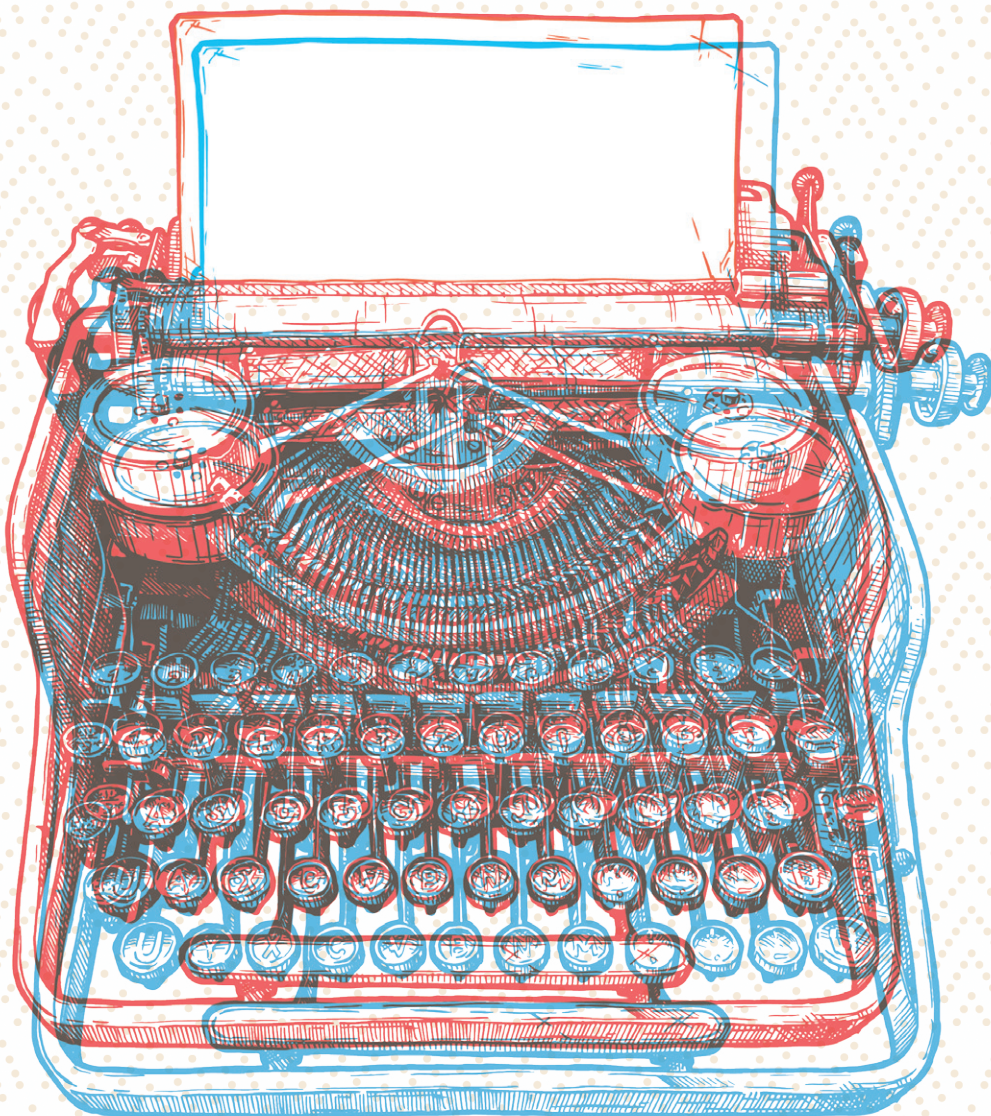


Reescriptures literàries

La hipertextualitat en les literatures occidentals (1900-1939)

**C. GREGORI, G. LÓPEZ-PAMPLÓ,
J. MALÉ (EDS.)**



Consell de direcció:

DOMINIQUE DE COURCELLES
(Centre National de la Recherche Scientifique)

JOSEP M. DOMINGO
(Universitat de Barcelona)

SHARON FELDMAN
(University of Richmond)

CARME GREGORI
(Universitat de València)

JOAN MARTÍ I CASTELL
(Universitat Rovira i Virgili)

JOAN MAS I VIVES
(Universitat de les Illes Balears)

JOSEP MASSOT I MUNTANER
(Institut d'Estudis Catalans)

IRMELA NEU
(Hochschule München)

VERONICA ORAZI
(Università degli Studi di Torino)

PAUL PRESTON
(London School of Economics & Political Science)

RAMON PINYOL I TORRENTS
(Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya)

FRANCESC VILANOVA
(Universitat Autònoma de Barcelona)

C. Gregori, G. López-Pampló,
J. Malé (eds.)

REESCRIPTURES LITERÀRIES

La hipertextualitat en les literatures occidentals
(1900-1939)

Publicacions de l'Abadia de Montserrat
2020

Aquest llibre s'ha publicat amb la col·laboració de:
Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport
de la Generalitat Valenciana
Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades
(Projecte FFI2017-86542-P)



Primera edició, novembre de 2020
© els autors, 2020

La propietat d'aquesta edició és de
Publicacions de l'Abadia de Montserrat
Ausiàs Marc, 92-98 — 08013 Barcelona
ISBN: 978-84-9191-148-7
Dipòsit legal: B. 17142-2020
Imprès a Gráficas Rey

PRÒLEG

La reescriptura és un aspecte universal de la literarietat perquè no existeix cap obra literària que, d'alguna manera, no n'evocque una altra; en aquest sentit, totes les obres literàries es poden entendre com una forma de reescriptura o, en terminologia genettiana, d'hipertextualitat. Rastrear i analitzar la genealogia i els models de les obres literàries constitueix, doncs, un enfocament d'estudi necessari i productiu que no tan sols forneix informacions i elements de judici sobre la tradició i la memòria literàries, sinó que també facilita detectar els valors estètics i ideològics d'un determinat circuit literari. L'estudi de les relacions hipertextuals permet traure a la llum aspectes fonamentals de la comunicació literària entre èpoques, entre cultures, entre autors i entre obres.

La teoria literària proporciona un aparell d'anàlisi ampli i rigorós per a l'estudi de les reescriptures literàries: hi destaca l'aportació de Gérard Genette, a qui devem la definició i conceptualització de la hipertextualitat (*Palimpsestes*, 1982), però també les que inclouen aquestes pràctiques dins del camp general de la intertextualitat, com les de M. Riffaterre, H. F. Plett, Linda Hutcheon, etc.

L'objectiu del present volum és plantejar l'estudi de les relacions hipertextuals en algunes de les principals literatures occidentals en el període de 1900 a 1939. Si la hipertextualitat ja és, per definició, intercultural, l'anàlisi de conjunt d'aquest objecte d'estudi, amb la comparació i el contrast dels exemples en diferents tradicions literàries pretén assolir un diàleg productiu i enriquidor, una contribució per a fixar línies d'anàlisi inèdites i argumentar-ne i aprofundir-ne de ja conegudes. La circulació d'obres, autors i corrents estètics ha estat sempre fluïda entre les literatures occidentals representades en el present estudi: la literatura anglesa (i nord-americana), la literatura francesa, la literatura portuguesa, la literatura espanyola (i hispanoamericana), la literatura italiana, la literatura grega i la literatura catalana. Difícilment es podria entendre l'esdevenir de cadascuna d'aquestes tradicions literàries sense el concurs de les influències culturals de les altres. Les arrels compartides i les relacions històriques expliquen i afavoreixen una àmplia

sèrie de referents comuns i d'intercanvis estètics. Des de la reescriptura dels mites clàssics i dels mites de la tradició judeocristiana, presents en les diferents literatures, fins a la reiteració en la transformació o reelaboració literàries de les obres d'alguns autors indiscutibles —Homer, Dant, Cervantes o Shakespeare—, les diferents literatures occidentals palesen afinitats i comparteixen un bagatge cultural que cada època adapta a la sensibilitat dels temps.

Els treballs ara aplegats tenen la voluntat d'avançar en l'anàlisi i en la comprensió del fenomen hipertextual com a element configurador que impregna i caracteritza les poètiques d'autors i de moviments estètics en les diverses literatures occidentals durant l'època proposada. Els anys en què situem el focus constitueixen un període essencial de la història contemporània occidental, el de la maduració de la modernitat estètica: des de la crisi del model realista-naturalista fins a les aportacions simbolistes i postsimbolistes, passant per les avantguardes i, en definitiva, per la diversitat cultural del període d'entreguerres.

La varietat dels estudis ha permès traure a la llum un ampli ventall d'usos i de funcions de la reescriptura: des de la traducció com a reescriptura, en principi, purament formal, però amb inevitables implicacions semàntiques, fins a la imitació estilística, passant per les reescriptures amb un valor cultural i identitari, la intermodalitat de la relació entre pintura i literatura, les transformacions bidireccionals, la transvaloració entre hipotext i hipertext o l'ús dels heterònims com a espais de reescriptura, entre altres.

La primera part del volum es dedica a les reescriptures en les literatures occidentals. L'obri el capítol en què Christelle Reggiani analitza un interessant cas d'hipertextualitat per imitació per a explicar la manera com, a través de la reescriptura, Irène Némirovsky esdevé una gran escriptora francesa, en el sentit nacional de l'adjectiu, i construeix la seua identitat literària mitjançant l'apropiació del francès literari forjat pels prosistes de la segona meitat del segle XIX.

Ivanne Rialland examina les relacions transficcionals entre les novel·les surrealistes d'entreguerres d'autors com Crevel, Soupault, Desnos, Ernst i Artaud i ficcions populars com Fantômas o Nick Carter. Els surrealistes pauen en una constel·lació de relats de diferents èpoques, llengües, gèneres i mitjans, els quals tenen en comú la intensitat emocional i la marginalitat respecte al cànon per a adoptar-ne esquemes narratius, personatges, accessoris, etc., alhora que inscriuen les seues pròpies novel·les en aquest univers imaginari.

Esther Demoulin estudia les relacions bidireccionals que s'estableixen entre textos de Sartre i Simone de Beauvoir: entre *La Nausée* i *Quand*

prime le spirituel, i entre aquesta darrera i *Le Mur*. Un autèntic diàleg novel·lesc que introdueix el factor de la contemporaneïtat entre hipotext i hipertext i que torna inestable l'oposició genettiana perquè l'hipertext es transforma en hipotext a mesura que avancen les reescriptures de la parella.

Partint del fet que Victor Hugo ha estat, dins la literatura francesa, l'autor més parodiat i més *pastiché* (emprant la terminologia de Genette), Jordi Brahamcha-Marin es proposa d'estudiar alguns dels seus *parostiches*, terme encunyat per Paul Aron i Jacques Espagnon per referir-se tant a les paròdies com als pastitxos, i a les formes intermèdies entre ambdós gèneres. Amb aquest objectiu, fa una anàlisi d'uns quants d'aquests *parostiches* escrits entre 1900 i 1939, centrant-se en aspectes estilístics, temàtics, etc.

Joan Oleza posa l'accent en la transformació de l'*Odissea* en diferents obres contemporànies: la novel·la *Mare nostrum*, de Blasco Ibáñez, especialment, però també el mapa literari forjat per les aportacions de Kavafis, Pound, Pérez de Ayala i Joyce, entre altres. L'estudi constata dues grans línies de transformació: una de lleial al món antic, de caràcter estetitzant i nostàlgic, i una altra que trasllada el món odisseic al món modern, tant si ho fa com a renovació seriosa com si ho fa com a degradació burlesca.

L'autor de l'*Odissea* és també la referència del text de Montserrat Franquesa i Joaquim Gestí, que se centra a detectar i comentar les referències homèriques que apareixen a l'obra de Iorgos Seferis, l'ús de les quals posa de manifest, en aquest autor, el que Eliot va anomenar el mètode mític, això és, la reinterpretació dels mites en clau del temps present i, ateses les circumstàncies vitals i històriques del poeta grec, com a esperança de futur.

Encara en relació amb la literatura grega, el capítol d'Helena Badell analitza la relació de dos poemes del polifacètic artista grec Nikos Engonópoulos: «El poeta secret», sorgit d'un vers de Kariotakis, i «Eleonora», fruit de la fusió de diversos hipotextos literaris i pictòrics, com ara Breton o Goya. La visió del món sorgida de la pintura, de fet, es troba en ambdós poemes i en el conjunt de la seua obra.

Per la seua banda, Francisco J. López Alfonso identifica els hipotextos de la poesia de Rubén Darío, principalment els del parnassianisme, com un recurs que, en el modernisme, ja no és només literari sinó cultural i, fins i tot, social perquè el palimpsest s'hi revela com un procediment decisiu per a dur a terme la modernització occidental.

Amb els heterònims de Pessoa com a corpus preferent, Carlos Reis analitza el paper que juguen les reescriptures en el modernisme portu-

gués: transformacions indirectes i complexes que se situen en l'àmbit de la imitació i que desenvolupen processos sofisticats i calculats, com la interacció heteronímica, el silenciament del model, l'homenatge sinuós o la desqualificació de l'autor precedent. L'estudi mostra que els heterònims de Pessoa practiquen la reescriptura com a celebració hipertextual de la literatura, amb registres que expliquen les identitats heterònimes adoptades.

La contribució de Laura Di Nicola se centra en una autora «total» de la literatura italiana per a demostrar com la relació de Sibilla Aleramo amb l'escriptura assumeix sistemàticament les formes d'una reescriptura amb una dialèctica en la qual s'insereix sempre, al centre, la dimensió vital. Tot aquest procés s'esdevé tant en les formes directes, com en la novel·la *Una dona*, on l'autobiografia (real) de la veu narradora reproduceix la decisió final de la protagonista de *Casa de nines* d'Ibsen, com en les formes indirectes, quan Sibilla redacta els seus diaris per reescriure les pròpies vicissituds.

Com suggereixen altres capítols d'aquest volum, A. Robert Lee ens recorda que la teoria de Genette és clara per al lligam entre un llibre i un altre de precedent, però és un repte aplicar-la a casos com *The Great Gatsby*, que no es vincula tan sols a tot un seguit de textos anteriors, sinó que es projecta en molts altres de posteriors, en especial quan, en última instància, l'hipotext és un mite de la magnitud del somni americà mateix.

Vicent Cucarella estudia el cas de l'escriptor afroamericà Richard Wright, el qual va convertir-se en un autor d'èxit —i en un mite, a la llarga— amb l'obra *Native Son* (1940), tot just publicada després de la Gran Depressió. Encara que es basa en la realitat sociocultural afroamericana de la crisi, pren *Crim i càstig* com a hipotext, sobre el qual practica una transposició heterodiegètica que interroga, per mitjà de la violència literària, la societat americana de l'època i també la contemporània.

La segona part del volum posa l'accent en les reescriptures en la literatura catalana durant el primer terç del segle passat. En el primer capítol d'aquesta secció, Alfons Gregori, a partir d'«El Nen Jueu», d'Àngel Guimerà, i de «Festival de l'esperit», de Jeroni Zanné, se centra en l'anàlisi del potencial hipertextual de la Morta-Viva, tal com es configura durant el segle XIX, per a concloure que el motiu és tan omnipresent i té una càrrega ideològica i iconogràfica tan poderosa durant la Renaixença que bloqueja el desenvolupament d'hipertextos en clau fantàstica.

Sergi Castellà s'acosta, d'una banda, a una reescriptura poètica de Llull, les *Perles* que Jacint Verdaguer va deixar inacabada i, de l'altra, a una nova versificació basada en l'original lulllià i en el precedent verda-

guerrià que Agustí Valls publicà en 1918. Mentre que Valls s'acosta més aviat a l'interès panegíric, Verdaguer fa un exercici d'apropiació i especulació poètica del clàssic inserit en una tradició fecunda durant tot el segle xx.

A partir d'un treball de la folklorista Mercè Ventosa, «Ulisses i Polifem en la rondallística catalana» (1910), Emili Samper aprofundeix en la relació entre aquest conegut episodi del poema homèric i diverses rondalles catalanes que en serien hipertextos, alhora que dona notícia de la tasca d'aquesta autora en l'àmbit del folklore català.

Tot seguit, Mònica Güell analitza les pràctiques transtextuals en Joan Maragall a partir de dos textos del poeta: el pròleg de la traducció d'*Enric d'Ofterdingen*, de Novalis (1907) i l'article en castellà «La neurasenia» (1899), llegits des d'una perspectiva hipertextual a fi d'identificar-ne els hipotextos i posar de manifest que són el resultat d'una gran varietat de pràctiques de reescriptura.

Maria Planellas, al seu torn, fa un exercici de literatura comparada entre dues obres de poesia qualificable de fúnebre: *Anyorances* (1902), d'Alexandre de Riquer, i *Semprevives* (1922), d'Apeles Mestres, alhora que identifica possibles hipotextos medievals en diversos dels poemes d'ambdós autors.

Antoni Maestre Brotons analitza la novel·la breu de Raimon Casellas titulada *La damisel·la santa*, la qual pren com a hipotext «The blessed damozel», de Dante Gabriel Rossetti, tot i que l'autor català deixa entreveure en la figura femenina la imatge de la «nova dona» que escapa a la dicotomia tradicional de dona santa o dona diabòlica i permet comparar un món burgès (associat a l'alegria) i un món medieval (associat al fanatisme religiós).

Àngel Cano estudia les relacions hipertextuals entre les *Deu rondalles de Jesús infant*, de Josep Carner, i els evangelis, bàsicament els canònics però també, de forma més general, els apòcrifs, en una anàlisi que trau a la llum la dessacralització i la desmitificació del mite bíblic dutes a terme per Carner.

Francesco Ardolino ens aproxima al diàleg de Salvat-Papasseit amb l'obra maragalliana, des de les referències i citacions puntuals fins a les reescriptures tant de la poètica com d'alguns textos, per a mostrar la consciència lúcida de Salvat en la construcció del palimpsest i en la forma de combinar la influència de Maragall amb els models futuristes.

Sobre els fragments que, durant vora seixanta anys, Foix va publicar del seu suposat diari de 1918 i que va agrupar en *Diari 1918* (1981) i *Catalans de 1918* (1965), Lluís Quintana planteja dues hipòtesis: 1) l'original va ser sotmés a una mena d'autoficció paratextual; 2) l'original no

va tenir gaire pes en la producció posterior del poeta, de manera que, més que una reescriptura d'un dietari personal, seria un *pastiche* d'aquelles notes, una escriptura de nova creació.

El capítol escrit per Gonçal López-Pampló analitza la *imitació* que Carles Salvador va fer entre 1922 i 1929, en la premsa castellonenca, del *Glosari* d'Eugeni d'Ors. La continuïtat cronològica entre ambdós, l'origen periodístic del projecte, el nom de la secció i l'ús de pseudònim, a més de la recurrència de certs conceptes d'arrel noucentista, justifiquen la relació entre el model i el resultat.

Al seu torn, Patrizio Rigobon compara l'obra de Rodolf Llorens i Jordana, *La Ben Nascuda*, amb el seu hipotext, *La Ben Plantada*. Llorens adopta en els anys trenta una actitud antinoucentista que concreta en aquesta paròdia de l'original orsià, que afecta tant els aspectes formals com les idees d'ordre polític i social, tot i que manté una actitud de fons respectuosa amb la figura de Xènius.

Ramon X. Rosselló estudia fins a quin punt *Cambrera nova*, de Joan Oliver, és una rèplica a *Leonor o el servei domèstic*, de Carles Soldevila. Més que una transformació, estem davant d'una *imitació*, en què Oliver parteix dels motius típics de la comèdia burgesa i se'n distancia irònicament per a subratllar la convencionalitat de tot plegat, encara que resulte difícil discernir, en un cas així, els límits entre el règim irònic i satíric.

L'estudi de Jordi Malé té com a objectiu resseguir les relacions hipertextuals que s'estableixen en tres dels relats inclosos a *Contraban*, de Joan Oliver: entre «La pulmonia», paròdia de la narrativa rosa i sentimental, i *Madame Bovary*; entre el final de «La planeta d'Ada» i el final de *Judita*, de Francesc Trabal; i entre «Tobiada» i el referent bíblic que només apareix en el títol del relat i en el nom del protagonista, a més d'oferir una anàlisi en profunditat del tercer conte, un text singular i absurd, barreja de gèneres i d'estils, que es caracteritza per una clara voluntat de provocació i de trencament amb les convencions de la prosa naturalista.

Amb relació a *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, de Francesc Trabal, Moisès Llopis, d'una banda, analitza la paròdia bíblica focalitzada en els personatges de Maria, Herodes i Jonàs, i, de l'altra, hi descarta la paròdia del mite de Faust per a inclinar-se per la defensa del caràcter de pastitx de novel·la romàntica.

Vicent Simbor estudia la transformació seriosa o transposició del mite clàssic de Tàntal en el personatge Tàntal-Eloi de Miquel Llor, a més de les relacions hipertextuals que la novel·la estableix amb els mites de les curses de Lampadofòries, Niòbide i Leteu. L'anàlisi de la transforma-

ció temàtica, amb les corresponents transposició diegètica i transformació pragmàtica, permet mostrar la modificació substancial i transvaloració de l'hipotext en un procés de psicologització del mite, característic de la transposició moderna, que deixa intacte, tanmateix, el sentit simbòlic pregon del relat mític.

Prenent com a punt de partença el tema de la dona insatisfeta, M. Àngels Francés fa una lectura parcial, i des d'una perspectiva de gènere, de *Sóc una dona honrada?* (1933), de Mercè Rodoreda, com a hipertext de *Laura a la ciutat dels sants* (1931), de Miquel Llor, tot considerant com a possible hipotext d'ambdues obres la novel·la de Gustave Flaubert *Madame Bovary* (1857).

Magí Sunyer ressegueix en diversos textos de Joan Puig i Ferrer les al·lusions al Quixot per mostrar la rellevància que aquesta figura literària tingué per a l'escriptor català i proposa una lectura de *Camins de França* en relació amb diversos aspectes de la magna novel·la de Cervantes.

Carme Gregori analitza les fonts hipertextuals del primer volum de la trilogia de Pere Coromines *Les dites i facècies de l'estrenu filàntrop en Tomàs de Bajalta*, un projecte novellístic que s'ha de posar en relació amb la represa de la novel·la dels anys vint i que aposta decididament per la hipertextualitat. El principal hipotext de la primera de les tres novel·les és el mite de Silè designat pel subtítol, juntament amb el Quixot, en una novel·la que s'allunya de l'heroisme èpic per a construir el protagonista a partir de la influència de la psicoanàlisi freudiana.

L'article d'Andratx Badia vol posar en relació *Vida privada* de Josep M. de Sagarra amb les novel·les de dos autors que l'escriptor català coneixia: *Point counterpoint* d'Aldous Huxley i *Les faux-monnayeurs* d'André Gide, i així mostrar la dimensió europea d'aquesta obra sagarriana, tant per la forma com pel tractament del contingut.

La traducció forma part de les pràctiques transposicionals, segons Genette, i les modificacions en els continguts i les formes de l'hipotext haurien de ser més aviat involuntàries. Tanmateix, com suggereix el treball de Veronica Orazi sobre la traducció al català de *Nuestra Natacha*, de Casona, a càrrec d'Agustí Collado, sovint la traducció introdueix matisos que van més enllà d'allò purament lingüístic i tenen una arrel creativa de caràcter personal i fins i tot compromés.

Ferran Carbó fa una anàlisi minuciosa d'un poema de Màrius Torres, la primera cançó a Mahalta, col·lacionant-ne les diferents versions i comparant-les amb un poema de Tomàs Garcés («Com dos rius paral·lels»), que en seria l'hipotext, a més de relacionar-lo amb altres poesies de l'autor lleidatà.

Per últim, el capítol d'Anna Esteve proposa estudiar *Unitats de xoc* des de la idea que l'hipotext no és cap text concret, sinó un model genèric (la crònica o el diari de campanya de base periodística), que Calders fa servir per a transformar-lo i construir així una narració breu de caràcter plenament literari.

El present volum forma part del pla de treball del projecte d'investigació «La literatura de segundo grado: las relaciones hipertextuales en la literatura catalana desde el “Modernisme” hasta 1939» (FFI2017-86542-P Ministerio de Ciencia e Innovación); del qual formen part els investigadors del Grup de Literatura Catalana Contemporània (GLCC) de la Universitat de València: Àngel Cano, Ferran Carbó, Carme Gregori, Gonçal López-Pampló, Ramon X. Rosselló i Vicent Simbor; més Antoni Maestre Brotons (Universitat d'Alacant), Magí Sunyer (Universitat Rovira i Virgili), Francesco Ardolino (Universitat de Barcelona), Lluís Quintana (Universitat Autònoma de Barcelona), Jordi Malé (Universitat de Lleida), Mònica Güell (Sorbonne Université), Alfons Gregori (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznan), Veronica Orazi (Università degli Studi di Torino) i Patrizio Rigobon (Università Ca'Foscari, Venezia). Entre els objectius preferents d'aquest projecte, hi ha la voluntat d'ampliar els horitzons metodològics i el camp d'estudi de les reescriptures, així com confrontar les pràctiques hipertextuals que es detecten en la literatura catalana amb les reescriptures produïdes en les literatures del seu entorn. El conjunt de treballs aplegats en el llibre que ara teniu a les mans en vol ser una aportació fonamental per al progrés del coneixement sobre la matèria.

Confiam, així mateix, que tots aquests estudis puguin servir d'estímul per impulsar la investigació literària en els àmbits de la hipertextualitat i de les reescriptures dins les lletres catalanes, uns camps en què encara queda molt per recórrer.

CARME GREGORI, GONÇAL LÓPEZ-PAMPLÓ I JORDI MALÉ

I

Les reescriptions en les literatures occidentals (1900-1939)

RÉÉCRITURE ET IMAGINAIRE DE LA LANGUE DANS L'ŒUVRE D'IRÈNE NÉMIROVSKY

Christelle Reggiani

(Sorbonne Université)

STIH (EA 4509)

Un grand écrivain français ne peut pas porter un nom russe
(Romain Gary, *La Promesse de l'aube* [1960],
Gallimard, Folio, 1980, p. 24)

Née russe et juive, convertie au catholicisme en 1939 mais jamais naturalisée française, Irène Némirovsky s'est sans aucun doute vou-lue —et vue— comme *un écrivain français* (la figure étant supposée masculine dans la première moitié du xx^e siècle). Appartenant à la ri-che bourgeoisie «assimilée» (selon les catégories de l'époque), l'au-teur de *David Golder* et de *Suite française*, arrêtée comme juive en jui-let 1942 et morte en déportation un mois plus tard, le 19 août, a de fait construit son identité d'écrivain (Heinich: 2000), avec la langue qui lui donne consistance, dans l'appropriation du français littéraire for-gé par les prosateurs de la seconde moitié du xix^e siècle —aux diffé-rents paliers qu'engage l'élaboration du texte¹ (faits de langue, patrons stylistiques [Philippe 2008] et formes poétiques). C'est dire qu'à la question qui fut très vite au centre de toute sa vie —comment devenir un (grand) écrivain français quand on est une juive russe émigrée?—,² Némirovsky a répondu par la réécriture.

À ce qui apparaît dès lors comme une aliénation consentie on don-nera ici le nom, au plan stylistique, de «français fictif» (Balibar 1974)

1. Sur cet échelonnement, voir Monte, Thonnerieux et Wahl (2018), et tout particulière-ment, dans ce volume, l'article de Vaudrey-Luigi (75-86).

2. L'interrogation peut se formuler dans les termes de la sociologie: «Sa posture de pré-tendante au champ littéraire se doubl[ant] [...] d'une position de nouvelle arrivante dans l'espace national», Irène Némirovsky occupait «la position du double prétendant» (Wolf 2012: 31, 40) —et même triple, ajoutera-t-on, en tant que femme.

pour insister d'emblée, dans le sillage des travaux de Renée Balibar, sur le rapport à la norme (nationale et masculine) que suppose une telle construction³ —une norme bien entendu aussitôt problématisée d'être ainsi surjouée. On se propose en somme d'examiner au ras de ses formes linguistiques cette fabrique d'une identité d'écrivain en exil où la réécriture occupe une place décisive, qu'il s'agisse, par la reprise d'œuvres du passé, de rejoindre le canon ou de s'agréger par l'imitation d'auteurs contemporains au champ littéraire de l'époque.

Les typologies de Gérard Genette ayant le mérite de la clarté, on s'inscrira dans ce cadre pour examiner d'abord la réécriture explicite —qu'elle soit ou non signalée comme telle— qu'il nomme *intertextualité* et définit comme «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence effective d'un texte dans un autre» (Genette 1992: 8), avant de considérer, dans le champ de l'*hypertextualité*,⁴ la reprise sérieuse que Genette baptise *forgerie*.⁵

1. INTERTEXTUALITÉ: LA RÉÉCRITURE CONTRE L'ANXIÉTÉ

Au registre de l'intertextualité, il ne semble pas —à adopter une perspective cavalière— que l'œuvre de Némirovsky fasse jouer ce que Harold Bloom avait naguère analysé comme «anxiété de l'influence» (Bloom 1975), alors même que le phénomène est parfaitement décrit dans *L'Enfant génial* (1927):

Quant aux livres, ils le rendaient jaloux et malheureux; inconsciemment, il se prenait à imiter les vers des autres; alors, une espèce de rage haineuse le bouleversait; ses anciennes chansons lui paraissaient risibles, pitoyables, et les nouvelles, il ne savait pourquoi, étaient pires encore. Jusque-là, il avait regardé la nature et les hommes avec ses yeux à lui et traduit ce qu'ils lui disaient tout bas par ses paroles à lui, et voi-

3. Il s'agit alors de la «norme étalon» définie par Françoise Helgorsky, «norme de référence» rhétorique et stylistique qu'elle oppose à la «norme objective» —conçue comme ensemble de «règles déduites de l'observation» des usages linguistiques —et à la «norme prescriptive», «de nature sociale» («qui répond à la question: tel énoncé est-il correct?») (Helgorsky 1982: 11, 1, 8). Sur le concept de norme, on se reportera aussi à Siouffi (2015).

4. Ainsi définie par Genette (1992: 13): «J'entends par là 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».

5. «[...] pour les imitations sérieuses, nous pouvons emprunter à la vieille langue un terme à peu près synonyme de *pastiche* ou d'*apocryphe*, mais lui aussi plus neutre que ses concurrents: c'est *forgerie*» (1992: 43).

là qu'entre le monde extérieur et son âme se glissait le perfide miroir déformant de l'âme d'autrui.⁶

L'hommage citationnel, qui ressortit à la virtuosité apparemment allègre d'une performance nationale et genrée —le Grand Écrivain français étant presque toujours de sexe masculin— représente alors une allégeance manifestement dénuée d'angoisse, où la citation vaudrait comme gage, monnaie d'échange⁷ —autrement dit *symbole* au sens que le grec donnait à ce mot: fragile tesson de poterie qui, passant de main en main, fait signe de reconnaissance. Remplissent au premier chef cet office les noms d'auteurs canoniques, Corneille et Racine, Hugo et Chateaubriand, «les poésies de Rimbaud et d'Apollinaire» (*Les Feux de l'automne* [1942], t. II, p. 1239), jusqu'à Pierre Louÿs (*L'Incendie* [1942], p. 1412) ou au contemporain Paul Bourget (mentionné dans *Le Malentendu* [1926], t. I, p. 171): «Et l'enfant était retournée à sa table de travail et avait recommencé à ânonner à la petite flamme pâle de la bougie: "Racine peint les hommes tels qu'ils sont, et Corneille tels qu'ils devraient être..."» (*Le Vin de solitude*, p. 1267); dans *Le Vin de solitude* (1935), le canon français est transmis à Hélène en Russie, par l'enseignement de Mademoiselle Rose et le vieux Safronov (p. 1198). Figurent aussi comme autant de gages donnés au lecteur les mentions de certains noms de personnages, qu'ils soient empruntés à Molière —l'éventail de Célimène fait ainsi une fugace apparition dans *Le Bal* ([1929], p. 391), et George Dandin dans *Le Vin de solitude* (p. 1340)—, à Gabriele D'Annunzio ou à Marcel Prévost (*Le Bal*, p. 359). Jouent également à ce registre quelques citations célèbres (autrement dit supposées lisibles comme telles par un lecteur ordinaire): «Tu l'as voulu, George Dandin» dans *Le Vin de solitude* (p. 1340), ou le «Familles, je vous hais» de Gide dans *Suite française* ([1942] t. II, p. 1475). Signaux divers composant ainsi un Panthéon pour le moins hétéroclite, où «*Connaissance de l'Est*, par Claudel» (*Suite française*, p. 1731) côtoie le nom de l'auteur de *La Madone des sleepings* (1925), Maurice Dekobra (*Suite française*, p. 1785).

Au-delà de cette collection de *symboles* ponctuels, les références à Baudelaire et à Flaubert frappent par leur insistance, et surtout leur capacité à devenir les matrices, thématiques et stylistiques, de séquen-

6. *L'Enfant génial* (1927), *Œuvres complètes* (2011), t. I, p. 226. Les œuvres d'Irène Némirovsky seront toujours citées dans cette édition, et les paginations apparaîtront désormais entre parenthèses au fil du texte, précédées du titre du roman ou de la nouvelle correspondant.

7. Cette approche pragmatique de l'intertextualité est notamment adoptée par la thèse de Delemazure (2019).

ces textuelles relativement développées. Si le titre de *L'Ennemie* (1928) féminise celui d'un sonnet des *Fleurs du Mal*, telle phrase de *David Golder* (1929) démarque le quatrième «*Spleen*»⁸ — «L'obscurité, épaisse et noire, opaque, pesait sur lui comme un couvercle» (p. 427) — et une séquence du *Malentendu* fait manifestement écho à la «passante» des «Tableaux parisiens», que la réécriture déplace ainsi dans le port d'Hendaye:

Collégien à Hendaye, il voyait passer, tous les soirs, sur la jetée, deux femmes avec des mantilles noires sur la tête, des Espagnoles... [...] Dans l'ombre de la nuit, il ne voyait pas leurs figures, mais, quand le pinceau lumineux du phare les touchait, elles surgissaient brusquement, éclairées d'une clarté trop vive, comme celle de la rampe; puis elles s'éloignaient, balançant leurs jupes (*Le Malentendu*, t. I, p. 110).

De ce voyage en terre basque — où la critique structuraliste n'aurait sans doute pas hésité à voir une métaphore de l'emprunt intertextuel — on rapprochera aussi bien le *transport* (assagi) à Paris, dans *Le Malentendu*, de la scène du fiacre de *Madame Bovary*:

Le cocher avait allongé un coup de fouet à sa bête; celle-ci fit une espèce de ruade qui pouvait passer pour un effort de galop et reprit aussitôt sa marche lente. Et le cocher sembla, lui aussi, se rendormir. Denise et Jaja, serrés l'un contre l'autre dans l'étroite voiture, ne disaient mot. Ils étaient comme doucement engourdis; les rues, les places semblaient venir très lentement à leur rencontre, les croiser, disparaître; les réverbères brillaient, puis c'étaient de grandes bandes d'ombre; le pas du cheval martelait le pavé (*Le Malentendu*, p. 190-191).

À cet égard, on relira encore l'*incipit* du *Bal* où le lecteur, à la suite là aussi de celui de *Madame Bovary*, entre dans le récit par une «salle d'études»: «Mme Kampf entra dans la salle d'études en fermant si brusquement la porte derrière elle que le lustre de cristal sonna de toutes ses pendeloques agitées par le courant d'air, avec un bruit pur et léger de grelot» (p. 357). Mais ce n'est certes pas à dire que l'innutrition flaubertienne de Némirovsky se limiterait à ce dernier roman, et l'on rappellera ici le début de *David Golder*, où le *pathos* retenu de la fin de *L'Éducation sentimentale* se trouve ironiquement réfracté dans le mon-

8. Dont on rappellera le premier quatrain: «Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle/Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,/Et que de l'horizon embrassant tout le cercle/Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;».

de tout matérialiste de la finance: «Marcus prononça une sorte de “Ah! oui” étouffé, et ce fut tout»⁹ (*David Golder*, p. 409).

On relèvera enfin, pour clore ce bref inventaire (dénué de toute prétention à l'exhaustivité), quelques exemples d'orientation différente — affaires d'invention ou de disposition plus que d'élocution, pour le formuler dans les termes de la rhétorique antique — en signalant les lectures intertextuelles que Philippe Berthier et Yves Baudelle ont proposées de la composition de *Suite française*, faisant respectivement l'hypothèse d'un dialogue sous-jacent avec l'œuvre de Bernanos — et tout particulièrement avec *Sous le soleil de Satan* (1926) et *Journal d'un curé de campagne* (1936) (Berthier 2012) — et d'un emprunt du dispositif unanimiste qui commande le livre aux *Hommes de bonne volonté* de Jules Romains et à *Invasion 14* de Maxence Van der Meersch.¹⁰

Au regard d'une telle marqueterie intertextuelle (pour reprendre une métaphore de Montaigne), dont on n'a bien entendu dessiné que quelques contours, on proposera alors d'accorder, au plan thématique, une valeur réflexive au motif de l'adultère bourgeois — en dépit de son caractère éminemment topique (et de son fondement biographique dans l'histoire familiale d'Irène Némirovsky) —¹¹ pour y lire une figuration dans le monde de la fiction de la trahison que représente au fond tout emprunt verbal: parce qu'elle suppose prélèvement et insertion, la citation rompt des liens attestés pour en nouer de nouveaux, échappant de ce fait au cercle que trace une appartenance première pour aller vers l'autre texte et y trouver sa place. Ainsi de tel vers, bien connu, du *Cid* («Cette obscure clarté qui tombe des étoiles»), que Némirovsky, de façon exemplaire, emprunte au récit des exploits guerriers de Rodrigue (à la scène trois de l'acte IV de la pièce de Corneille) pour dire l'intensité — blanc sur noir — du désir féminin: «Il était en face d'elle, à demi nu; ses yeux accoutumés à l'obscur clarté qui tombait du ciel distinguèrent vaguement son grand corps d'homme, à peine vêtu du maillot de bain» (*Le Malentendu*, p. 117).

Quoi qu'il en soit de la valeur que l'on souhaite accorder à cette hypothèse, l'œuvre de Colette paraît seule faire exception dans cette éco-

9. La phrase clôt l'avant-dernier chapitre du roman de Flaubert.

10. Le dispositif «unanimiste» de *Suite française* «a probablement été inspiré, pour “Tempête en juin”, par Jules Romains lui-même et, pour “Dolce”, par *Invasion 14* [1935], récit d'une première occupation allemande (celle de 1914-1918) [...]» (Baudelle 2012: 121).

11. Les infidélités de la mère sont notamment présentes, réfractées au prisme de la fiction, dans *L'Ennemie* ou encore *Le Vin de solitude*; sur la figure maternelle dans l'œuvre de Némirovsky, voir Milligan (1996: 128-131).

nomie citationnelle, en particulier dans ce passage du *Vin de solitude* sur lequel Susan Suleiman a attiré l'attention:

Elle hésita et écrivit: *L'amant...*

Elle effaça le dernier mot, puis l'écrivit encore, jouissant de le voir sous ses yeux, puis, de nouveau, l'effaça, ratura chaque lettre, la hérissa de fléchettes, de boucles jusqu'à ce que le mot eût perdu son apparence première et fût devenu semblable à une bête bardée d'antennes, à une plante ornée de piquants. Ainsi, il avait un aspect maléfique bizarre, secret et rude qui lui plaisait (*Le Vin de solitude*, p. 1254).

Comme l'a remarqué Susan Suleiman, la réécriture de *La Vagabonde* semble ici évidente — dans un roman qui lui emprunte peut-être aussi son titre:

Écrire! pouvoir écrire! cela signifie la longue rêverie devant la feuille blanche, le griffonnage inconscient, les jeux de la plume qui tourne en rond autour d'une tache d'encre, qui mordille le mot imparfait, le griffe, le hérisse de fléchettes, l'orne d'antennes, de pattes, jusqu'à ce qu'il perde sa figure lisible de mot, mué en insecte fantastique, envolé de papillon-fée... (Colette 1989, t I: 820).¹²

Or, très loin de cette transfiguration tout ensemble naturelle et féerique de la rature, le passage correspondant du *Vin de solitude* est précédé de cette curieuse comparaison, s'agissant d'une enfant: «Elle prit un bout de crayon qui traînait toujours au fond de sa poche, hésita, l'approcha du livre, doucement, doucement, comme une arme chargée» (p. 1253). On ne saurait mieux dire qu'il en va alors bien moins d'un imaginaire poétique de la rature que d'une sorcellerie, l'«anxiété de l'influence» prenant ici l'allure d'une magie noire où l'envoûtement de l'amant à travers le mot qui le désigne, dans l'univers de la fiction, pourrait aussi bien viser, dans le monde réel, la Grande Écrivaine qui fut «à la fois modèle et rivale de Némirovsky dans les années trente» (Suleiman 2012: 69) — et est du reste, à l'époque, sans doute la seule.

12. On lit quelques lignes plus haut: «[...] il y a des jours où la solitude, pour un être de mon âge, est un vin grisant qui vous saoule de liberté, et d'autres jours où c'est un tonique amer, et d'autres jours où c'est un poison qui vous jette la tête aux murs» (Colette 1989, t I: 819-820); dans son journal de travail, Némirovsky évoque à ce propos Musset et Baudelaire. Sur ce point, voir Suleiman (2012: 72).

2. HYPERTEXTUALITÉ: LE RÊVE D'UN PARFAIT STYLE NATIONAL¹³

Au registre stylistique que recouvre la catégorie d'imitation hypertextuelle —en l'occurrence actualisée par le régime «sérieux» (dit Genette) de la forgerie—, on s'attardera d'abord à la contrepartie thématique d'un désir d'assimilation jamais démenti, quelque embarrassante qu'elle puisse être pour un lecteur du XXI^e siècle —au point d'ailleurs de rendre tout bonnement illisibles certaines pages de l'œuvre.

Le phénomène a en effet toutes les allures d'une haine de soi aboutissant à une reprise étonnamment non distanciée de la stéréotypie antisémite la plus virulente, telle qu'elle fut notamment véhiculée par les écrits des frères Tharaud,¹⁴ admirés par Némirovsky à l'unisson de son temps; on lit ainsi dans *Le Malentendu*:

À la table voisine, Mosès, le type du jeune Israélite riche, élégant, long nez pointu dans une face fine et pâle, compulsait des chiffres, comme un amoureux qui relit une lettre de sa maîtresse, avec des yeux avides. [...] Yves l'enviait, et il se souvenait de ce que son chef, un jour, lui avait dit —un Juif aussi, celui-là, mais de vieille souche, avec un nez presque inconvenant et une barbe d'un gris sale: «Mon cher Harteloup, ce qui vous manque, c'est une goutte, une toute petite goutte de notre sang...» (*Le Malentendu*, p. 155).

Mais à ce registre, c'est sans doute *L'Enfant génial* dont la lecture est aujourd'hui la plus éprouvante:

[...] les enfants naissaient dans le quartier juif comme pullule la vermine. Ils poussaient dans la rue; ils mendiaient, se querellaient, injuriaient les passants, se roulaient demi-nus dans la boue, se nourrissaient d'épluchures, volaient, jetaient des pierres aux chiens, se battaient, emplissaient la rue d'une infernale clameur qui ne s'apaisait jamais.

Les Baruch, pour leur part, en avaient eu quatorze. Dès qu'ils devenaient un peu grands, ils émigraient vers le port, où ils faisaient toutes sortes de métiers bizarres; ils aidaient les débardeurs, les portefaix, ils vendaient des pastèques volées, demandaient l'aumône et prospéraient comme les rats qui couraient sur la plage autour des vieux bateaux (*L'Enfant génial*, p. 211-212).

13. Je paraphrase le titre du livre de Philippe (2013).

14. Sur cette stéréotypie, et la diffusion des écrits des frères Tharaud, voir notamment Duraffour et Taguieff (2017: 91-100). S'agissant de Némirovsky, voir Wolf (2012: 31-41).

La liste pourrait (malheureusement) être bien davantage prolongée: dans un contexte où les circonstances de l'histoire politique imposent la domination d'un prisme national, le cas échéant nationaliste, la prose de l'émigrée Némirovsky surjoue manifestement la francité.

Cette manière, très frappante dans son intensité, de fonder le désir d'appartenance nationale sur l'exclusion —probablement aussi ardemment voulue— d'une altérité qui relève pourtant du soi, a largement sollicité la critique.¹⁵ Sa contrepartie stylistique —d'orientation quant à elle franchement inclusive— n'a pas en revanche fait jusqu'ici l'objet de la même attention, ce caractère conventionnel¹⁶ échappant par nature à la valorisation des singularités qui fonde, à l'époque moderne, l'activité critique.

On parlera à cet égard, en reprenant l'expression de Gilles Philippe, d'un «rêve du style parfait» qui se parerait en l'occurrence des couleurs de la Nation —un rêve national notamment cristallisé dans les formes reçues, par conséquent devenues typiques, d'une belle langue littéraire comprise comme norme haute du français, dont elle constituerait alors une sorte de conservatoire (Philippe 2002).

De ces marques lisibles —c'est-à-dire bien visibles— de belle langue, la liste est aisée à dresser. S'agissant d'une performance manifeste —quoi qu'il en soit de son caractère délibéré, qui ressortit le cas échéant à la psychologie de la création—, l'écriture engage, au risque de l'excès, une exhibition du travail stylistique propre à garantir aux yeux du lecteur le plus sourcilieux l'appartenance à la norme linguistique et littéraire visée. S'imposent alors, conformément à un imaginaire stylistique contemporain qui tend à associer littérarité et discontinuité syntaxique,¹⁷ les formes diverses du détachement, affichant (de façon très simple) l'élaboration du matériau verbal par la segmentation de l'énoncé —une dislocation susceptible d'intervenir à toutes les phases de son développement. Le paradoxe linguistique ne fait nullement obstacle à l'efficacité stylistique: l'oral populaire a beau user volontiers

15. «Le désir d'être "un grand écrivain français" passait non seulement par l'identification masculine mais aussi par le rejet de l'identité "étrangère" —rejet dont elle savait par ailleurs qu'il était impossible, ce que sa fin tragique allait confirmer [...]» (Suleiman 2012: 74). Voir aussi Suleiman (2010: 481-482) et Suleiman (2017). On relira également Weiss (2012).

16. Dans les termes de Susan Suleiman (2017: 20): «Je continuais de trouver son écriture très conventionnelle, typique de l'écriture "de qualité" des auteurs de l'establishment dans les années 1930».

17. «Pour se différencier des modèles prônés par la rhétorique, la phrase de prose littéraire tend vers une discontinuité de plus en plus marquée» (Smadja 2013: 235).

de la dislocation, c'est bien la rupture de la linéarité qui marque ici, de la manière la plus saillante, le caractère construit de la phrase littéraire.

On relève ainsi la fréquence des appositions, à gauche ou à droite —dont on ne donnera ici que quelques occurrences empruntées à *Suite française*: «Un peu plus tard —spectacle surprenant— quelques voitures apparurent venant en sens inverse de celui qu'elles avaient suivi depuis huit jours; elles retournaient vers Paris» (t. II, p. 1569); «Les portes s'ouvrirent alors les unes après les autres, tout le village sortit sur la place et entoura le buraliste qui, debout, immobile, les mains dans les poches, le sourcil froncé, regardait au loin» (p. 1568); «Sans bruit, phares éteints, les autos arrivaient les unes derrière les autres, pleines à craquer, surchargées de bagages et de meubles, de voitures d'enfants et de cages à oiseaux, de caisses et de paniers à linge [...]» (p. 1510).

Il s'agit encore d'ajouts à droite (soit d'hyperbates, dans le vocabulaire de l'ancienne rhétorique) —«Une bouffée de fraîcheur humide pénétra dans la pièce, et le bruit doux de la pluie» (*L'Ennemie*, t. I, p. 294)—, ce type de segmentation conduisant souvent à un découpage de la phrase en brèves séquences séparées par des points-virgules (conformément aux usages typographiques du temps) et terminées par une cadence mineure marquée: «Le soleil tapait dur, il enfonça ses mains dans le sable pour atteindre les profondeurs humides d'eau de mer; la fraîcheur brusque le fit frissonner; il se leva» (*Le Malentendu*, p. 114). De tels enchaînements sont du reste susceptibles de faire office de clauses de paragraphe, voire de chapitre, ainsi de l'alinéa minimal qui clôt le chapitre 20 de «Tempête en juin»: «Quelques instants plus tard, la poudrière sauta» (p. 1576) —une brièveté à l'évidence mimétique de l'explosion alors désignée.

Interviennent également les insertions entre les constituants essentiels de la phrase (et en particulier le sujet et le verbe), généralement surmarquées par la ponctuation: «[...] là où, seules, se balançaient, jadis, les barques des pêcheurs» (*Le Malentendu*, p. 92); «Yves dormait, comme un petit garçon, de tout son cœur» (*Le Malentendu*, p. 93). Dans *Le Malentendu*, le tour est d'ailleurs présent dans le livre que lit Denise, ouvrage anonyme et figurant par conséquent un échantillon du tout-venant de la production littéraire du temps, dont l'insertion entre sujet et verbe est ainsi donnée comme un trait typique:

Elle prit un livre, parcourut avec intérêt quelques pages. À trois heures dix, elle commença à ne plus rien comprendre à ce qu'elle lisait; les mots avaient perdu toute signification; ce n'étaient plus que de petits signes noirs sur blanc qui dansaient devant ses yeux; plusieurs fois

de suite, elle lut, relut: «La lune, haute dans le ciel, semblait la pointe d'un cône de blanche lumière...» «La lune, haute dans le ciel...» «La lune...» (*Le Malentendu*, p. 143).

À ce bref inventaire on ajoutera encore le goût, emprunté aux prosateurs des années 1900 (Reggiani 2009: 392), pour les points de suspension, occupant le cas échéant une ligne entière pour signaler une ellipse narrative (ainsi dans *Le Malentendu*, p. 115, 119, 142, 168...), et devenus dans les années 1920 le ponctuant privilégié, voire unique, du monologue intérieur — par exemple (un exemple choisi parmi bien d'autres possibles) de celui de David Golder saisi par une crise d'angine de poitrine dans le train de nuit qui l'emmène de Paris à Biarritz:

Le train courait plus vite. De longs coups de sifflet, déchirants, traversaient l'air, se perdaient... Un bruit de fer battu, dans l'ombre... un pont... Un instant, il crut que le train ralentissait... Haletant, il écouta. Oui, ils allaient plus doucement... doucement... ils s'arrêtaient... Un coup de sifflet brusque, et le train, immobilisé une seconde en plein champ, repartit (*David Golder* [1929], p. 429-430).

On mentionnera enfin la ressource quant à elle beaucoup plus intemporelle que constitue la frappe de l'énoncé par la cadence ternaire, ainsi dans ces deux occurrences: «La vie était rapide, trouble, tumultueuse, comme un fleuve qui déborde des rives» (*Le Vin de solitude*, p. 1347); «Il imagina leurs ombres plaintives se levant sur le chemin, se penchant vers lui, murmurant à son oreille [...]» (*Suite française*, t. II, p. 1520).

Or, cette belle langue de la prose littéraire moderne, c'est de façon privilégiée celle qu'a forgée le travail (à entendre pratiquement au sens de l'étymon latin de ce mot) du martyr du style que s'est voulu Flaubert (Philippe et Smadja 2009: 323-343) — inventeur d'une *manière* que Maupassant stabilisera en patron (Philippe 2013: 27-40). S'agissant de l'œuvre d'Irène Némirovsky, on peut du reste avoir le sentiment, outre une certaine communauté thématique, d'un véritable vouloir être Maupassant, parfois littéralement cité — «L'amour qui naît de la peur de la solitude est triste et fort comme la mort»¹⁸ (*Le Malentendu*, t. I, p. 167) —, qui aurait animé l'auteure.¹⁹ Ainsi, parmi bien d'autres exemples, de la rencontre du cheval mort, au cours de l'errance d'Hélène

18. Le roman de Maupassant qui porte ce titre paraît en 1889.

19. Même si Némirovsky affirme préférer l'art de Tchekhov à celui de Maupassant (*La Vie de Tchekhov* [1940], t. II, p. 801).

à la recherche de Mademoiselle Rose dans Saint-Petersbourg, qu'on peut lire comme un véritable pastiche —parfaitement révérencieux—²⁰ de la manière de Maupassant:

Elle vit briller de faibles lumières; elle se pencha; des hommes entouraient un cheval mort; ils le dépeçaient silencieusement, morceau par morceau; une main éleva la lanterne; elle vit, sous ses yeux, les longues dents jaunes et déchaussées qui ricanaient dans l'ombre. Hélène poussa un cri et se jeta vers une rue inconnue, qui s'enfonçait entre de hautes maisons. Elle haletait; elle sentait à chaque pas la douleur aiguë de sa respiration entrecoupée; elle ne savait pas où elle était; elle ne reconnaissait plus rien, égarée par la terreur et les nuages de brume; elle fuyait loin de ces hommes, de ces sinistres lumières, de ces longues dents de mort... (*Le Vin de solitude*, p. 1263-1264).

Au-delà de la virtuosité ventriloque, c'est sans doute le beau mot d'*innutrition* (emprunté à Du Bellay) qui circonscrit au mieux ce qui est alors en jeu.

* * *

Belle étrangère des lettres françaises —à l'instar d'un Perec écrivant pour sa part une langue qui n'est pas celle «que [s]es parents parlèrent»—,²¹ Irène Némirovsky, au cœur d'une époque troublée au point d'être rétrospectivement désignée comme un *entre-deux-guerres*, s'est résolument voulue un écrivain français, au sens national de l'adjectif. Hors de question, alors, de «tricher la langue» comme le voulait Barthes²² puisqu'il s'agissait tout au contraire pour elle de jouer, voire de surjouer, ce «français fictif» qu'est la langue littéraire, selon toutes les règles admises. Bien loin des aspérités qui nous retiennent aujourd'hui, des ruses langagières des écrivains «mineurs» dont Kafka représente le modèle depuis le livre de Deleuze et Guattari (1975), cette adoption délibérée d'une langue normée —conventionnelle si l'on veut— constitue cependant, dans ses tensions même, un véritable «miroir de concentra-

20. Soit une *forgerie*, dans la terminologie de Genette.

21. «[...] je/ne parle pas la langue que mes parents parlèrent» (*Ellis Island* [1980], dans Perec [2017: 896]). Sur le rapport d'Irène Némirovsky au français, usuellement pratiqué par la grande bourgeoisie russe et langue d'élection de l'écrivaine, voir Suleiman (2012: 67-68).

22. «[...] il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part: *littérature*» (Barthes 2002 [1978]: 433).

tion» de ce croisement entre style, langue et nation qui fait sans doute le propre de la «communauté imaginée» française (Anderson 1996). «Miroir de concentration»: l'expression est empruntée à Hugo, qui décrivait ainsi l'énergie particulière du drame romantique, mais le miroir qui nous arrête ici est quant à lui franchement tragique, au sens le plus ordinaire du mot, l'existence si vite interrompue de l'écrivaine Irène Némirovsky manifestant avec toute la force que lui confère le scandale des camps l'enjeu vital qu'est susceptible d'emporter la question, apparemment technique, de «la littérisation de l'identité nationale» (Zékian 2012: 346). C'est dire que dans l'espace européen de l'entre-deux-guerres, l'intertextualité acquiert le cas échéant une pertinence singulière —d'ordre vital donc— même si, pour un regard rétrospectif, la quête d'une francité littéraire qui fut celle de Némirovsky s'est bien vite avérée dérisoire face à un biopouvoir nazi qui assignait l'individu, fût-il écrivain et quelles que fussent les caractères et la valeur de son œuvre, à une appartenance «raciale» fondée en nature. Relayé avec l'efficacité que l'on sait par la Collaboration de l'État français, un tel imaginaire (Chapoutot 2014) ne pouvait que mettre en péril, bien en-deçà du registre poétique où jouent les représentations nationales des styles littéraires, ce que Giorgio Agamben (1997) appelle «la vie nue»: en atteste, parmi beaucoup d'autres, l'assassinat, le 19 août 1942, de l'écrivaine Irène Némirovsky.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGAMBEN, Giorgio (1997), *Homo sacer*, I. *Le Pouvoir souverain et la vie nue*, trad. Marilène Raiola, Paris, Seuil.
- ANDERSON, Benedict (1996 [1983]), *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte.
- BALIBAR, Renée (1974), *Les Français fictifs. Le Rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette.
- BARTHES, Roland (2002), *Leçon* (1978), dans *Œuvres complètes*, V, éd. Éric Marty, Paris, Seuil, p. 429-446.
- BAUDELLÉ, Yves (2012), «“L'assiette à bouillie de bonne-maman” et “le râtelier de rechange de papa”: Ironie et comique dans *Suite française*», *Roman 20-50*, 54, p. 109-123.
- BERTHIER, Philippe (2012), «Sous le soulier de Satan», *Roman 20-50*, 54, p. 99-107.

- BLOOM, Harold (1975), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press.
- CHAPOUTOT, Johann (2014), *La Loi du sang: penser et agir en nazi*, Paris, Gallimard.
- COLETTE (1989), *Romans. Récits. Souvenirs*, Paris, Robert Laffont.
- DELEMAZURE, Raoul (2019), *Une vie dans les mots des autres: le geste intertextuel dans l'œuvre de Georges Perec*, Paris, Classiques Garnier.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.
- DURAFFOUR, Annick – TAGUIEFF, Pierre-André (2017), *Céline, la race, le juif. Légende littéraire et vérité historique*, Paris, Fayard.
- GENETTE, Gérard (1992), *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), Paris, Seuil.
- HEINICH, Nathalie (2000), *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte.
- HELGORSKY, Françoise (1982), «La notion de norme en linguistique», *Le Français moderne*, 1, p. 1-14.
- MILLIGAN, Jennifer (1996), *The Forgotten Generation. French Women Writers of the Interwar Period*, New York-Oxford, Berg.
- MONTE, Michèle – THONNERIEUX, Stéphanie – WAHL, Philippe (ed.) (2018), *Stylistique et méthode. Quels paliers de pertinence textuelle?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- PHILIPPE, Gilles (2002), *Sujet, verbe, complément. Le Moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard.
- PHILIPPE, Gilles (2008), «Registres, appareils formels et patrons», dans Lucile Gaudin-Bordes et Geneviève Salvan (ed.), *Les Registres. Enjeux stylistiques et visées pragmatiques*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, p. 27-37.
- PHILIPPE, Gilles (2013), *Le Rêve du style parfait*, Paris, PUF.
- PHILIPPE, Gilles – SMADJA, Stéphanie (2009), «L'invention de la prose», dans Gilles Philippe – Julien Piat (ed.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, p. 323-343.
- REGGIANI, Christelle (2009), «Charles Péguy et la langue littéraire vers 1900», dans Gilles Philippe – Julien Piat (ed.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, p. 379-409.

- SIOUFFI, Gilles (2015), «Système, norme, usage. Réflexions à partir de Coseriu et propositions pédagogiques», *L'Information grammaticale*, 146, p. 49-54.
- SMADJA, Stéphanie (2013), *La Nouvelle Prose française. Étude sur la prose narrative au début des années 1920*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux.
- SULEIMAN, Susan Rubin (2010), «Choosing French: Language, Foreignness, and the Canon (Beckett/Némirovsky)», dans Christie McDonald – Susan Rubin Suleiman (ed.), *French Global. A New Approach to Literary History*, New York, Columbia University Press, p. 471-487.
- SULEIMAN, Susan Rubin (2012), «Famille, langue, identité: la venue à l'écriture dans *Le Vin de solitude*», *Roman 20-50*, 54, p. 57-74.
- SULEIMAN, Susan Rubin (2017 [2016]), *La Question Némirovsky: Vie, mort et héritage d'une écrivaine juive dans la France du xx^e siècle*, trad. Aude de Saint-Loup et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel.
- VAUDREY-LUIGI, Sandrine (2018), «Unités, paliers de pertinence et reconnaissance d'un patron stylistique: réflexions autour du "classicisme moderne"», dans Michèle Monte – Stéphanie Thonnerieux – Philippe Wahl (ed.), *Stylistique et méthode. Quels paliers de pertinence textuelle?*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 75-86.
- WEISS, Jonathan (2012), «La réception des œuvres d'Irène Némirovsky aux États-Unis», *Roman 20-50*, 54, p. 125-135.
- WOLF, Nelly (2012), «Le juif roux: présence du stéréotype dans *David Golder*», *Roman 20-50*, 54, p. 31-41.
- ZEKIAN, Stéphane (2012), *L'Invention des classiques. Le «Siècle de Louis XIV» existe-t-il?*, Paris, CNRS Éditions.

ÍNDIX

Pròleg	5
 I. LES REESCRIPTURES EN LES LITERATURES OCCIDENTALS (1900-1939)	 13
CHRISTELLE REGGIANI, «Réécriture et imaginaire de la langue dans l'œuvre d'Irène Némirovsky»	15
IVANNE RIALLAND, «Appropriation, mime, transfictionnalité: usages des <i>mauvais genres</i> dans le roman surréaliste»	29
ESTHER DEMOULIN, «L'écriture-relais. Le merveilleux dans <i>La Nausée</i> , <i>Quand prime le spirituel</i> et <i>Le Mur</i> »	55
JORDI BRAHAMCHA-MARIN, «Parostiches hugoliens (1900-1939)»	65
JOAN OLEZA, «De camí a Ítaca Ulisses topa amb Blasco Ibàñez, Kavafis, Pound, Pérez de Ayala, James Joyce i alguns més»	75
MONTSERRAT FRANQUESA - JOAQUIM GESTÍ, «Homer i el mètode mític d'Eliot a l'obra de Iorgos Seferis: una aproximació»	107
HELENA BADELL, «Els mecanismes de reescriptura en els reculls d'entreguerres de Nikos Engonópoulos»	131
FRANCISCO J. LÓPEZ ALFONSO, «Rubén Darío, palimpsesto y capitalismo»	143

CARLOS REIS, «La hipertextualidad y la configuración del modernismo portugués»	155
LAURA DI NICOLA, «Riscrivere il sé. Il sogno d'amore de Sibilla Aleramo» ...	169
A. ROBERT LEE, «Dreams and Dust: <i>The Great Gatsby</i> and the Myths of America's New World»	185
VICENT CUCARELLA, «Violència hipertextual i estètica afroamericana en <i>Native Son</i> , de Richard Wright»	197
 II. LES REESCRIPTURES EN LA LITERATURA CATALANA (1900-1939)	
ALFONS GREGORI, «Presències espectrals en conflicte: el motiu de la Morta-Viva i el fantàstic català des d'una perspectiva hipertextual»	223
SERGI CASTELLÀ, «Aproximació a dues reescriptures poètiques renaixencistes del <i>Llibre d'amic e amat</i> »	253
EMILI SAMPER, «Ressons de l' <i>Odissea</i> en la rondallística catalana: l'aportació de la folklorista Mercè Ventosa»	277
MÒNICA GÜELL, «Pràctiques transtextuals en Joan Maragall»	295
MARIA PLANELLAS, «En mort de Laura. Paral·lelismes elegíacs entre Alexandre de Riquer i Apeles Mestres»	315
ANTONI MAESTRE BROTONS, «Imatges femenines en el modernisme: la dona màrtir en <i>La damisella santa</i> de Raimon Casellas»	329
ÀNGEL CANO, «Josep Carner i els primers anys de Jesús: una anàlisi hipertextual de <i>Deu rondalles de Jesús Infant</i> (1904)»	351

- FRANCESCO ARDOLINO,
 «Per a una fenomenologia de la paraula viva.
 Elements maragallians dins l'obra
 de Joan Salvat Papasseit» 367
- LLUÍS QUINTANA,
 «J. V. Foix, curador de si mateix a *Diari 1918*
 i *Catalans de 1918*» 385
- GONÇAL LÓPEZ-PAMPLÓ,
 «Sota l'influx d'Eugeni d'Ors.
 Estudi del *Glosari* de Carles Salvador» 399
- PATRIZIO RIGOBON,
 «Vilafranca contra Vilanova?
 La *Ben Plantada* (1921) es torna *Ben Nascuda* (1937)» 423
- RAMON X. ROSSELLÓ,
 «Relacions hipertextuals en l'obra dramàtica
 de preguerra de Joan Oliver:
 el cas de *Cambrera nova* (1928)» 437
- JORDI MALÉ,
 «Alguns jocs hipertextuals en les narracions
 de *Contraban*, de Joan Oliver» 459
- MOISÉS LLOPIS,
 «Les relacions hipertextuals a *Hi ha homes que ploren*
perquè el sol es pon, de Francesc Trabal» 485
- VICENT SIMBOR,
 «Miquel Llor entre els clàssics: *Tàntal*» 501
- M. ÀNGELS FRANCÉS,
 «La dona insatisfeta: Miquel Llor i Mercè Rodoreda
 en diàleg amb *Madame Bovary*» 525
- MAGÍ SUNYER,
 «L'individualisme contemporani: la hipertextualitat
 entre *Don Quijote de la Mancha* i *Camins de França*» ... 541
- CARME GREGORI,
 «Les fonts hipertextuals del Tomàs de Bajalta
 de Pere Coromines:
 el mite de Silè i *Don Quijote de la Mancha*» 559

- ANDRATX BADIA-ESCOLÀ,
«L'arquitectura narrativa de *Vida privada*,
de Josep Maria de Sagarra» 577
- VERONICA ORAZI,
«La traducció com a hipertext múltiple:
el cas de *Nuestra Natacha* (1935) de Casona traduïda
al català per Collado (*La nostra Natatxa*, 1936)» 595
- FERRAN CARBÓ,
«“Enamouré d'un nom”. Sobre la primera cançó
a Mahalta de Màrius Torres» 605
- ANNA ESTEVE,
«*Unitats de xoc*, de Pere Calders.
Els models de la crònica o el diari de campanya» 631

Resseguir i analitzar la genealogia i els models de les obres literàries, o rastrejar les seves relacions amb altres textos, són enfocaments d'estudi productius que permeten conèixer aspectes fonamentals de la comunicació literària entre èpoques, entre cultures, entre autors i entre obres. L'objectiu del present volum és plantejar l'estudi de les relacions hipertextuals en algunes de les principals literatures occidentals en el període de 1900 a 1939. La varietat dels estudis ha fet possible traure a la llum un ampli ventall d'usos i de funcions de la reescriptura: des de la traducció com a reescriptura, en principi, purament formal, però amb inevitables implicacions semàntiques, fins a la imitació estilística, passant per les reescriptures amb un valor cultural i identitari, la intermodalitat de la relació entre pintura i literatura, les transformacions bidireccionals, la transvaloració entre hipotext i hipertext o l'ús dels heterònims com a espais de reescriptura, entre d'altres.

TEXTOS I ESTUDIS DE CULTURA CATALANA

