en culotte de cheval et leggings, qui dit être le chef de la police locale, apparaît dans le cadre de porte. Il empeste l'alcool. « Passaporte », lance-t-il, « passaporte. » Au lieu d'un passaporte, O'Sullivan lui offre la bouteille à moitié vide qui traînait devant les notables. Le policier la reçoit en mille morceaux sur le crâne avant de tomber dans les pommes, sur le juge. « Qu'est-ce que je viens de vous dire, O'Sullivan ? » Assis dans son coin, le maire tremble comme une feuille :

— Mais que voulez-vous ? s'inquiète-t-il.

— La vérité, répond O'Sullivan.

— La vérité ?

— Que savez-vous de la pierre qui pousse ?

— Un jour qu'ils pêchaient au large de Sao Paulo...

— Ça, on connaît, interrompt O'Sullivan.

— Connaissez-vous vraiment toute l'histoire ?

Il y a longtemps, très longtemps — avant même que le maire ne devienne maire —, les habitants d'Iguape vivaient paisiblement. Ils menaient une existence rude et valorisante, sans excès, qui comblait toutes leurs attentes envers la vie. Pêcheurs, la plupart d'entre eux jetaient leurs filets à l'eau le matin et rentraient le soir avec le sentiment du devoir

accompli. Les autres — les charpentiers, les forgerons, les fermiers — travaillaient aussi sans relâche pour fournir à leur famille le pain quotidien. Et chacun leur tour, ils mouraient convaincus d'avoir vécu le plus justement possible. Un jour, on découvrit cependant la pierre qui pousse et l'arrivée de cette richesse au village fit naître un sentiment nouveau dans le cœur de certains : la curiosité. La pierre révéla aux villageois un univers de possibilités qu'ils n'avaient jamais soupçonné ; un univers divin de rêves et de désirs infinis, mais aussi de craintes et de doutes, ces doutes qui naissent devant l'éternel.

— Qu'est-ce que c'est que ce charabia ? s'impatienta O'Sullivan.

— Ne sous-estimez pas la pierre qui pousse.

— Elle vaut très cher et plus on cogne dessus, plus elle grossit. On a compris. Maintenant, avouez que vous cherchez seulement à vous enrichir avec cette affaire. Vous vous êtes mis en tête de retrouver la pierre pour vous la mettre dans les poches. Et vous avez engagé d'Arrast et Socrate pour faire votre sale besogne.

— Je l'avoue. Au début, je voulais m'enrichir. Mais vous devez comprendre que la pierre qui pousse n'est pas seulement rare ou précieuse. Elle est aussi volatile.

— Volatile ?

— C'est quand vous pensez que vous la tenez entre vos mains qu'elle disparaît. C'est quand vous pensez qu'elle ne peut plus vous échapper que vous la perdez à tout jamais. Croyez-moi, cette pierre est maudite. Renoncez à votre quête.

— Il ne s'agit pas d'une quête, intervins-je. Il s'agit de retrouver deux meurtriers. C'est notre devoir. Il faut que justice soit faite.

— La justice, le devoir... l'amour, le bonheur... ne comprenez-vous pas ? La pierre n'est pas seulement un caillou précieux. Elle représente aussi tout ça. Elle *est* tout ça. Sauf

qu'elle n'existe pas. Elle est partout et nulle part en même temps. Croyez-moi, vous perdez votre temps. La pierre vous rendra fou. Fou, vous dis-je !

Le maire continue de s'exciter ; il agite ses mains avec beaucoup de conviction, mais il a perdu notre attention. C'en est trop pour O'Sullivan, qui supporte mal ce genre d'élucubrations (cela signifie généralement qu'il va y avoir de la casse). Pendant un instant, tel un prédateur tapi dans l'ombre, O'Sullivan suit encore des yeux le discours du maire ; il a fixé son attention sur l'index droit du magistrat, qui virevolte de façon erratique. Anticipant à merveille la trajectoire du pauvre doigt sans défense, il s'en saisit et, d'un mouvement sec, lui inflige une nouvelle courbe. Le maire n'a rien dit en voyant sa jointure exploser, mais il doit avoir entendu, comme moi, la détonation.

Je constate qu'on n'est pas beaucoup plus avancé. « D'Arrast et Socrate n'ont que quelques heures d'avance sur nous », réplique O'Sullivan. « Ils ne peuvent pas être bien loin. » Bref, il n'y a jamais eu d'ingénieur ou de crue des eaux à endiguer ici. Seulement des menteurs, des voleurs et peut-être, ou peut-être pas, une pierre qui continue de nous échapper.

Dehors, je tombe sur un gros rat puant aux moustaches grasseuses qui ronge un os en roulant des yeux globuleux sur la ville endormie. La lune, énorme parmi les étoiles exténuées, lui donne un reflet argenté et projette sur le sol des ombres glauques, auréolées de poussière. Il détale en voyant O'Sullivan apparaître. « Suivons-le », propose ce dernier. Le rat file entre les arbres qui bordent la ville. Heureusement, les hautes herbes qu'il déplace remuent bruyamment sur son passage et nous arrivons facilement à le suivre. Avec une conviction et une aisance insoupçonnées pour une boule de poils aussi repoussante, il se dirige vers les bas quartiers. Nous le suivons toujours quand une dizaine de cases

environ surgissent devant nous. Un homme assez âgé sort. Il marche dans notre direction, comme pour nous accueillir, mais son regard est hostile. « Connaissez-vous un dénommé d'Arrast et un certain Socrate ? », demande O'Sullivan. L'homme ne réagit pas. Ses bras restent obstinément croisés. O'Sullivan veut le contourner, pour entrer dans la case de torchis et de branchages derrière lui, mais il perd l'équilibre et tombe la tête la première dans un trou de boue malodorante. Rapidement, il commence à s'enfoncer. Je tiens à rester sec (c'est justement un complet neuf) et l'homme aussi; alors, nous gardons nos distances. Sauf que mes encouragements ne suffisent pas. O'Sullivan continue de s'enfoncer. Chaque fois qu'il remue, de petites bulles montent à la surface. Bientôt, il aura complètement disparu dans l'obscurité vaseuse du trou.

J'essaie de me renseigner : « Profond ? » L'homme fait la moue.

— Profundo ?

— Plus qu'il n'en a l'air, lâche-t-il finalement.

— Vous avez entendu, O'Sullivan ?

Le bougre fait ce qu'il peut, mais plus il se débat, plus il s'enfonce. On dirait un cochon enragé qui regrette d'être né. Dans la frénésie du moment, quelques gouttes éclaboussent mon veston ; il est temps d'agir. « Vous ! » L'homme, perdu dans une morne contemplation, lève la tête vers moi. « Aidez-le, sinon... » À contrecœur, il tend la main à O'Sullivan et le dépose sur la terre ferme. Ses muscles, bien visibles sous un pantalon de toile et une chemise déchirée, ont à peine forcé pour briser l'emprise de la boue et épargner une fin humiliante à mon collègue. Secoué par une quinte de toux, O'Sullivan est d'ailleurs sans voix devant son sauveur. Il lui faudra un moment pour dégager ses voies respiratoires de toute la vase qu'il a bue.

— Que ça vous serve de leçon, O’Sullivan. Vous ne savez jamais quand tous ces gens que vous tabassez pourraient vous être utiles.

— Fichez-moi la paix, Flaherty.

— Je vais en profiter pour interroger ces villageois.

Une foule bariolée défile non loin de nous sur un sentier étroit qui grimpe en direction d’une grotte. Un à un, les hommes entrent. Ils ressortent quelques instants plus tard en serrant chacun un morceau de roche dans leurs mains. J’en attrape un. Je lui demande ce qui se passe, mais je ne comprends pas sa réponse. Il parle très vite dans une langue que je ne connais pas. « Alegria », répète-t-il en pointant le morceau de schiste qu’il tient dans ses mains. « Alegria! » C’est sans doute du brésilien. J’imagine que ça veut dire « pierre qui pousse ».

— Vous ne parlez pas portugais ? me demande un homme dans la file qui attend pour sortir.

— Non.

— Il vous offre un morceau de son bonheur.

— Son bonheur ? Qu’il le garde. Je ne suis pas venu ici pour ça.

— Prenez-le. Vous risquez de l’offusquer.

Je saisis la roche que l’homme me tend. Je la serre, je la tourne. Mais quand je veux la rendre à son propriétaire, je réalise qu’elle s’est effritée dans ma paume. Je ne sais pas quoi dire. L’homme s’en va. J’ai réussi à l’offusquer.

— Qui êtes-vous ?, me demande mon interprète.

— Je suis l’agent Flaherty. Et vous, comment vous appelez-vous ?

— Je ne m'appelle jamais. Je laisse ça aux autres. Haha ! Non, d'habitude, on m'appelle El cozinheiro, ce qui signifie le cuisinier. Je réponds parfois aussi au nom de Pépito.

— Connaissez-vous deux individus nommés Socrate et d'Arrast ?

— Hein ? Socrate et d'Arrast ? Oui... je veux dire non, c'est-à-dire... ça dépend. Que leur voulez-vous ?

— Écoute, Pépito. Mon collègue arrive. Il est du genre peu commode et aujourd'hui, il est d'une humeur particulièrement massacrate. Que tu le veuilles ou non, tu vas parler. La question est de savoir si ce sera maintenant ou après qu'il t'aura tabassé. Qu'est-ce que tu préfères ?

— Je... Vous...

— Ta mère ne t'a jamais appris à articuler ?

— Vous ne savez pas de quoi ils sont capables... Laissez-moi partir, je vous en supplie.

— Tiens, j'entends quelque chose. Je crois que c'est mon collègue qui arrive.

— Si je parle, vous devez me protéger.

— Tu commences à me courir sur le haricot, Pépito. Tout ce que je peux promettre, c'est que tu vas passer un mauvais quart d'heure si tu ne craches pas le morceau bientôt.

— Ça va ! Je vais parler. Mais tout ce que je sais... c'est qu'ils préparent quelque chose. Quelque chose de gros. C'est tout ce que je sais, je le jure.

— C'est tout, t'es sûr ?

— Si on apprend que j'ai parlé, ils vont se méfier. Ils vont annuler l'opération.

— Et toi aussi.

— ... Allez à la fête, ce soir. Demandez pour parler à Bianca C... Dites-lui que c'est moi qui vous envoie et elle vous dira où trouver ceux que vous cherchez... Si ça se trouve, ils y seront. Maintenant, laissez-moi partir, je vous en supplie.

— Non. Tu vas nous la présenter, cette Bianca C...

Les lumières de la Casa Roja, un genre de saloon poisseux, resplendissent dans la nuit, rendant bien visible l'affiche colorée qui orne la façade : « Hoje a noite, Bianca C. Cantora, dançarina, maravilha. » À l'intérieur, c'est la fête. Ça boit, ça joue et ça chahute de tous les côtés. « Le spectacle n'a pas encore commencé », note Pépito avec soulagement. « Il va falloir attendre. » Puis, en portugais ou en espagnol, il se commande une bière. « C'est le gringo qui régale », précise-t-il au barman en allumant un énorme cigare sorti de nulle part. Ce n'est plus le Pépito que j'ai connu tout à l'heure. Galvanisé par l'odeur de poussière et de misère qui flotte dans l'air, ce Pépito-ci me trancherait la gorge avant de révéler ses secrets.

La soirée avance. Les bières défilent devant moi. Je commence à m'inquiéter en voyant la septième arriver. La scène à l'avant de la salle est toujours vide, hormis un piano mécanique rangé sur le côté. « Patience, senhor Flaherty », me rassure Pépito. « La Senhorita Bianca aime se faire désirer. Et croyez-moi, ça vaut la peine d'attendre. » À peine sa phrase terminée, il cale son verre et perd connaissance. Au même instant, les lumières s'éteignent et un silence de mort tombe sur le bar. Dans l'obscurité, des danseuses noires s'avancent vers la scène, où un petit orchestre a commencé à débiller ses instruments. De son côté, le piano mécanique crinque lentement ses arbres à cames.

— C'est un big band brésilien, explique Pépito, allongé sur le plancher. Vous allez voir, ils sont absolument é-pou...

— Chut !, gronde O’Sullivan sans lâcher des yeux l’étrange tableau qui se dessine devant lui. Il s’est joint à nous entre la quatrième et la cinquième bières et ne semble pas regretter d’être venu.

Soudainement, les danseuses précipitent leurs pas. Le regard fixe et atone, elles se convulsent en poussant des cris inarticulés. Un crescendo cacophonique enveloppe leur danse exotique : deux guitares électriques échangent des accords disloqués, tandis qu’un saxophone se déhanche sans vergogne au rythme capricieux d’une batterie de tambours. Même le piano mécanique déjante. Ses vieux ressorts fouillent un répertoire démodé de honky tonk.

Mais quelque part derrière la mêlée, rebondissent des échos mélodieux.

« Bianca arrive », s’exclame Pépito entre les couacs. « Biancaaaaa arrrrrriiiiiiveeee. » Ses yeux, imbibés d’une lumière rougeoyante et incertaine, ont l’air à l’étroit dans leur socle.

Une contrebasse a entamé sa partition. Les accents feutrés de sa mélodie étouffent les fausses notes autour d’elle. Puis pendant un bref instant — un demi-soupir à peine —, le silence de mort revient. Une ombre en a profité pour se glisser à côté de la contrebasse et s’emparer du micro qui attend au centre de la scène. « Voilà Bianca ! », frétille Pépito. « Voilà Bianca ! Voilà Bianca ! » Un halo blanc descendu de la régie lui donne raison. Bianca la chanteuse, Bianca la danseuse, Bianca la merveilleuse, celle que tout le monde attendait, vient d’apparaître.

Elle porte des collants à bandes horizontales, une blouse opaque piquée d’accents dorés ainsi que des petits souliers de ballet. Une chevelure mauve encadre son visage.

Jaunes et fuchsia, les collants épousent parfaitement le contour souple de ses jambes, tandis que, sous la blouse, déboulent des formes fermes et franches qui font rêver. Les souliers scintillent dans l'éclat éblouissant du halo comme des lucioles dans la nuit.

Pour le moment, la cantatrice mauve se tient immobile au milieu de la scène. Seules ses hanches remuent. À peine dissimulées sous une courte jupe de flanelle grise, elles ondulent au rythme du nouvel air sur lequel sont repartis les musiciens. Ces derniers étrennent un bien curieux mélange de boogie-woogie et de blues traditionnel, avec un twist de funk, mais au diapason cette fois. Ce n'est qu'à la fin d'un échange animé entre le saxophone et une cloche à vache que Bianca ouvre la bouche pour laisser sortir, d'une seule émission épuisante, ses premières paroles de la soirée :

« J'ai vu Sisyyyyyyyphe ! »

Une trompette l'accompagne. On distingue à peine la silhouette évasée de son pavillon, mais on l'entend clairement à travers l'air chaud et humide de la salle.

Un tourbillon de danseurs s'est formé au centre de la pièce et avale un spectateur après l'autre. Pépito, comme tout le monde, s'est levé pour danser. Plus qu'il ne danse en fait, il projette son corps désarticulé de tous les côtés, au rythme des notes. Il suit l'exemple de Bianca, dont la jupe de flanelle a à peine le temps de retomber entre les arabesques.

Seuls le piano mécanique et O'Sullivan refusent de swinguer avec la cantatrice mauve. Le piano n'en fait qu'à sa tête — il accentue inutilement les contretemps et il invente des crescendos —, comme s'il essayait d'impressionner quelqu'un, ou quelque chose, dans la salle. O'Sullivan semble fixer Bianca — en tout cas certaines parties d'elle —, mais impossible de savoir exactement ce qu'il regarde, ou ce qu'il pense, sous ses lunettes fumées et ses sourcils touffus.

« J'ai vu Sisyyyphe ! », reprend la cantatrice mauve d'une voix pleine de trémolos.

« Ses deux bras soutenaient la pierre gigantesque. Et, des pi-ieds et des main-ins, vers le sssssommet du tertreeee, il la voulait pou-ouh-sser ; mais à peine allait-il en atteindre la crête, qu'une force soudain la faisant retomber, elle roulait au bas, la pierre sans vergogne ; mais lui, muscles tendus, la poussait derechef ; tout son corps ruisselait de sueur, et son front se nimbait de poussièreèreuh !

Comme lui, muscles tendus, je traîne mes fers,

Je traîne mes fers,

Sur les flancs arides,

De cette montagne pleine de nuit,

À la recherche de mes espoirs déçus.

Comme lui, muscles tendus, je vous maudis,

Je vous maudis,

D'avoir crevé mes yeux,

Et pourri mon cœur.

D'avoir brûlé ce que j'adorais.

D'avoir brûlé ce que j'étais.

Heureusement Méphisto m'a enseigné

À adorer ce que je brûlais,

Car en ce monde, rien ne mérite d'exister.

Quand mon ultime soupir franchira mes lèvres,

C'est donc vos noms que je prononcerai.

N'oubliez pas,

S'il vous plaît,

D'embrasser ma carcasse calcinée. »

Puis, brusquement, l'orchestre se tait et les lumières s'éteignent. Seule la diane cuivrée joue encore, mais sa mélodie ralentit. Elle titube au milieu de la scène et de puissants frissons parcourent ses coulisses échevelées. Un dernier craquement, perçant et mélodieux comme le cri d'un étrange oiseau, déchire alors le silence déraisonnable de la nuit. Les pistons de la diane cuivrée ont poussé leur ultime soupir.

« J'ai vu Sisyphe », lance Bianca une dernière fois, dans l'obscurité.

« Et s'il était heureux ? »

« Venez », s'empresse d'ajouter Pépito. Je vais essayer de vous obtenir une audience. »

Nous nous tenons devant la porte de sa loge. « Surtout », prévient Pépito, « laissez-moi faire. N'ouvrez la bouche que si elle vous parle. Et ne la regardez jamais directement dans les yeux. »

Il cogne.

« L'endurcissement au péché traîne une mort funeste », répond une voix de l'autre côté de la porte...

— Et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à sa foudre, termine Pépito d'une voix étranglée, comme s'il craignait quelque chose.

Une camériste nous ouvre la porte d'un air méfiant. Droit devant nous, deux maquilleuses s'affairent autour de la vedette. Sept gerbes de fleurs garnissent la petite table ronde entre le miroir du fond et nous, et deux tringles, auxquelles pendent toutes sortes de costumes, longent chaque côté de la pièce.

— Je vous avais prévenu, Pépito, de ne plus revenir ici sans une bonne raison. Avez-vous une bonne raison ?

— C'est que, Madame, j'ai ici deux policiers...

— Et vous avez cru bon de les faire entrer dans ma loge ? Vous savez bien, Pépito, que j'ai horreur qu'on vienne fouiner chez moi. Et ces gens ne peuvent s'empêcher de fourrer leur gros nez partout. Faites-les sortir i-mmé-di-a-te-ment. Allez.

— Je me permets d'insister, Madame.

— Ah oui ? Je vous ai connu moins hardi, Pépito. Vous changez. Peut-on connaître le motif qui vous rend aussi courageux ?

— Eh bien, ces messieurs proposent de vous offrir une... compensation en échange de toute information qui avancerait leur enquête.

— J'écoute.

— Si ma mémoire est bonne, Madame, vous avez déjà exprimé le désir de quitter ce « trou à rats », comme vous dites.

— C'est juste. Et alors ?

— Votre position fait en sorte que vous savez beaucoup de choses. Vous avez des oreilles partout, Madame. Si vous leur dites ce qu'ils veulent savoir, ces messieurs seraient

en mesure de faciliter votre immigration dans le pays de votre choix. Pensez au succès qui vous attend sur Broadway.

— Laissez-moi réfléchir, Pépito.

On n'entend plus que la pluie qui gratte la fenêtre. Elle tombe à grosses gouttes sur ce bouquet d'aloès.

Bianca s'est retournée. « Vous pouvez vraiment me faire entrer dans n'importe quel pays ? », demande-t-elle à O'Sullivan, qui a retiré ses lunettes pour la première fois depuis le début du voyage.

— Je vous ouvrirais les portes de la Maison-Blanche, Madame, si tel était votre désir. Le président me doit encore un ou deux services.

— Oh. Je n'ose pas imaginer ce qu'il a fait pour contracter une telle dette.

— Une autre fois, peut-être, je vous raconterai tout cela.

— Dans ce cas... Que voulez-vous savoir ?

Les minutes passent, puis les heures. Le soleil, qui indiquait midi à notre arrivée, est en train de glisser sous l'horizon. Je crains qu'on ait été mal renseigné. Chaque année, les habitants du village organisent une sorte de défilé pour la pierre. Ils élisent un porteur et descendent dans la rue avec le précieux diamant. Cette année, Bianca s'est arrangée pour que ce soit Pépito qui porte la pierre. Mais j'ai peur que ce faux jeton nous ait faussé compagnie.

— Toujours rien ?

— Donnez-lui encore quinze minutes, plaide O'Sullivan. J'ai un bon pressentiment.

La foule massée sur le parvis n'a pas bougé d'un pouce depuis notre arrivée. Dans la lumière orange de la pénombre, on dirait des sardines baignant dans l'huile d'olive.

Tout d'un coup, un bruit éclate. O'Sullivan pointe ses jumelles vers l'église, dont s'élève un air vaguement religieux d'orgue et de tambours. La foule s'est mise en branle. La pierre qui pousse devrait apparaître d'un instant à l'autre.

« Enfin ! », soupire O'Sullivan en me tendant les jumelles. Pépito vient de déboucher sur le parvis avec la pierre sur sa tête. Il marche d'un pas solennel et multiplie les courbettes. Il joue vraiment son rôle à merveille. « Quel acteur », grince O'Sullivan. Un groupe d'enfants déguisés en anges s'active autour de la pierre et une poignée de musiciens, les mêmes qu'hier soir, marche dans son sillage. Ils portent d'étranges vestes aux couleurs vives. « On se croirait au carnaval », ricane O'Sullivan. « Et vous, Flaherty », ajoute-t-il en voyant sortir une effigie du Christ portée par des notables en complets noirs sur une châsse multicolore, « qu'est-ce que vous pensez de tous ces rituels ? » La procession aura bientôt disparu derrière l'angle de cette grosse maison et il faudra bouger. Mais il me semble que j'ai appelé une fois. Quelqu'un allait mourir par ma faute. « Allons-y, O'Sullivan, changeons de toit. On ne voit plus rien d'ici à part la chaussée défoncée. »

La procession devait partir de l'église, faire le tour de la ville et revenir au point de départ. Mais nous savons que d'Arrast se cache quelque part sur sa route pour intercepter la pierre.

Un urubu dépenaillé, qui survole l'église, attire mon attention. Après quelques passages, il vire en direction de l'estuaire, au-delà duquel commence la mer, et disparaît. Si Socrate et d'Arrast atteignent les eaux internationales avec la pierre, ils sont sauvés. Je distingue au loin le dériveur, déjà gréé, qui doit les emporter vers la liberté.

« Zut ! », s'exclame O'Sullivan en prenant son nouveau poste d'observation. « J'ai perdu la pierre de vue. On dirait qu'elle s'est envolée. » La foule a peut-être avalé Pépito.

« Ça, c'est de la chance. Regardez qui voilà sur le balcon de la mairie ! » D'Arrast, l'air nerveux, scrute la foule qui avance vers lui dans un ordre indescriptible. Il cherche probablement comme nous le porteur de la pierre dans cette masse bariolée où les costumes et les âges se confondent.

Tout d'un coup, alors que les cloches se mettent à sonner à pleine volée, il tourne les talons et se jette dans les escaliers qui descendent vers le tumulte. « Bingo. Il ne reste plus qu'à le suivre... Préparez-vous, Flaherty, ça va être à nous bientôt. »

D'Arrast remonte la marée humaine jusqu'à Pépito qui, naturellement, sait qu'il doit faciliter le vol de la pierre. Il a trouvé un excellent moyen de se faire oublier : agenouillé près d'un autel en bordure de route, il a joint les mains et levé les yeux au ciel. Parvenu à sa hauteur, d'Arrast s'empare de la pierre et décampe. « Attention, il a disparu dans cette allée », s'inquiète O'Sullivan.

Il réapparaît quelques instants plus tard à bord d'une vieille voiture, une Ford Pinto beige qui commence à se déginguer. « C'était pas prévu, ça. Ils vont nous semer, Flaherty, ils vont nous semer ! » Sans un regard pour la foule qui remonte lentement la rue vers l'église, Socrate, qui tient le volant, vire dans la direction opposée et enfonce l'accélérateur. Les roues patinent un instant, puis mordent la chaussée en projetant, dans un nuage de poussière, une pluie de petites roches. Les deux complices filent tout droit vers les bas quartiers, où leur dériveur est amarré.

Il nous reste peut-être une seule chance de les rattraper.

— C'est moi qui ai tout fait jusqu'ici, rouspète O'Sullivan. J'ai convaincu le pilote du traversier de nous prendre, j'ai convaincu le portier de nous laisser entrer, j'ai convaincu

les autorités locales de nous donner juridiction... Je me suis même occupé du juge et du maire. Maintenant, c'est votre tour, Flaherty.

— Vous êtes plus doué que moi pour ce genre de gymnastique. Et puis j'ai un peu trop forcé sur la viande et le riz ce matin. Je me sens un peu lourd.

— Vous m'en devez une, alors.

O'Sullivan sait ce qu'il lui reste à faire. Socrate et d'Arrast doivent inmanquablement passer devant nous ; il n'y a pas d'autre chemin pour aller de l'église à la mer. Lorsque la voiture arrivera à notre hauteur, il sautera dessus et, avec un peu de chance, elle s'arrêtera...

Le tout est de sauter au bon moment.

« Attention, ils approchent. Vous êtes prêt ? »

O'Sullivan a sauté un peu trop tôt. Il visait le toit, mais comme le capot de la Ford Pinto est plutôt long, il s'en tire à bon compte. Même avec les jumelles, je discerne mal ce qui se passe maintenant. Il y a un échange verbal. Je crois que d'Arrast, qui a sorti la tête par la fenêtre, essaie de convaincre O'Sullivan de descendre. La voiture zigzague beaucoup. O'Sullivan s'accroche comme il peut.

Soudainement, la voiture s'arrête. Mais pas O'Sullivan. Pendant plusieurs secondes, il poursuit sa route, de culbute en culbute, sur le pavé inégal. Il termine finalement sa course une centaine de mètres plus bas, contre un haut talus escarpé, dernier rempart avant la mer.

La voiture est toujours immobilisée au milieu de la rue, comme si Socrate et d'Arrast étaient en train de débattre : avancer ou reculer ? Entre la mer et eux, il y a la police. Entre l'église et eux, il y a la foule. Je crois bien que nous les tenons cette fois.

Mais, au lieu de se rendre, d'Arrast engage la première et repart à toute vitesse vers la mer. Son dernier espoir, pour s'échapper avec la pierre, est d'écraser mon collègue.

O'Sullivan, qui a retrouvé ses esprits, voit la voiture qui fonce vers lui. Sans hésiter, il dégaine et ouvre le feu. Il a tiré trois fois. Je n'ai pas vu où les deux premières balles sont allées, mais je crois que la troisième a atteint sa cible : le pneu avant gauche a éclaté ; la jante dénudée racle le sol et projette, dans le ciel terne de ce début de soirée, des gerbes d'étincelles multicolores.

Sauf que la voiture n'a pas ralenti : elle continue d'accumuler de la vitesse à cause de la pente descendante de la route. O'Sullivan a tout juste le temps de plonger sur le côté avant qu'elle ne grimpe sur le talus, un véritable tremplin à cette vitesse. Mais au lieu de décoller, la voiture bascule dans le vide. Quelques secondes plus tôt, la route s'est arrêtée sous les roues de la Pinto pour laisser place à un sentier de boue et de terre meuble. Avec son pneu crevé, la voiture déséquilibrée a mordu le talus. Le train avant est resté cloué au sol et le train arrière est passé par-dessus. La carcasse a effectué plusieurs tonneaux avant de finalement atteindre les eaux jaunies du fleuve.

Socrate et d'Arrast vont se noyer si on n'agit pas rapidement.

— Flaherty !, s'impatiente O'Sullivan. Je refuse de plonger dans cette crasse. C'est à votre tour de vous mouiller.

— J'arrive...

D'Arrast et Socrate dégoulinent partout sur le plancher du poste de police. O'Sullivan les a assis près du feu qui ronfle dans la cheminée. (« Je caramélise sans sommation le premier qui bouge une fesse », avait-il lancé en tirant deux chaises.) J'essaie de me réchauffer avec un verre d'alcool de canne.

« Ils nous ont bien fait suer, ces deux-là. Pas vrai, Flaherty ? » Si la pierre ne les avait pas ralentis, d'Arrast et Socrate nous échappaient encore une fois. Mais ils auraient coulé à pic avant de lâcher leur prise. Finalement, je n'ai eu d'autre choix que de les assommer pour les sortir de l'eau.

« Maintenant, voyons voir si tout ça valait la peine », enchaîne O'Sullivan en ramassant un marteau qui traîne sur la table. « Je ne connais qu'un moyen de contrôler l'authenticité d'un diamant. » Un instant plus tard, la pierre vole en éclats.

— Aïe !, s'exclame O'Sullivan en recevant un fragment de minéral dans l'œil.

— Caramba, encore raté !, pleure d'Arrast.

— Vraie pierre ou pas, c'est le bout de la piste pour vous. Au nom de la loi, je vous arrête... Pourquoi déjà ?

— Pour trafic de faux et pour meurtre.

— C'est vrai. Est-ce qu'on a identifié la victime ?

— Attendez, je vais appeler Fitzgerald.

Je compose. Ça sonne. On décroche. « Salut Fitzgerald, du nouveau ? ... Comment ? ... Ralentissez, je ne comprends rien de ce que vous racontez... Ca-quoi ?... C'est bien, merci. » Je raccroche.

— C'était Fitzgerald. La victime n'était pas un « paisible antiquaire ». C'était en fait le bijoutier qui a taillé la pierre qui pousse. Il s'appelait Albert Camus.

— Eh bien, au nom de la loi, reprend O'Sullivan, messieurs Socrate et d'Arrast, je vous arrête donc pour le meurtre de cet Albert Camus. Vous avez le droit de garder le silence.

## TROISIÈME PARTIE

### Analyse de l'hypertexte

Pourquoi réécrire ? Les raisons ne manquent pas quand l'hypotexte est mauvais : « intrigues aberrantes, personnages inconsistants, style boursoufflé, vers boiteux<sup>40</sup> ». Mais quand l'hypotexte est bon ? C'est pour répondre à cette question que je désire, avant d'étudier les transformations que j'ai fait subir à « La pierre qui pousse », parler de l'éléphant dans la pièce : Albert Camus. J'estime ce détour nécessaire, car ma fascination pour Camus a influencé mon hypertexte d'une manière que je n'aurais jamais soupçonnée au début de mon projet.

Le but de ma démarche créative n'était pas, bien sûr, d'améliorer « La pierre qui pousse ». Plus modestement, il était d'explorer cette œuvre de Camus, une œuvre qui résonnait particulièrement fort en moi, pour comprendre le fonctionnement d'un bon texte. En travaillant, j'ai cependant compris qu'il n'est pas simple d'écrire dans l'ombre d'un géant. J'ai compris que la dérivation d'une œuvre A vers une œuvre B que mentionne Genette (*P*, p. 19) nécessite, à un moment ou à un autre, de « couper les ponts » avec l'hypotexte et son auteur. C'est ainsi que m'est venue l'idée de « tuer » Camus. Donner à l'auteur de mon hypotexte un rôle de cadavre me permettait à la fois de m'affranchir symboliquement de lui et de conserver un lien direct et explicite avec le texte de départ (un lien qui n'apparaît qu'à la toute fin de ma nouvelle, mais un lien néanmoins). Toutes les transformations que je m'apprête à décrire sont nées de ce « meurtre ».

---

<sup>40</sup> Pierre Bayard, *Comment améliorer les œuvres ratées*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2000, p. 15.

### *Transfocalisation et transvocalisation*

Ma première tâche de récrivain était donc de mettre en scène la fin de mon prédécesseur dans le but de créer un espace de transition. J'ai ainsi opéré ce que Genette appelle une augmentation par extension. Dans mon cas, cette augmentation fonctionne comme un pivot. J'ai créé un épisode diégétique original qui, au lieu de faire référence à un passage en particulier de l'hypotexte, reprend un élément central (la pierre qui pousse) pour le poser comme repère dans l'hypertexte. La première scène, où le cadavre de Camus est découvert, n'appartient en d'autres mots ni à l'hypotexte ni à l'hypertexte. Elle prépare le lecteur à entrer dans l'univers diégétique de la « nouvelle » pierre qui pousse.

Cette entrée, le lecteur l'effectue à travers le regard d'un nouveau narrateur, car j'ai également fait subir à l'hypotexte une transfocalisation et une transvocalisation. Le statut passe donc d'hétérodiégétique à homodiégétique et la focalisation d'interne à externe. Je rappelle que, dans « La pierre qui pousse », tout tournait autour de d'Arrast et que la narration, plutôt que de décrire les émotions du personnage, travaillait à imprimer directement ces émotions, ce ressenti, sur le lecteur. Mon but était plutôt de créer un effet de spontanéité pour que le lecteur lise ma nouvelle comme si elle se développait au fil du texte. Je citerai en exemple ce passage où le narrateur découvre ce qui est en fait le cadavre de Camus. Il se contente de décrire ce qu'il voit en ajoutant le moins possible de détails subjectifs :

O'Sullivan m'aperçoit à travers la pièce. « Beau gâchis, hein ? », s'exclame-t-il. Entre lui et moi, deux ou trois moignons commencent à montrer des signes de putréfaction. Des éclats de cervelle et de crâne tapissent les murs et une partie du plafond. Le gros du cadavre — les morceaux encore identifiables — gît dans une soupe de sang caillé et de chair broyée.

J'ai préféré miser sur l'intérêt de présenter les péripéties à travers un nouveau regard ; j'ai préféré, en somme, miser sur l'action en tant que telle. À mes yeux, le fait de resserrer la diégèse sur elle-même en laissant au lecteur la « tâche » de ressentir renforçait aussi le caractère policier du texte et aidait ma nouvelle à se définir en tant que texte à part entière, et non en tant que paratexte de « La pierre qui pousse ».

Dans la même optique, je tenais à ce que cette transfocalisation et cette transvocalisation passent par la création de deux nouveaux personnages. Une focalisation sur un personnage secondaire déjà existant aurait aussi été intéressante. Mais mon but était de créer le plus de distance possible avec l'hypotexte tout en conservant un maximum d'éléments. L'idée d'utiliser des nouveaux personnages pour « enquêter » sur le texte de Camus offrait cette possibilité et me semblait un meilleur compromis. C'est ainsi que sont nés O'Sullivan et Flaherty, les deux policiers chargés de retrouver la pierre qui pousse. Flaherty a peut-être prêté sa voix au récit, mais les deux policiers partagent en fait la responsabilité de la narration ; leur relation dirige en quelque sorte le regard que Flaherty porte sur le récit et influence grandement la focalisation. Je qualifierai donc la narration d'homodiégétique à focalisation externe. Homodiégétique, car Flaherty participe à l'histoire en tant que personnage en même temps qu'il la raconte. Et externe, car il ne porte d'intérêt particulier à personne ; il rapporte les actions de ceux qui l'entourent sans favoritisme, même pour son collègue :

Soudainement, la piste prend fin. Les phares révèlent trois petits hommes au torse nu, presque noirs, coiffés de chapeaux coniques. Assis sur la rambarde d'un traversier de fortune, ils fument d'énormes cigares en attendant la fin de la nuit. O'Sullivan s'approche et leur crie, en portugais : « Combien pour traverser ? » Celui qui porte la casquette du capitaine pointe une montre imaginaire sur son poignet. « Tarde ! », crie-t-il entre deux bouffées. « Muito tarde ! » Puis il ferme les yeux et feint de bâiller. « Dormir ! » Derrière lui, ses collègues rient grassement.

O'Sullivan influence plutôt la narration en dirigeant l'action. Parce qu'il est souvent au centre de celle-ci, en d'autres mots, il attire plus que sa part d'attention. Flaherty connaît par ailleurs très bien O'Sullivan, puisqu'il est le seul partenaire que ce dernier tolère. Il parvient donc parfois à deviner ce qu'O'Sullivan pense. Cette perspicacité dont Flaherty est capable confère à son récit certaines caractéristiques de la focalisation zéro en en faisant un narrateur omniscient :

Un silence frais tombe sur le fleuve. Pendant de longues secondes, seuls les appels espacés des crapauds-buffles résonnent parmi le bruit des eaux. Enfin, la réponse vient : « Dois mil reais », tranche le capitaine en tendant sa main ouverte avec gourmandise. Je devine ce qui va se passer : O'Sullivan va attraper cette main et tirer dessus d'un coup sec, tout en pivotant sur sa jambe droite (c'est sa jambe forte), de manière à envoyer le capitaine par-dessus son épaule et par-dessus bord. Justement, j'entends qu'un corps d'une certaine masse pénètre dans l'eau.

Je qualifierai par ailleurs le narrateur d'extradiégétique, étant donné que nous n'avons à faire qu'avec un seul récit.

Cette transfocalisation sur deux personnages qui traquent Socrate et d'Arrast crée par ailleurs un décalage. O'Sullivan et Flaherty passent en effet partout où sont passés Socrate et d'Arrast, mais toujours après ceux-ci ; ils suivent les indices laissés derrière eux par les deux criminels dans l'espoir d'arriver à la pierre qui pousse avant eux, mais ils ne combleront finalement leur retard que lors de la procession. Lorsque les quatre hommes se croisent avant cet instant, comme lors de leur nuit à l'hôpital, c'est sans le savoir : « Nous avançons dans des ornières qui relient déjà la route au bâtiment installé en bordure de la forêt. À l'intérieur, l'écho d'un éternuement cataclysmique confirme que les lieux sont occupés. » J'aurais pu profiter de ce décalage pour réutiliser, à peu de frais, de grands pans de l'hypotexte en faisant simplement parler les témoins (ou suspects) rencontrés par O'Sullivan et Flaherty au cours de leur enquête. J'avais d'ailleurs commencé à écrire en utilisant cette approche. Dans cette première version, les personnages secondaires comme

le maire ou le juge prenaient la parole en style indirect libre et racontaient à O'Sullivan et Flaherty leur rencontre avec d'Arrast ou Socrate. Chaque « témoignage » faisait avancer l'enquête et l'histoire. Dans l'extrait qui suit, tiré d'un de mes brouillons, le juge se souvient de la procession à laquelle il a assisté aux côtés de d'Arrast. Le détail de la narration permet au lecteur de comprendre que c'est un témoin qui s'exprime à travers le narrateur :

Les traditionnels pétards qui marquent chaque année le début des festivités avaient commencé à retentir juste comme M. l'ingénieur franchissait le seuil de la porte. Puis ce furent au tour des orgues. Pom, pom, pom. Tuuuut tuut, fiuuuu ! Ah ! l'orgue... Dans la foule tassée sur le parvis, les hommes se découvrirent et les femmes s'agenouillèrent en entendant ce noble instrument résonner. Le juge interrompit alors son récit pour interroger sa mémoire au sujet d'un détail manquant, comme s'il venait de découvrir un trou dans le tableau qu'il peignait. Après une pause de quelques instants, il se souvint d'un bruit. Oui, d'un bruit — comment dire ? — de grosse crécelle, qui provenait d'un avion, d'un minuscule avion aux ailes transparentes et à la carcasse frêle. Le petit appareil avait d'ailleurs fasciné l'invité au plus haut point. Tellement que le juge avait trouvé cela étrange. M. l'ingénieur n'avait rien dit — il ne parlait pas beaucoup —, il avait seulement fixé le ciel pendant de longues secondes. Un avion, c'est un avion, pourtant. Celui-là avait survolé l'église et dandiné ses ailes avant de disparaître à l'horizon. Ensuite, le juge ne se souvenait plus bien. Il y avait eu de l'animation dans l'église. Des cuivres avaient joué, des enfants costumés en anges étaient sortis et d'autres choses moins mémorables s'étaient produites. Enfin, le coq était apparu, avec sur sa tête la fameuse pierre qui pousse. À cet instant précis, le juge l'avait trouvé bien courageux de porter un fardeau aussi lourd sur sa petite tête jaune. Même qu'il loua avec profusion la dévotion de l'individu à une noble cause comme Dieu, en émettant toutefois quelques réserves : il ne souhaitait de mal à personne, bien sûr ; mais en tant que juge, il avait souvent vu l'être humain surestimer sa force, et quoi de plus tragique. L'avion choisit ce moment pour revenir. Il survola la scène une deuxième fois, dans un grand ferraillement de pistons, et s'effaça à nouveau quelques instants plus tard, pour de bon cette fois. Simultanément, le coq tourna le coin de la rue. Comme pour donner raison au juge, il pliait déjà sous le poids de sa promesse au moment de disparaître. « Ça se voyait de loin », précisa le magistrat avec l'autorité du témoin<sup>41</sup>.

L'idée semblait prometteuse, mais j'ai finalement choisi de laisser tomber cette stratégie, car, à la longue, elle me paraissait lourde. Ces constantes analepses ralentissaient inutilement la progression du récit. J'ai donc opté pour une chronologie beaucoup plus linéaire. Cela cadrerait mieux aussi avec mon intention de rendre les personnages de Camus hostiles à l'arrivée de policiers étrangers (ils sont étrangers en ce sens qu'ils proviennent à la fois d'un autre pays et d'un autre univers diégétique). Cette dynamique entre

---

<sup>41</sup> Dans ce scénario alternatif, O'Sullivan et Flaherty n'attrapent d'Arrast et Socrate qu'après la procession.

personnages « interdiégétiques » est en quelque sorte une métaphore des défis de la réécriture : comme on pourrait s’y attendre de la part d’êtres vivants, le maire, le juge ou encore les matelots du traversier, ne voient pas d’un bon œil qu’un écrivain novice s’ingère dans leur histoire et ordonne des changements. Ils me « forcent » donc à en venir aux coups, par le truchement de mes personnages, et en font les frais. Le plus chanceux, le capitaine du traversier, en est quitte pour un plongeon dans le fleuve. Le juge et le chef de police auront besoin de soins après être tous les deux tombés dans les pommes, sans doute victimes de commotions cérébrales. Je trouvais cette dynamique plus féconde et je constate que, contrairement à toutes les autres idées que j’ai pu avoir, elle m’a permis de produire assez de matériau pour compléter ma nouvelle.

#### *Transdiégétisation par augmentation*

Il faut donc tout de suite souligner un second changement survenu dans cet entre-deux et qui s’est avéré déterminant pour le reste de l’hypertexte. Je qualifierai cette transformation de transdiégétisation partielle, car elle laisse à peu près intact le cadre spatiotemporel de l’hypotexte même si elle entraîne d’autres modifications importantes. Je parle ici du nouveau rôle que j’ai donné à la pierre qui pousse, en rajoutant en quelque sorte un épisode à sa légende. Cette dernière est présentée comme ceci dans l’hypotexte :

Tu vois ! Un jour, la bonne statue de Jésus, elle est arrivée de la mer, en remontant le fleuve. Des pêcheurs l’a trouvée. Que belle ! Que belle ! Alors, ils l’a lavée ici dans la grotte. Et maintenant une pierre a poussé dans la grotte. Chaque année, c’est la fête. Avec le marteau, tu casses, tu casses des morceaux pour le bonheur béni. Et puis, elle pousse toujours, toujours tu casses. C’est le miracle. (PP, p. 159)

Dans l’hypertexte, cette roche magique enfantée par la statue dans la grotte devient une pierre précieuse convoitée par tous les collectionneurs. Je trouvais cette idée intéressante, car elle ouvrait la porte à différentes interprétations. En plus d’approfondir mon intrigue pseudo-policrière, qui s’était amorcée avec la découverte du cadavre, ce jeu sur le double-

sens du mot « pierre », me permettait aussi d'insérer dans mon récit un commentaire métatextuel sur la réécriture.

La notion de fraude est souvent associée aux arts. Si elle est facile à concevoir dans une discipline comme la peinture, elle pose moins souvent problème en lettres. Sans doute est-ce parce qu'en littérature, le contenant a beaucoup moins de valeur que le contenu, alors qu'en peinture, le contenant et le contenu se confondent. Il me semble, du moins, que les exemples d'apocryphes littéraires sont rares. Dans *Palimpsestes*, Genette mentionne néanmoins le cas de la *Chasse spirituelle* : « [Les auteurs, Marie-Antoinette Allévy et Nicolas Bataille] avaient écrit la *Chasse* pour prouver qu'ils étaient capables d'écrire comme Rimbaud, et l'opinion leur accorde finalement qu'ils ont bien dû l'écrire, car elle est tout à fait indigne de Rimbaud. » (p. 220) J'y reviens pour rappeler que, par sa nature même, l'hypertextualité joue sur terrain dangereux et qu'il n'y a qu'un pas à faire pour tomber dans le plagiat. J'ai rapidement décidé d'exploiter cet aspect précaire de la relation hypertextuelle, d'où l'idée du diamant à l'authenticité douteuse. Tout au long de mon histoire, les personnages cherchent la vraie pierre qui pousse, tout comme j'ai moi-même cherché à donner un sens à ma nouvelle. L'échec final qu'ils rencontrent en mettant la main sur les fugitifs laisse deux interprétations possibles : soit la véritable pierre qui pousse est celle de Camus et celle qui se trouve dans mon texte n'est qu'une pâle imitation, soit la véritable pierre n'existe tout simplement pas. Au lecteur de choisir.

Donner une nouvelle « vocation » à la pierre qui pousse engendrait un autre changement, que je qualifierai de transmotivation substitutive. Dans l'hypotexte, d'Arrast se rend à Iguape avec Socrate pour construire une digue qui protégera les bas quartiers de la crue des eaux, mais cette tâche n'est en fait qu'un prétexte, « l'occasion d'une surprise

ou d'une rencontre qu'il n'imaginait même pas, mais qui l'aurait attendu, patiemment, au bout du monde » (*PP*, p. 160). Cette façon d'approcher le vrai motif de l'histoire, qui est bien sûr la pierre qui pousse, synonyme d'épanouissement et de bien-être, augmente l'aura de mystère autour de la pierre qui pousse. La pierre serait finalement comme une éclipse, qu'on ne peut regarder directement. Dans l'hypertexte, la situation a changé. L'action est motivée par l'enquête. O'Sullivan et Flaherty se rendent à Iguape parce qu'ils veulent arrêter deux dangereux criminels ; ils veulent rendre justice à Albert Camus. Mais, bien sûr, la pierre finit par se retrouver malgré tout au centre de l'action.

C'est dans un but un similaire, pour ne laisser aucune ambiguïté sur le caractère hypertextuel de mon texte, que j'ai opéré une seconde augmentation par extension. Celle-ci fonctionne comme une parenthèse à l'intérieur de la diégèse et évoque de manière très directe la relation entre hypo- et hypertextes. O'Sullivan et Flaherty roulent vers Iguape et cherchent quelque chose à écouter à la radio, mais les ondes se brouillent et les haut-parleurs, comme un palimpseste, confondent deux histoires :

Seule, la rumeur du... canard confit à l'orange... montait jusqu'à eux à travers l'air lourd... le thermomètre à viande... debout dans l'ombre, écoutait, sans rien voir, et le bruit... du bouillon en ébullition... l'emplissait d'un bonheur tumultueux. Les yeux fermés, il saluait joyeusement sa propre force, il saluait, une fois de plus, la... cuisson... qui recommençait.

Il s'agit bien sûr d'un passage de « La pierre qui pousse », entrecoupé d'extraits d'une recette de canard. Ce rapprochement inattendu crée, d'une part, un effet humoristique et, d'autre part, un commentaire sur les défis de la réécriture : il n'est pas simple d'agencer deux plumes et le résultat frôle parfois le ridicule. La suite de l'extension agit dans le même esprit. Lorsque O'Sullivan syntonise finalement un poste différent, il tombe sur un reportage de boxe qui relate les préparatifs d'un combat inégal entre deux pugilistes dont on ne sait à peu près rien :

[...] sur un ring improvisé, un mastodonte distribuait les coups. Ses poings virevoltaient dans tous les sens avec une rapidité déconcertante, mais trouvaient, à chaque détente, le visage tuméfié de leur cible. « Alberto ! », a crié le vieux Cole, « viens ici. » Le mastodonte s'est retourné, mais les coups ont continué à pleuvoir pendant un instant. Lorsqu'ils ont cessé, celui qui les recevait a dû s'accrocher aux cordes avec tout ce qui lui restait de forces pour ne pas tomber. « Voici ton prochain adversaire », a annoncé le vieux Cole en se frottant les mains.

C'est là une façon de mettre en perspective ma relation avec Camus, hostile dans la mesure où mon projet m'oblige à dénaturer son œuvre. C'est aussi une façon de signifier que plus O'Sullivan et Flaherty s'approchent d'Iguape, plus les voix de l'hypotexte et de l'hypertexte convergent, comme deux boxeurs qui en viennent aux coups après un round d'observation. Cette idée selon laquelle la réécriture serait, non pas la transition d'un texte vers un autre, mais une fusion de deux écritures, se reflète dans la description de l'espace :

J'aperçois un quinquet dans le lointain. Des ombres confuses dansent dans son halo jaunâtre, sur un décor de végétation inextricable. À travers la brume qui flotte encore dans l'air, je distingue un large mouvement d'obscurité, piqué d'écailles brillantes ; peut-être des kimonos furtifs, des chapeaux de paille brésiliens. Suis-je à Rio ou à Tokyo ? Un bruit à la fois vaste et faible d'eaux labourées trahit la présence d'un fleuve en contrebas. Je le sens qui étend ses longs muscles liquides et décide de me laisser emporter complètement par sa puissante dérive. Dehors, les poteaux électriques qui bordent la route battent le tempo d'une partition dont chaque mesure nous rapproche de la fameuse pierre qui pousse.

Presque tous les éléments cités dans cet extrait proviennent directement de l'hypotexte et, littéralement, leur sens n'a pas changé. On pourrait dire que je me sers du décor de « La pierre qui pousse ». Mais, réorganisés et présentés dans ce nouveau contexte, prononcés dans cette nouvelle situation énonciative, tous ces éléments prennent un sens figuré totalement différent. Ce passage se lit donc à deux niveaux. On peut, d'une part, y reconnaître les embûches rencontrées par d'Arrast dans l'hypotexte (le quinquet lointain, les ombres confuses, les kimonos furtifs, les chapeaux de paille brésiliens), embûches qui aggravaient le sentiment d'extériorité du personnage. Mais on peut aussi, d'autre part, y voir mon propre parcours. Je suis en quelque sorte Flaherty et je sens que « La pierre qui pousse » brouille ma vision en étendant ses longs muscles liquides autour de moi. Et je dois, moi aussi, me résoudre à me laisser complètement emporter par sa puissante dérive. Il

s'agit donc d'un point tournant dans ma nouvelle. C'est à partir de cet instant qu'hypo- et hypertextes commencent véritablement à travailler ensemble.

### *Transdiégétisation par réduction*

Rendu possible grâce à certains ajouts, ce rapprochement ne s'est toutefois pas fait sans quelques coupes. C'est en effet au prix de réductions que mes augmentations se sont faites. La partie où les deux personnages principaux roulent vers Iguape et traversent différents décors a particulièrement souffert. La route est longue et pénible pour Socrate et d'Arrast. Sceptique, d'Arrast doute même qu'ils puissent s'y rendre (il craint de manquer d'essence). Pour le lecteur, cette distance représente huit pages. Huit pages pendant lesquelles la narration alterne entre scènes et ellipses. On passe en effet du détail le plus fin — par exemple, ce « câble métallique, invisible à son point d'attache, mais qui scintillait à mesure qu'il descendait dans la lumière des phares pour disparaître derrière le talus qui coupait la route » (*PP*, p. 143) — à une succession rapide de points saillants : un soleil, des montagnes, des oiseaux, un désert (*PP*, p. 149). Ces changements de vitesse prolongent en quelque sorte l'action pour créer un réel effet de durée. Ils laissent le lecteur imaginer dans le détail qu'il a déjà lu les parties accélérées.

J'ai retiré en grande partie ces passages de l'hypertexte, car ils n'étaient pas « réscriptibles ». Idiosyncrasiques, ils contenaient peu de matière pouvant être adaptée. C'est pourquoi je me suis contenté d'emprunter certains éléments de manière ponctuelle, comme je l'ai mentionné plus tôt (le quinquet lointain, les longs muscles liquides du fleuve, le large mouvement d'obscurité piqué d'écailles brillantes, etc.). Ces passages existent toujours dans la trame narrative — comme d'Arrast et Socrate, O'Sullivan et Flaherty font une longue route vers Iguape et traversent un fleuve —, mais ils ont été considérablement

réduits en termes de volume. Les ajouts dont j'ai parlé (la découverte du cadavre et l'émission de radio) ont en grande partie remplacé l'inimitable description de ces moments. Ce que j'ai conservé — la traversée du fleuve — tient en une page et prend une tout autre tournure parce qu'elle est vue et vécue différemment à cause de ma transfocalisation et de ma transvocalisation. En l'occurrence, le récit de paroles occupe une plus grande place. Utilisant tantôt la technique du discours narrativisé, tantôt celle du discours rapporté, Flaherty relate la discussion entre O'Sullivan et le responsable du traversier. Cette approche met encore une fois l'accent sur l'antagonisme entre l'univers diégétique de l'hypotexte et celui de l'hypertexte, car le dialogue dans lequel s'engagent O'Sullivan et le responsable du traversier entraîne une prise de bec. J'ai donc opéré une réduction par condensation qui a entraîné plusieurs changements que Genette range dans la catégorie des transmodalisations intramodales, car ils touchent la vitesse du récit.

### *Narration simultanée*

Si ces transmodalisations sont d'ordre mineur, car elles touchent certains passages seulement, il en est une autre plus importante, que je n'ai pas encore mentionnée. Je parle ici du fait que le moment de la narration a changé. J'éprouvais beaucoup de difficulté avec la narration au passé, qui peut donner l'impression que tout est déjà écrit d'avance. J'ai donc abandonné le passé simple au profit du présent :

Indigné, [le maire] nous somme de quitter le club. Comme nous refusons de partir, celui qui ne ferme jamais l'œil sans sa rasade se lève et s'avance vers nous. Il paraît beaucoup plus jeune que le maire à cause de sa taille élégante et de son frais visage d'adolescent étonné. « Messieurs », déclare-t-il avec beaucoup de charme et d'éloquence, « en ma qualité de juge, je vous permets de croire que les sinistres personnages que vous recherchez ne sont pas ici. D'ailleurs, je... » O'Sullivan l'interrompt en propulsant subitement son crâne vers lui. Trop lent pour esquiver, le juge a seulement le temps de lâcher un cri, un profond râle plaintif qui étouffe à peine le grand fracas de cartilages compressés émi par son nez sous la pression de la lourde tête d'O'Sullivan. Le sang coule maintenant en abondance sur le plancher et les deux mains du juge ne suffisent pas pour retenir le flot de liquide rouge qui s'étend à ses pieds.

De fait, la narration simultanée cadrerait mieux avec mon style improvisé. Elle me permettait de construire ma nouvelle au fil de la plume. Elle conférait également à ma nouvelle un ton sec qui correspond à la personnalité de mon narrateur, un policier trop blasé pour s'empêtrer dans les mécanismes narratifs complexes. Les seuls moments où Flaherty emploie le passé surviennent quand l'action se déroule tellement vite qu'il ne peut pas suivre, comme lorsqu'il est témoin de la rencontre entre O'Sullivan et le portier du club :

Le petit frisé n'a jamais vu venir la menace : O'Sullivan a saisi son veston avec une rapidité foudroyante et l'a plaqué contre le mur avant qu'il ait pu se rendre compte de quoi que ce soit. O'Sullivan tient maintenant le col du costume de mousseline trois-pièces entre ses mains aussi sûrement qu'entre les pinces d'un étau.

En écrivant au présent, j'étais donc plus libre d'improviser à partir des péripéties de l'hypertexte. C'est ainsi que m'est par exemple venue l'idée de jeter O'Sullivan dans un trou de boue. Ce passage illustre d'ailleurs bien les conséquences négatives de ma stratégie narrative sur l'unité de ma nouvelle, qui s'est finalement construite comme une suite de scènes un peu hétéroclites.

Après avoir « interrogé » les notables, O'Sullivan en était rendu à visiter les bas quartiers d'Iguape et je me demandais comment un homme avec son caractère réagirait en recevant un accueil aussi froid que celui qui est réservé à d'Arrast dans l'hypotexte. Trop de personnages avaient déjà souffert cependant ; il fallait trouver quelque chose de plus original. O'Sullivan et Flaherty tombent donc sur un rat en sortant du club, un rat « puant aux moustaches grasseuses ». Ce rat les guide vers les bas quartiers et c'est là la seule fonction qu'il remplit. Il n'existe que pour arrimer la visite du club avec celui des bas quartiers. Ce rat, en d'autres mots, c'est moi. C'est la forme que j'ai choisie de prendre dans l'univers diégétique de « La pierre décomposée » pour aider mes personnages à trouver leur chemin. Si j'avais été en mesure de mettre en place une trame narrative plus

homogène, je n'aurais sans doute pas dû recourir à cet artifice. Mais j'étais à court d'idées pour atteindre mon prochain repère dans l'hypotexte : la visite des bas quartiers.

Dans les bas quartiers, O'Sullivan et Flaherty rencontrent le frère du coq, qui les accueille aussi froidement qu'il a accueilli d'Arrast et Socrate. O'Sullivan veut simplement contourner cet obstacle qui se dresse devant lui, mais un faux pas le pousse dans un trou de boue, métaphore de l'embarras créatif dans lequel je me trouvais moi-même au moment de composer ces lignes : « Bientôt », note le narrateur, « [O'Sullivan] aura complètement disparu dans l'obscurité vaseuse du trou. [...] Le bougre fait ce qu'il peut, mais plus il se débat, plus il s'enfoncé. » C'est finalement le frère du coq qui porte secours au policier comme si, à travers son personnage, Camus me tendait la main. La dynamique qui liait jusque-là les personnages de l'hypotexte à ceux de l'hypertexte s'en trouve donc renversée. Elle passe d'une opposition violente, voire sanglante, à une indifférence pacifique. Je n'ai cependant pas poussé l'audace jusqu'à lier d'amitié les deux catégories de personnages. C'est donc à contre-cœur que Camus « accepte » de me donner un coup de pouce ; les muscles de son personnage, « bien visibles sous un pantalon de toile et une chemise déchirée, ont à peine forcé pour briser l'emprise de la boue et épargner une fin humiliante à [O'Sullivan] » et un échec tout aussi gênant à son auteur. Du point de vue de l'écriture, la narration simultanée a donc considérablement influencé l'action, en ce sens qu'elle a réduit la distance qui me séparait de mes personnages. En d'autres mots, j'étais encouragé à transposer mes propres réflexions au sujet de la réécriture sur l'hypertexte par le fait que je pouvais, dans une grande mesure, m'identifier à mes personnages.

Les effets de la narration simultanée ne se mesurent bien sûr pas seulement du point de vue de l'écriture. Les conséquences sont tout aussi importantes du point de vue de la

lecture. En ce sens, la narration simultanée visait, comme je l'ai dit plus tôt, à donner au lecteur l'impression qu'il se trouve dans l'histoire pour intensifier sa perception de l'action. Ce procédé fonctionne particulièrement bien vers la fin de ma nouvelle, lorsque Flaherty est témoin de la course-poursuite que livre O'Sullivan à d'Arrast et à Socrate. Les deux policiers sont sur le point de mettre la main sur la pierre qui pousse, le récit s'accélère et la narration simultanée suit bien ce crescendo. Positionné sur un toit — ni trop près ni trop loin de l'action —, Flaherty est un spectateur privilégié de la scène. Lorsqu'il ne se passe rien, Flaherty concentre son attention sur les lieux. Cela diminue l'intensité de son récit : « Les minutes passent, puis les heures. Le soleil, qui indiquait midi à notre arrivée, est en train de glisser sous l'horizon. Je crains qu'on ait été mal renseignés. [...] La foule massée sur le parvis n'a pas bougé d'un pouce depuis notre arrivée. Dans la lumière orange de la pénombre, on dirait des sardines baignant dans l'huile d'olive. » Indirectement, le lecteur attend lui aussi l'arrivée de la pierre qui pousse, car la nature même du récit qu'il lit — non seulement l'action, mais la narration également — est influencée par l'absence de la pierre. En ce sens, c'est comme s'il était dans la nouvelle. Mais aussitôt que l'action reprend, l'intensité du récit grimpe grâce à la narration qui en fait de même : « Tout d'un coup, un bruit éclate. O'Sullivan pointe ses jumelles vers l'église, dont s'élève un air vaguement religieux d'orgue et de tambours. La foule s'est mise en branle. La pierre qui pousse devrait apparaître d'un instant à l'autre. » Tout ceci est la conséquence de la grande valeur accordée à la pierre qui pousse, valeur déterminée par la nature hypertextuelle de mon récit. Tout tourne autour de la pierre qui pousse, en d'autres mots, et sa présence (ou son absence) influence l'histoire, sa lecture et même son écriture.

### *Chronologie respectée*

Si j'ai modifié la narration, j'ai cependant choisi de respecter la chronologie de l'hypotexte. L'hypertexte contient donc très peu d'analepses ou de prolepses, puisque la chronologie de départ était somme toute linéaire. En fait, l'hypertexte contient une seule analepse, très brève, qui permet à Flaherty d'expliquer à O'Sullivan ce qu'est ce diamant qu'on surnomme la pierre qui pousse :

- Ça vous dit quelque chose, « la pierre qui pousse » ?
- Non, répond O'Sullivan.
- C'est un diamant rarissime volé au Louvre, il y a environ six mois...
- Et alors ?
- Le directeur du musée a révélé hier qu'il exposait une fausse pierre depuis des années. Il n'osait pas dire la vérité à son assureur.
- C'est-à-dire ?
- La pierre qui pousse, la vraie, a disparu depuis longtemps. Personne ne sait quand ou comment exactement. Quand il a compris qu'il s'était fait rouler, le directeur avait trop honte. Il a préféré étouffer l'affaire.

Cette analepse sert à connecter hypo- et hypertextes. Elle est le lien qui autorise les deux policiers à partir à la recherche de d'Arrast et de Socrate, car, sans pierre qui pousse, il ne s'agit plus que de résoudre un meurtre. Mon histoire se serait résumée à une banale enquête. Revenir en arrière pour établir le lien avec « La pierre qui pousse », faire la connexion en amont, ajoutait de la crédibilité à cette connexion. Dans l'univers diégétique de la nouvelle, l'existence d'un « rarissime » diamant qu'on surnomme la pierre qui pousse est un fait vérifié. L'information est même de notoriété publique. Il est donc facile d'imaginer que de nombreux bandits convoitent un tel prix, tout comme il est aussi facile d'imaginer l'importance qu'O'Sullivan et Flaherty accordent à ce dossier. Cela sert à mettre la pierre qui pousse en valeur.

Une fois le lien entre hypo- et hypertextes établi à l'aide d'une analepse, je tenais cependant à préserver la linéarité de mon récit par souci de ressemblance avec l'hypotexte. En effet, « La pierre qui pousse » compte elle aussi très peu d'analepses ou de prolepses.

Ainsi, l'accent est mis sur le moment présent. Le personnage principal, d'Arrast, fuit son passé et n'a plus d'avenir. Il existe aux yeux des autres uniquement par sa *présence* (temporelle et physique). Son statut d'ingénieur, en d'autres mots, compte plus dans ses interactions avec les autres que son identité à proprement parler. Le cheminement que d'Arrast aurait pu suivre avant d'arriver à Iguape, ou le cheminement qu'il pourrait suivre en quittant le Brésil, a peu d'importance. C'est peut-être pourquoi personne ne l'appelle par son prénom à part le narrateur (et Socrate en quelques rares occasions). Il n'est pas d'Arrast. Il est « M. l'ingénieur » auprès des notables et « Capitaine » auprès du coq. Il est simplement cet étranger venu d'Europe. Explicitement du moins, le texte élude donc tout ce qui n'est pas « actuel » en se focalisant sur le moment présent. Implicitement, cette absence de passé et d'avenir, cette aura de mystère qui flotte autour de d'Arrast, confère une nouvelle profondeur au personnage. Coincé entre des éléments extérieurs au récit, d'Arrast vit des problèmes dont l'ampleur dépasse le cadre spatiotemporel : « Là-bas en Europe, c'était la honte et la colère. Ici l'exil ou la solitude, au milieu de ces fous languissants. » (*PP*, p. 174) En d'autres mots, le conflit de d'Arrast dépasse les frontières de « La pierre qui pousse ». Le lecteur peut sentir que le mal-être en question est d'un ordre supérieur. En préconisant également un récit linéaire, je voulais donner à ma pierre un rayonnement similaire, un rayonnement qui s'étendrait jusqu'à l'hypotexte.

L'isolement de ma nouvelle dans le présent soulève en effet une question qui traverse le fil narratif : la pierre qui pousse est-elle vraie ? On en sait très peu sur l'historique du diamant. On connaît la légende empruntée à l'hypotexte : « Avec le marteau, tu casses, dit-elle, tu casses des morceaux pour le bonheur béni. Et puis quoi, elle pousse toujours, toujours tu casses. C'est le miracle. » Mais l'authenticité de la pierre est

impossible à prouver sans aide extérieure, sans analepse ou prolepse. Les deux enquêteurs doivent donc se contenter des bribes d'informations qu'ils parviennent à glaner. « Croyez-moi, vous perdez votre temps », prévient d'ailleurs le maire de l'hypertexte. « La pierre vous rendra fou. Fou, vous dis-je ! » Néanmoins, les policiers persévèrent (il ne faudrait pas oublier qu'il y a un meurtre à élucider). Le doute sur l'authenticité de la pierre planera donc jusqu'à la fin de la nouvelle, jusqu'à ce qu'O'Sullivan et Flaherty attrapent finalement d'Arrast et Socrate. « Je ne connais qu'un moyen de contrôler l'authenticité d'un diamant », tranche alors O'Sullivan, marteau en mains, juste avant de faire voler la pierre en éclats. Le diamant est donc un faux, mais qu'en est-il du symbole ? « La justice, le devoir... l'amour, le bonheur... ne comprenez-vous pas ? La pierre n'est pas seulement un caillou précieux. Elle représente aussi tout ça. Elle *est* tout ça », martèle le maire. La pierre, c'est aussi cet état de profonde satisfaction que d'Arrast retrouve à la toute fin de « La pierre qui pousse », lorsqu'il parvient enfin à briser le marasme qui le retenait auparavant : « D'Arrast, debout dans l'ombre, écoutait, sans rien voir, et le bruit des eaux l'emplissait d'un bonheur tumultueux. Les yeux fermés, il saluait joyeusement sa propre force, il saluait, une fois de plus, la vie qui recommençait. » (PP, p. 185) Qu'en est-il du symbole ? Ce nirvana existe-t-il vraiment ? « C'est quand vous pensez que vous la tenez entre vos mains [que la pierre] disparaît. C'est quand vous pensez qu'elle ne peut plus vous échapper que vous la perdez à tout jamais. [La pierre] est partout et nulle part en même temps. »

### *Récit de paroles*

Le discours narrativisé occupe une large place dans « La pierre qui pousse ». Cette technique transforme le discours des personnages pour l'adapter à la perspective de

d'Arrast. Cela permet au lecteur « d'entendre » comme le personnage principal, c'est-à-dire qu'il lit, non pas les dialogues en tant que tels, mais ce qui en ressort. Autrement dit, le discours narrativisé met l'accent sur le ton du discours plutôt que sur les mots prononcés : « Le juge [...] trouva deux ou trois nouvelles formules pour célébrer, outre les vertus et les talents de leur hôte, la simplicité qu'il mettait à représenter parmi eux le grand pays auquel il avait l'honneur d'appartenir. » (*PP*, p. 165) Dans cet extrait, on comprend, aux formules ampoulées, que l'essentiel est l'enthousiasme du juge. Le reste semble échapper à l'attention de d'Arrast, comme un bruit de fond dont on discerne mal la nature. De fait, les échanges avec les notables sont souvent pénibles. Pas aussi pénibles que les échanges avec les pauvres, cependant. Dans ce cas-ci, d'Arrast en est réduit à passer par un interprète : « [Le commandant] s'adressa aux noirs, leur parlant longuement, en désignant d'Arrast et le fleuve. Quand le commandant eut fini, personnage ne bougea. » (*PP*, p. 156) Bref, la communication avec les notables et les pauvres est difficile et cela se reflète très clairement dans le récit de paroles. Les seuls personnages qui échappent au traitement du discours narrativisé sont Socrate et le coq. Lorsque le narrateur les cite, il privilégie en effet le discours rapporté, comme s'ils étaient les seuls personnages avec qui d'Arrast parvenaient à s'entendre ou, du moins, à dialoguer. Ils ne se comprennent pas parfaitement, mais les échanges sont francs :

- Celui-là, champion ! dit Socrate en guise de présentation. Demain, il fait la procession. [...] Il parle espagnol [...] Raconte [à] M. d'Arrast.
- Ça t'intéresse, Capitaine ?
- Je ne suis pas capitaine, dit d'Arrast.
- Ça ne fait rien. Mais tu es seigneur. Socrate me l'a dit.
- Moi, non. Mais mon grand-père l'était. Son père aussi et tous ceux d'avant son père. Maintenant, il n'y a plus de seigneurs dans nos pays.
- Ah ! dit le noir en riant, je comprends, tout le monde est seigneur.
- Non, ce n'est pas cela. Il n'y a ni seigneurs, ni peuple. (*PP*, p. 161)

En résumé, l'utilisation du discours narrativisé crée l'effet d'une barrière entre les personnages. Celle du discours rapporté, au contraire, donne l'impression que la communication est plus facile. Du moins, c'est la distinction qui a guidé mes propres choix.

En tant que narrateur, Flaherty privilégie la méthode du discours rapporté lorsque les personnages qui l'entourent prennent la parole, mais il utilise aussi à l'occasion le discours narrativisé. Dans cet extrait, les deux formes se succèdent : « O'Sullivan monte sur l'embarcadère. Le capitaine descend du pont. *Ce dernier envisagerait, si le prix était correct, de faire une exception pour un "turista"<sup>42</sup>* [discours narrativisé]. "*Qanto?*", *s'impatiente O'Sullivan* [discours rapporté]. » Le langage tenu par le capitaine du traversier est celui du commerçant fourbe qui a flairé une occasion de rouler le client. Il ne le dit pas directement, mais il essaie de faire comprendre à O'Sullivan que la traversée coûtera cher. O'Sullivan, de son côté, n'a pas de temps à perdre en négociations stériles. Il est un personnage impatient qui a mauvais caractère. Il ne passe donc pas par quatre chemins lorsqu'il prend la parole. C'est pourquoi ses déclarations, qui comptent quelques mots à peine, sont rapportées directement par Flaherty.

À noter également que le récit de paroles en discours narrativisé s'intègre de façon plus homogène au reste de la narration que le discours rapporté, d'une part parce qu'il ne nécessite pas de changement d'interlocuteur et, d'autre part, parce qu'il ralentit moins le récit. En effet, une citation, lorsqu'elle est narrativisée, consomme d'habitude moins de mots que si elle est rapportée directement parce que le narrateur résume le discours dont il est l'intermédiaire. Dans cet exemple, on imagine facilement que le capitaine du traversier a tenté, en tournant longuement autour du pot, d'étourdir O'Sullivan et que la phrase conservée par Flaherty est le résumé — la conclusion — de ce laïus. Le discours narrativisé

---

<sup>42</sup> L'italique marque les passages pertinents.

servait donc ici plus à accentuer l'opposition entre O'Sullivan et le capitaine du traversier qu'à uniformiser le discours.

Lorsqu'O'Sullivan visite le club, cependant, il fait la connaissance des notables et Flaherty utilise une nouvelle fois le discours narrativisé. Le but est différent ici : « Notre arrivée », note Flaherty alors qu'O'Sullivan et lui font irruption au club, « n'interrompt même pas la discussion : quelques gorgées à peine de cet élixir ont suffi pour chasser la grippe carabinée de l'un d'entre eux, l'hiver dernier. Son voisin de table renchérit qu'il ne ferme jamais l'œil sans sa rasade. » Dans ce cas-ci, la narrativisation du récit de paroles sert plutôt à uniformiser le discours. Différents notables prennent la parole l'un après l'autre, mais ces notables sont, aux yeux d'O'Sullivan, tous pareils et leurs propos se mélangent pour former un amas de bribes confuses.

Le discours narrativisé donne donc à Flaherty une certaine latitude pour raconter son histoire, une latitude qui lui permet d'harmoniser son récit. Parfois, l'intégrité des propos à citer est cependant plus importante que l'homogénéité du fil narratif. Flaherty privilégie alors le discours rapporté pour qu'aucun mot n'échappe au lecteur, chacun de ces mots étant essentiel. C'est le cas lors du concert au bar, quand Bianca prend le micro. L'ambiance est pour le moins festive à la Casa Roja (« Ça boit, ça joue et ça chahute de tous les côtés. ») et j'en profite pour, en quelque sorte, boucler la boucle, en invitant dans mon œuvre le rocher « original » :

Ses deux bras soutenaient la pierre gigantesque. Et, des pi-ieds et des main-ins, vers le sssssommet du tertreeee, il la voulait pou-ouh-sser ; mais à peine allait-il en atteindre la crête, qu'une force soudain la faisant retomber, elle roulait au bas, la pierre sans vergogne ; mais lui, muscles tendus, la poussait derechef ; tout son corps ruisselait de sueur, et son front se nimbait de poussièreèreuh !

Il s'agit bien sûr d'une citation tirée de l'*Odyssée* d'Homère<sup>43</sup> (les trémolos qui secouent la voix de Bianca m'ont forcé à modifier l'orthographe de certains mots, mais le texte est sinon cité tel quel). En discours narrativisé ou transposé, la référence aurait été ambiguë étant donné que le thème du rocher peut aussi bien être une allusion à « La pierre qui pousse » qu'au mythe de Sisyphe. Il fallait être direct pour établir ce lien avec Sisyphe, car d'Arrast lui ressemble trop. En d'autres mots, le discours rapporté ouvre une sorte de canal qui permet à Bianca de prêter à sa voix à une entité d'une autre diégèse, Ulysse dans ce cas-ci.

La musique continue. Bianca enchaîne les couplets. C'est toujours elle qui tient le micro et Sisyphe est toujours bien présent dans les paroles. Mais ce n'est plus Ulysse qui s'exprime à travers la cantatrice mauve. Les voix se confondent. Sisyphe, d'Arrast, O'Sullivan... Les discours, les misères et les peines convergent comme les notes sur les partitions des musiciens, qui étrennent « un bien curieux mélange de boogie-woogie et de blues traditionnel, avec un twist de funk, mais au diapason cette fois ». Cette étrange ode à la déchéance emprunte les mots de Goethe et de Saint-Rémi pour résumer la philosophie absurde : « Méphisto m'a enseigné à adorer ce que je brûlais, car en ce monde rien ne mérite d'exister. » Cette vérité — cette lucidité —, c'est à la fois celle de Sisyphe qui, « revenant vers son rocher, contemple cette suite d'actions sans liens qui devient son destin » et celle de d'Arrast (celui de Camus) qui, « aspirant à goulées désespérées l'odeur de misère et de cendres qu'il ne reconnaissait pas, [écoutait] monter en lui le flot d'une joie obscure et haletante qu'il ne pouvait pas nommer » (*PP*, p. 184) Cette lucidité n'est malheureusement pas celle d'O'Sullivan. La figure sisyphienne de mon texte a échoué dans

---

<sup>43</sup> Homère, *L'Odyssée*, traduit par Victor Bérard, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2008 [1972], p. 249.

sa quête. Sa pierre n'est qu'une pâle imitation ; elle a volé en éclats au premier coup de marteau. C'est pourquoi la chanson de Bianca n'est qu'un élément périphérique de mon récit. Elle arrive avant la chute, car elle n'est qu'une étape vers la réalisation de l'échec, une sorte d'hommage transitoire aux héros hypertextuels.

### *Transdiégétisation spatiotemporelle*

Parmi les transformations que j'ai effectuées, la plus importante est peut-être cette transdiégétisation temporelle qui a créé un léger décalage entre hypo- et hypertextes. L'action, centrée autour de l'enquête pour retrouver la pierre qui pousse, se déroule en effet à une « époque » toute proche de celle de l'hypotexte. « D'Arrast et Socrate n'ont que quelques heures d'avance sur nous », souligne O'Sullivan. Donner ainsi un rôle « fantôme » aux personnages de Camus permettait de souligner le caractère hypertextuel de mon œuvre. Cela augmentait les différences et les similitudes avec l'hypotexte, qui plane toujours comme une ombre sur l'hypertexte.

Le rôle de protagoniste qui appartenait à d'Arrast est donc plutôt joué par O'Sullivan et Flaherty. Ce sont eux qui, ensemble, assument les répliques du personnage principal, car, tel un monstre à deux têtes, ils forment une équipe aux sens professionnel et actantiel. Invariablement, Flaherty est là pour rappeler O'Sullivan à l'ordre quand ce dernier dépasse les bornes de ses fonctions de policier : « Qu'est-ce que je viens de vous dire, O'Sullivan ? », soupire Flaherty après avoir répété une énième fois à son partenaire d'arrêter de frapper tout ce qu'il voit. « Vous ne savez jamais quand tous ces gens que vous tabassez pourraient vous être utiles. » Personnage méprisant et violent, O'Sullivan incarne donc le concept de destruction ; il efface, annihile tout sur son passage pour rompre avec la tradition. Son pouvoir est tellement grand qu'il parvient à interrompre « la pensée

naissante » du juge à l'aide d'un seul coup de poing. Quant à Flaherty, il corrige autant qu'il peut les écarts de conduite de son collègue, il éteint les feux. En même temps, il s'occupe aussi des problèmes d'ordre administratif : il remplit la « paperasse », répond au téléphone et prend en note les détails ennuyeux qui échappent à O'Sullivan, comme le nom de la victime. O'Sullivan, en d'autres mots, est là pour détruire la pierre et Flaherty pour la préserver. Ensemble, ils la font « pousser ». Cette dynamique, qui n'est peut-être pas sans rappeler celle d'un couple usé à la corde par les manies de l'autre, est aussi un exemple du genre de lien qui peut exister entre hypo- et hypertextes. Chacun exerce une pression égale sur la couette pour créer un équilibre entre constance et changement.

La description fournit la preuve de cet équilibre : alors que le cadre temporel a changé, les lieux et les personnages, eux, ont conservé plusieurs caractéristiques directes et indirectes. Ces derniers possèdent les mêmes traits physiques. Leur personnalité non plus n'a pas changé. Le maire, par exemple, a toujours « la taille, et sous ses lunettes cerclées d'or, la mine d'une belette aimable » (*PP*, p. 151). Ayant conservé sa manie d'envelopper ses paroles dans des formules de politesse, il affiche aussi la même affabilité que dans la « La pierre qui pousse » : il commence ses phrases avec « permettez-moi de... » et les termine avec « voyez-vous... ». Le juge possède lui aussi les mêmes traits physiques que dans l'hypotexte ; la même « taille élégante » et le même « frais visage d'adolescent étonné » (*PP*, p. 151) et, surtout, la même bonhomie affectée : « En ma qualité de juge », précise-t-il « lorsqu'il prend la parole, je vous permets de croire que... » Tous ces aspects, autant les caractéristiques directes qu'indirectes, étaient à conserver, car ils renforcent le côté agaçant de la personnalité des notables. Dans « La pierre qui pousse », c'est cette affabilité qui crée un fossé entre les notables et d'Arrast. Ce dernier, en effet, ne se sent pas

l'âme d'un notable, peut-être parce que les systèmes hiérarchiques lui rappellent la rationalité européenne qu'il cherche à fuir : « Là-bas, en Europe, c'était la honte et la colère. Ici l'exil ou la solitude, au milieu de ces fous languissants et trépidants, qui dansaient pour mourir. » (*PP*, p. 174) Chez O'Sullivan, cet isolement, qui se traduisait en nausée chez d'Arrast, se traduit en violence. Mais, à l'origine, il s'agit bien du même désespoir, né devant le même maniérisme.

Les lieux aussi ont conservé la plupart des caractéristiques qu'ils possédaient dans « La pierre qui pousse », à commencer par l'hôpital où O'Sullivan et d'Arrast logent. On apprend dans l'hypotexte que le bâtiment est toujours en construction. C'est pourquoi d'Arrast, avant sa rencontre avec les notables, est forcé de se raser à l'eau minérale. Les travaux ne sont pas plus avancés dans l'hypertexte. Bien vite, Flaherty doit donc abandonner son plan original pour réveiller son collègue, qui était de lui jeter de l'eau au visage. « Je me contente finalement de le secouer », racontera-t-il. L'hôpital est par ailleurs toujours situé « en bordure de la forêt » et, pendant la nuit, on entend même « les éternuements cataclysmiques » de Socrate, preuve que l'hôpital de l'hypertexte est le même que celui de l'hypotexte.

Je noterai cependant un changement important qui est survenu dans la description de l'endroit où la fête a lieu, que Camus dépeint en ces termes :

La case où ils parvinrent, en suivant la rive à quelques centaines de mètres des dernières cases, était grande, vide, relativement confortables avec ses murs crépis à l'intérieur. Le sol était en terre battue, le toit de chaume et de roseaux, soutenu par un mât central, les murs nus. Sur un petit autel tapissé de palmes, au fond, et couvert de bougies qui éclairaient à peine la moitié de la salle, on apercevait un superbe chromo où saint Georges, avec des airs séducteurs, prenait avantage d'un dragon moustachu. Sous l'autel, une sorte de niche, garnie de papier en rocailles, abritait, entre une bougie et une écuelle d'eau, une petite statue de glaise, peinte en rouge, représentant un dieu cornu. Il brandissait, la mine farouche, un couteau démesuré, en papier d'argent. (*PP*, p. 168)

L'accent, dans cette description, est mis tout d'abord sur l'aspect rudimentaire des lieux : le sol en terre battue, le toit de chaume et de roseaux, les murs nus, etc. Les signes religieux

abondent également, créant un avant-goût du rituel qui se prépare. Le premier aspect s'est estompé dans l'hypertexte au profit d'une ambiance qui se veut plutôt délinquante pour correspondre avec le thème policier instauré au début de la nouvelle. Ce changement, par lequel la modeste case est devenue un «saloon poisseux», est né plus par souci de cohérence que par élan créatif. Plus qu'un lieu de rendez-vous pour les pauvres, la Casa Roja est donc le genre d'endroit où traînent des criminels de la trempe de d'Arrast. «Ça boit, ça joue et ça chahute de tous les côtés.» O'Sullivan et Flaherty espèrent y trouver quelqu'un qui les mettra sur une piste fraîche pour relancer leur enquête. Ils rencontrent la chanteuse Bianca. La prestation de cette dernière remplace la cérémonie organisée en l'honneur de saint Georges, qui aurait déteint avec l'ambiance festive de la Casa Roja. La scène prend donc la place de l'autel et l'affiche qui orne la façade, plutôt que le chromo de saint Georges, annonce la venue d'une grande vedette. Le piano mécanique complète le portrait. Bref, à la transdiégétisation qui a placé O'Sullivan et Flaherty sur les talons de d'Arrast — au glissement temporel qui a décalé l'hypertexte par rapport à l'hypotexte —, s'ajoutent un certain nombre de changements pour ainsi dire architecturaux, nécessaires pour permettre à O'Sullivan et à d'Arrast de cohabiter dans le même espace spatiotemporel.

## CONCLUSION

En conclusion, j'aimerais revenir à la question évoquée au début de mon analyse : pourquoi réécrire ? Avant de répondre, je rappelle que la réécriture se limite, dans cette thèse, au champ de la transposition, définie par Genette comme une transformation formelle (plutôt que stylistique) dans un régime sérieux, c'est-à-dire qui ne cherche pas à dégrader son hypotexte. En abordant ce projet, je ne cherchais donc ni à parodier Camus, ni à l'émuler. Je cherchais d'abord et avant tout à pénétrer son écriture.

C'est au baccalauréat que j'ai lu « La pierre qui pousse » pour la première fois. Lors de ce contact initial, le texte m'a paru dense et j'ai gardé un souvenir périssable de mon premier passage à Iguape. La chute, comme c'est souvent le cas avec la nouvelle, m'a toutefois marqué. Elle résonnait en moi. J'étais touché par la beauté et l'audace du compromis trouvé par d'Arrast pour accomplir la volonté de son ami. Son geste m'est donc revenu à l'esprit au moment de choisir un hypotexte pour mon projet de création. J'y voyais un parallèle prometteur avec la réécriture, qui est aussi un acte d'adaptation. J'y voyais le point de départ idéal pour ma propre procession, mon propre voyage au fond des mots de Camus.

Ce voyage a commencé il y a longtemps par de nombreuses relectures, car on ne réécrit pas sans d'abord relire. Au fil des mois, puis des années, j'ai approfondi ma connaissance et mon admiration pour l'hypotexte, au point de devenir fasciné par le détail, si fin, des phrases : les étoiles exténués qui nagent dans le ciel humide (*PP*, p. 147), le mouvement si souple et si vivant de la jeune fille (*PP*, p. 157), le bruit des eaux qui emplît d'Arrast d'un bonheur tumultueux (*PP*, p. 185), etc. Ces mots, chacun plus pertinent que le précédent, m'ont dévoilé un réseau de sens que j'ignorais et qui continuait de s'étendre au

fil des lectures. J'ai appris, si j'ose dire, à connaître et à apprécier chaque aspérité de la fameuse pierre.

La question était maintenant de trouver comment traduire ces mots que j'aimais d'une passion si étrange et si insoupçonnée. Il fallait que je trouve un moyen de me les approprier. J'ai donc fouillé mon imagination à la recherche d'un univers propice où les cacher. Je me suis ainsi lancé sur plusieurs pistes, plus prometteuses les unes que les autres. Dans un des premiers scénarios envisagés, d'Arrast devenait l'héritier surprise et illégitime d'une recette de gâteau au moka, qu'il profanait en remplaçant le beurre par de la margarine (au lieu de l'approbation du village, il gagne, à la fin de la procession, sa place à la table de la doyenne de la famille, une grand-mère aussi attachante que caractérielle). J'ai même envisagé d'assumer moi-même le rôle de d'Arrast. Au lieu de la construction d'une digue, l'action était motivée par la rédaction de ma thèse. J'ai passé des semaines à chercher des pseudonymes pour presque tous les professeurs du département.

Bref, les idées déboulaient sur mes pages, mais n'aboutissaient malheureusement jamais. J'écrivais toujours avec le sentiment que la poursuite d'un hypertexte donné ne pouvait se faire qu'au prix d'un élément de l'hypotexte que je jugeais indispensable. Inutile de dire qu'à mes yeux, il valait mieux recommencer à zéro qu'envisager ce scénario. Pas une de mes « trouvailles », en d'autres mots, ne parvenait à saisir l'infinie complexité de « La pierre qui pousse » et, cela, je ne pouvais l'accepter, conséquence perverse de toutes ces relectures.

En réalité, j'étais en train de creuser un trou et, chaque fois je partais dans une nouvelle direction, je m'enfonçais davantage. Fatalement, j'ai commencé à mettre en doute la pertinence même de ma thèse : avais-je vraiment besoin d'une maîtrise ? Sur le plan

professionnel, je suis casé. À quoi bon me torturer pour un diplôme qui ne m'apportera aucun avantage tangible? Rien de tout cela n'est directement relié au sujet, mais je laissais ce genre de questions affecter ma concentration. La situation était si sérieuse que j'ai touché le fond du baril au bout d'un certain temps. Mon médecin m'a prescrit un arrêt de travail et j'ai mis ma session sur la glace. J'annonçais déjà à mon directeur mon intention de tout abandonner.

Cette pause m'a donné le recul nécessaire pour accepter que je ne pouvais réinventer « La pierre qui pousse » tout en conservant intégralement les éléments que j'aimais tant de ce texte. Enfin, je voyais ce que tant de gens autour de moi — mes collègues étudiants, mon directeur, certains de ses propres collègues de travail — voyaient depuis longtemps : je devais me résoudre à faire des choix. Je pense à un ami en particulier qui m'a fait remarquer, avec justesse, que je n'étais pas en train de soumettre une œuvre pour le Goncourt. À ma décharge, les choses sont toujours plus simples avec le recul. J'ai donc accepté mon sort. Je me suis remis au travail avec, cette fois, la ferme intention d'aboutir quelque part et, j'ajouterais, une certaine animosité envers la source de tous mes tourments : Albert Camus. Les choses ont débloqué à partir du moment où je l'ai « passé à tabac ». C'est non sans une certaine culpabilité que je l'avoue : voir mon auteur favori éparpillé sur les murs m'a fourni l'inspiration nécessaire pour achever ma nouvelle.

Je me suis étendu sur un aspect de mon projet qui peut laisser croire qu'il n'y a que des inconvénients à la réécriture. Côté un grand auteur aussi intimement a en effet créé, du moins dans mon cas, un horizon d'attente déraisonnable. Mais une démarche hypertextuelle comporte aussi des avantages. Tout dépend de la perspective. J'ai en effet broyé beaucoup de noir ces dernières années. J'ai aussi profité de balises, car, comme toute

forme d'écriture à contrainte, le cadre de la réécriture fournit un ensemble de guides. Qui sait dans quelles avenues j'aurais été tenté de me lancer si je n'avais pas été retenu par ce fil qui me reliait en permanence à un hypotexte ? En réécrivant « La pierre qui pousse », je suis aussi et surtout parvenu à pénétrer l'écriture de Camus, comme je le mentionnais au début de cette conclusion. J'ai découvert un niveau de sens inaccessible à partir du point de vue du lecteur. Je ne dirais pas que je connais « La pierre qui pousse » sur le bout des doigts. Je ne pourrais pas la réciter par cœur. Mais j'ai vu, en explorant toutes ces pistes et toutes ces idées de réécritures évoquées, des facettes insoupçonnées de la nouvelle car, contrairement au lecteur — que le narrateur tient prisonnier —, le récrivain peut aller où bon lui semble dans l'histoire. Il peut et doit imaginer ce que font les personnages de l'hypotexte lorsqu'ils ne sont pas observés.

D'un point de vue collectif, la réécriture offre aussi l'avantage d'enrichir la bibliothèque universelle. Elle a le pouvoir de transformer notre perception des œuvres plus anciennes à travers le dialogue entre hypo- et hypertextes. Qu'en est-il, cependant, lorsque le lecteur ne parvient pas à déchiffrer le code hypertextuel ? Cette question m'a beaucoup fait réfléchir et je ne suis pas encore parvenu à trouver d'argument pour défendre la pertinence de la réécriture dans un contexte de grande diffusion. La solution simple pour contourner le problème est d'écarter les hypotextes trop obscurs du canon de la réécriture. Mais je trouve la frontière entre ce qui est jugé connu et ce qui ne l'est pas trop poreuse. C'est pourquoi j'ai longtemps cherché des moyens d'inclure des références que tous les lecteurs pourraient saisir. J'ai exploré l'idée d'utiliser la réduction par condensation pour intégrer « La pierre qui pousse » dans mon hypertexte, dont la lecture devient ainsi véritablement double puisque les deux histoires, en plus de se chevaucher, se seraient

côtoyés à l'intérieur du même cadre narratif. Cela ne résolvait pas vraiment le problème toutefois, le lecteur « non érudit » qui ne connaît pas Camus étant encore susceptible de confondre les deux discours. J'ai donc eu l'idée, pour éviter cette confusion, de changer pour ainsi dire le type de discours du condensé. En l'occurrence, je voulais « citer » Camus sous forme de tableaux. Au mur de chaque pièce, je planifiais d'accrocher une peinture qui aurait mis en scène un passage de « La pierre qui pousse ». Des peintures comme celle décrite dans cet extrait :

Dans la pénombre, nous avons croisé le tableau d'un radeau qui emportait une poignée d'hommes, et une voiture, vers l'inconnu. Les hommes, des grands noirs pour la plupart, enfonçaient leurs perches et tâtonnaient, avec des gestes aveugles, à la recherche du fond. L'un d'eux, un blanc, regardait derrière lui, vers la rive qu'ils venaient présumément de quitter. Celle-ci était recouverte par les eaux et la nuit, immense et farouche comme le continent d'arbres qui s'étendaient au-delà sur des milliers de kilomètres. J'ai eu l'impression, en posant le pied sur la dernière marche, d'aborder une île dans les ténèbres, après des jours de navigation effrayée.

La dernière phrase de cet extrait porte la plupart des marques du changement par rapport à l'hypotexte, dans lequel cette dernière phrase se lit comme suit : « Quand le radeau heurta l'embarcadère, ce fut comme si, toutes amarres rompues, [les hommes] abordaient une île dans les ténèbres après des jours de navigation effrayée. » (*PP*, p. 148) Le but était donc de raconter deux histoires en même temps, celle vécue par les personnages hypertextuels dans le nouveau cadre diégétique et celle de l'hypotexte, racontée par les tableaux. Même s'il ne connaissait pas Camus, le lecteur posséderait ainsi toutes les données pour déceler, et apprécier, la présence de deux récits dans le texte qu'il lit. J'ai finalement choisi d'abandonner cette piste, car elle « coûtait » trop cher, c'est-à-dire que la coordination des deux récits devenait trop compliquée pour le sens que cela générerait.

Je mets l'échec de cette stratégie sur le compte du genre avec lequel je devais composer. J'estime qu'une nouvelle, ou n'importe quel texte, se prête mal à ce type d'exercice, parce que tout y est texte, même un tableau. La frontière que je tentais si

désespérément de solidifier demeurait floue malgré tous mes efforts. À mon avis, la même expérience avec un autre genre, qui permettrait de superposer deux types de discours véritablement distincts, donnerait des résultats différents. Je pense ici à un genre comme la bande dessinée, qui allie texte et image sans accroc. Il s'agit peut-être là d'une piste de réécriture pour l'avenir.

Avant de tourner définitivement la page sur cette thèse, j'aimerais encore revenir rapidement sur ces fameux choix que j'ai dû faire pour permettre à mon hypertexte de voir le jour, sur ces branches que j'ai dû élaguer pour permettre au tronc de pousser. Finir ma nouvelle signifiait abandonner certaines ambitions, par exemple celle d'intégrer, à l'intérieur même de mon projet, une forme alternative de réécriture. Je pense ici à des hypertextes inspirés par l'œuvre de Paul Éluard et de Benjamin Péret : *152 proverbes mis au goût du jour*<sup>44</sup>. J'envisageais en effet de donner à l'un de mes personnages (je n'ai jamais trouvé lequel) un trait de caractère particulier, celui de parler en proverbes. Ces proverbes, fidèles au thème de la réécriture, aurait été des hypertextes de formules connues. J'avais pris la peine d'en rédiger quelques-uns, comme : « Lorsque le chat n'est pas là, les ouistitis pensent » (le proverbe original est bien sûr : « Lorsque le chat n'est pas là, les souris dansent »). Cette technique, que Jenny appelle paronomase<sup>45</sup>, aurait mis en lumière une facette différente de la réécriture, en plus d'ajouter une touche d'humour à ma nouvelle. Je n'ai malheureusement jamais trouvé le moyen de l'incorporer à mon intrigue.

J'ai aussi dû abandonner l'ambition de ressusciter un personnage qui m'était cher. Pendant un temps, je planifiais centrer ma nouvelle autour de l'abbé Limat, qui jouait un rôle central dans « Le plagiat », la nouvelle que j'avais rédigée dans le cadre du séminaire

---

<sup>44</sup> Paul Éluard, « 152 proverbes mis au goût du jour », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 153-161.

<sup>45</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », p. 275.

*Écrire en réécrivant*, à l'hiver 2014. Confesseur au passé éclectique, il devait m'aider à organiser l'action, à la manière d'un pivot. Je voyais aussi sa présence comme une façon élégante de faire le pont, d'une part avec le petit univers narratif que je pensais être en train de construire autour de moi et, d'autre part, avec l'hypotexte. Il devait être la colle qui permettrait à toutes mes folles idées de s'harmoniser. Je suppose que c'était placer trop d'attentes sur les épaules d'un seul personnage. C'était injuste de ma part. Lorsque j'ai supprimé l'abbé Limat de mes projets, j'ai décidé, si j'ose dire, de m'en prendre directement à Camus plutôt que de passer par un intermédiaire. De ce point de vue, je crois donc que c'était une bonne décision de laisser l'abbé Limat reposer en paix.

À la lumière de cette introspection teintée de regret, je conclus cependant que j'ai échoué dans mon projet de création. J'ai échoué en ce sens que j'ai seulement atteint la moitié de mes objectifs. J'ai écrit des passages intéressants, mais je ne suis pas parvenu à les lier efficacement : c'est bien là le thème qui s'est développé au fil de cette conclusion. Lorsque je relis ma nouvelle, je la vois telle qu'elle est vraiment, c'est-à-dire comme un amalgame plus ou moins homogène de brouillons. Peut-être que certains diront que je suis dur envers moi-même. D'autres n'en penseront pas moins. Mon avis est que le présent travail manque en effet de cohésion, à tout le moins.

J'admets si volontiers cet échec parce qu'il m'a en quelque sorte ouvert les yeux. Au plus fort de la « tourmente » — alors que j'étais sur le point de tout abandonner —, je ne trouvais aucun sens à ce projet. Je n'y prenais aucun plaisir non plus. J'essayais d'élever ma compréhension de « La pierre qui pousse ». Je cherchais, avec la rage du désespoir, des leçons transcendantes à rapailler en une petite nouvelle facile à digérer. Ironiquement, c'est dans l'insatisfaction et le découragement que j'ai trouvé ma pierre. Cette thèse, en d'autres

mots, n'était qu'un prétexte absurde, l'occasion d'une surprise, ou d'une rencontre que je n'imaginai même pas, mais qui m'attendait patiemment au bout du monde (*PP*, p. 160).

Mièvreries à part, je peux sincèrement dire que j'ai apprécié mon expérience. Mais je suis heureux qu'elle soit terminée et je salue maintenant, une fois de plus, la vie qui recommence.

## BIBLIOGRAPHIE

*Albert Camus*

CAMUS, Albert, « La pierre qui pousse », *L'exil et le royaume*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 [1957], p. 141-185.

—, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2013 [1942].

FELDMANN, Helmut, « Le thème du voyage dans l'au-delà dans la nouvelle "La pierre qui pousse" d'Albert Camus », *Le sacré : aspects en manifestations*, Peter-Eckhard Knabe et al. (dir.), Paris, J. M Place, 1982, p. 127-134.

FISCHLER, Alexander « Camus's "La pierre qui pousse" : Saint George and the Protean Dragon », *Symposium*, vol. 24, n° 3, automne 1970, p. 206-217.

FORGE MELLON, Linda, « An Archetypal Analysis of Albert Camus's "La pierre qui pousse": The Quest as Process of Individuation », *The French Review*, vol. 64, n° 6, mai 1991, p. 934-944.

GODENNE, René, « La nouvelle selon Albert Camus », *Orbis Litterarum*, 1976, p. 308-315.

GRENIER, Roger, *Albert Camus, soleil et ombre : une biographie intellectuelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1970.

HORACIO, Joaquim, « Exotopie : L'enjeu dans "La pierre qui pousse" », *Revue des lettres modernes*, 1996, n° 131016, p. 123-137.

ISSACHAROFF, Michael, « Une symbolique de l'espace : lecture de "La pierre qui pousse" d'Albert Camus », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1975, n° 27, p. 255-272.

VENESOEN, Constant, « Une symbolique de “La pierre qui pousse” d’Albert Camus », *L’Information littéraire*, vol. 44, n° 3, 1992, p. 35-37.

WALKER, David H., « Albert Camus : *La pierre qui pousse* », *Short French Fiction: Essays on the Short Story in France in Twentieth Century*, J. E Flower (ed.), Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 42-59.

### *Théories de la réécriture*

ANGENOT, Marc, « L’intertextualité : enquête sur l’émergence et la diffusion d’un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, t. LX, n° 189, janvier-mars 1983, p. 121-135.

ARON, Thomas (dir.), « La réécriture du texte littéraire », *Semen*, n° 3, 1987, <http://semen.revues.org/5372>.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1970.

BARTHES, Roland, « Théorie du texte », *Encyclopædia Universalis*, t. XV, 1973, p. 1013-1017.

—, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.

BAYARD, Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2000.

BÉHAR, Henri, « La réécriture comme poétique ou le même et l’autre », *Romanic Review*, Vol. LXXII, No. 1, January 1<sup>st</sup> 1981, p. 56-65.

BERGERON, Patrick et Marie CARRIÈRE (dir.), *Les réécrivains : enjeux transtextuels dans la littérature moderne d’expression française*, New York, Peter Lang, 2011.

BOUILLAGUET, Annick, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996.

ESCOLA, Marc, *Lupus in fabula : Six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2003.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1988, p. 257-281.

KRISTEVA, Julia, « Bakhtine : le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, vol. XXXIII, n° 239, avril 1967, p. 438-465.

—, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

RICARDOU, Jean, « Pour une théorie de la réécriture », *Poétique*, n° 77, 1988, p. 3-15.

RIFFATERRE, Michaël, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *La revue d'esthétique*, n° 1-2, 1979, p. 128-150.

—, « La trace de l'intertexte », *La pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4-19.

SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

SOLLERS, Philippe (dir.), *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968.

### *Narratologie et poétique de la nouvelle*

AUBRIT, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, A. Colin, coll. « Cursus », 2002.

ÉVRARD, Franck, *La nouvelle*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1997.

- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GODENNE, René, *Études sur la nouvelle de langue française*, Genève, Slatkine, 2005.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale, recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.
- , *Du sens : essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 2 vol., 2012 [1970].
- GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan Université, coll. « Lire », 2000.
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, A. Colin, coll. « Lettres Coursus », 2013 [2010].
- LARIVAILLE, Paul, « L'analyse (morpho) logique du récit », *Poétique*, n° 19, 1974, p. 369-388.
- PAYFA, Jean-François, *L'art de la nouvelle*, Gerpinnes, Quorum, 1999.
- POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, coll. « La jeune philosophie », 1946.
- REY, Pierre-Louis, *Le roman et la nouvelle*, Paris, Hatier, coll. « Profil », 2001.
- VIEGNES, Michel-Jacques, *L'esthétique de la nouvelle française au XX<sup>e</sup> siècle*, New York, Peter Lang, 1989.

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé	ii
Remerciements	iii
Introduction	1
« La pierre qui pousse »	2
Première partie	11
La réécriture : De l'intertextualité à l'hypertextualité	11
Jenny et Genette	15
L'imitation	18
La transformation	23
La transposition	25
Deuxième partie	40
La pierre décomposée	40
Troisième partie	66
Analyse de l'hypertexte	66
Transfocalisation et transvocalisation	67
Transdiégétisation par augmentation	71
Transdiégétisation par réduction	75
Narration simultanée	76
Chronologie respectée	80
Récit de paroles	82
Transdiégétisation spatiotemporelle	87
Bibliographie	99
Albert Camus	99
Théories de la réécriture	100
Narratologie et poétique de la nouvelle	101