



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 10, n° 1, Janvier 2009
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.4778>

De la répétition avant toute chose

Dumitra Baron

La Littérature dépliée – Reprise, répétition, réécriture, textes réunis par Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gervat, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2008, 515 p, EAN 9782735305704.



Pour citer cet article

Dumitra Baron, « De la répétition avant toute chose », *Acta fabula*, vol. 10, n° 1, Notes de lecture, Janvier 2009, URL : <https://www.fabula.org/revue/document4778.php>, article mis en ligne le 02 Janvier 2009, consulté le 09 Octobre 2024, DOI : 10.58282/acta.4778

De la répétition avant toute chose

Dumitra Baron

« I believe in repetition. Yes. Always and always.

Must write the hymn of repetition. »

(Gertrude Stein, « Notebook D »)

Le volume réunit les actes du Colloque international du Forell « Reprise, répétition, réécriture », tenu lors du XXXIVe Congrès de la Société de Littérature Générale et Comparée à Poitiers, du 7 à 9 septembre 2006. L'« Avant-propos » de Jean-Paul Engélibert et Yen-Maï Tran-Gervat ouvre cet ample dossier sur la question de la répétition qui se décline sous plusieurs formes: reprise, stéréotype, reproduction ou réécriture. Les travaux réunis « ne privilégient aucune production particulière, mais ouvrent une réflexion sur la dimension seconde de toute écriture » (p. 8). La notion d'intertextualité se trouve elle aussi revisitée par le concept de répétition. Les trois mots interrogés permettent une discussion plus approfondie sur les rapports qui se tissent entre les œuvres d'art: « le premier mot est métaphorique », « le second est pratique et herméneutique » et « le troisième est scriptural et critique » (p. 9). Ainsi se trouvent conjuguées la théorie et la pratique littéraire et artistique, le faire et la réflexion sur ce faire créateur. Nous ne cessons jamais de nous entre-dire et de nous répéter. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle notre lecture de ce volume a pris également en compte cette notion de répétition et a voulu en rendre compte même dans la rédaction de nos notes de lecture, qui ont tellement privilégié la reprise et la répétition d'une partie des textes parcourus.

Afin de donner une certaine cohérence aux études du volumes, les éditeurs ont dû opérer des classifications selon les genres, les périodes littéraires, les champs de création (la littérature, le cinéma, la musique, les arts plastiques et numériques) abordés par les quarante et un chercheurs. La première section comprend des études qui portent sur cinq champs fondamentaux de la recherche comparatiste: l'histoire, le voyage, le genre, la traduction et la musicalité de la prose. La deuxième partie réunit les interventions selon le critère chronologique: la Renaissance, le XIXe siècle, le premier XXe siècle, la littérature contemporaine, le cinéma et l'image de synthèse. L'important est de mettre en évidence que le concept de « répétition »

trouve sa validité hors les structures limitées d'un genre littéraire ou d'un thème spécifique, hors un certain art ou domaine. C'est un phénomène qui transgresse les particularités d'une certaine spécialité et c'est de cette applicabilité variée qu'il extrait sa pertinence et qu'il rend opératoire tout questionnement.

Aperçus théoriques et historiques

L'article de Jean-Christophe Bailly, « Reprise, répétition, réécriture », interroge l'écriture, le langage et la création dans leurs rapports avec les trois termes proposés pour le débat. L'auteur assigne à chaque notion des connotations qu'il développe ensuite dans son étude. Pour la reprise, il choisit la *couture* (« quelqu'un penché aussi, comme une mère, sur une texture qui est à reprendre, parce qu'elle s'est défaite » - p. 14), pour la répétition, *le théâtre* (connotation inévitable d'ailleurs et « par laquelle le théâtre indéfectiblement, y compris s'il est chorégraphique, s'avère être pleinement une écriture »), et pour la réécriture, *le palimpseste* (p. 14). Si la métaphore usuelle de la littérature est celle du tissage, la reprise apparaît comme une métaphore de lecture : « c'est par la lecture, tout d'abord, qu'un texte est sans fin repris et remis à neuf » (p. 15). Quand il s'agit de la citation et de la traduction, l'autre métaphore (celle de la couture) entre en discussion: « effet résiduel de la lecture, la citation intervient dans le texte à la manière, toujours au sens de la couture, d'une pièce » (p. 16), tandis que la traduction « se présente bien davantage comme une suite d'accrocs et (...) ce sont ces accrocs qui, en travaillant la langue d'accueil comme une forme d'accent, un accent sémantique devrait-on dire, produisent la qualité effective de la reprise » (p. 16). Selon l'auteur, la deuxième notion, « la répétition », comporte un paradoxe fondamental: elle combine « un travail de finition formelle avec une exigence infinie » (p. 17). C'est le verbe *infinir* qui semble caractériser ce travail répétitif: « la répétition infinit le texte, ouvre l'écoute à l'infinition du sens qui se donne pourtant dans une forme finie » (p. 17). C'est pour cela que le travail spécifique de la répétition (voir également son fonctionnement dans la sphère théâtrale) est « de réunir peu à peu, par insistance, les conditions d'une performance techniquement pure, telle que la totalité du sens imaginé au commencement soit délivrée à la fin » (p. 17). Le dernier concept, « la réécriture » ne serait aux yeux de Jean-Christophe Bailly que cette réalité qu'il exprime d'une façon tellement poétique: « chaque instant de littérature, en même temps qu'il est détachable, appartient au temps du sens tout entier, c'est que chaque goutte de sens, qui peut être éprouvée séparément, n'a de sens et n'a son sens qu'en étant rapportable à la totalité de la pluie – c'est (...) que chaque écho est entendu par un chœur invisible et que le chant de ce chœur s'entend silencieusement sous tout vocable » (p. 18).

Comme l'indique le titre, l'article de Anne Tomiche présente une « Histoire de la répétition », conçue sous une forme extrêmement documentée et clairement

exposée. Sont ainsi inventoriés les moments clés de la réflexion théorique sur le concept de « répétition », une répétition qui est regardée plutôt en tant que répétition créatrice et non pas comme le dire incessant et monotone, non-créateur de la même chose. L'auteur souligne que pour écrire une « histoire de la répétition » il faut tenir compte du fait que « la modernité semble placée sous le signe de la fonction du 're-' et que le XXI^e siècle semble être le siècle de la répétition » (p. 21). Sont cités des philosophes qui avaient commencé à s'interroger dès le milieu du XIX^e siècle sur le statut de la répétition (Kierkegaard, Nietzsche) pour arriver ensuite à l'ouvrage fondamental du XX^e siècle, celui de Gilles Deleuze, *Différence et répétition*. Les distinctions opérées par Deleuze entre *répétition du même* et *répétition du Différent* supposent une inclusion mutuelle de la répétition et de la différence (p. 22) et ouvrent la perspective des autres considérations comme celles faites par Maurice Blanchot (*L'Entretien infini*) et Jacques Derrida. Pour eux, la redite est une « puissance propre du langage, qui n'oppose pas dialectiquement identité et différence mais qui les unit » (p. 22) et elle fonctionne comme un principe originaire (p. 23). L'écriture ne sera plus dissociée de la répétition, elle est « la possibilité d'une répétition qui déplace » (p. 23). L'auteur observe que la pensée de Deleuze, Derrida et Blanchot dérive en quelque sorte de celle freudienne qui pose le même problème de la répétition dans des ouvrages comme *Études sur l'hystérie*, *Au-delà du principe de plaisir*, ou l'essai sur Léonard de Vinci. On peut ainsi parler de la « compulsion de répétition » qui « révèle l'essence paradoxale du désir: un plaisir de la répétition qui naît de la répétition du manque, un sujet qui jouit de répéter dans la mort » (p. 24). Ces questionnements présents dans le champs de la philosophie et de la psychanalyse ont des échos dans le domaine littéraire, on assiste d'ailleurs à une prolifération des études de phénomènes relevant de la répétition pendant le XX^e siècle, surtout depuis les années 60 lorsque la « littérature de second degré » commence à être théorisée. Sont évoqués dans ce sens les travaux sur la citation d'Antoine Compagnon, les théories poétiques de Roman Jakobson, les perspectives stylistiques de Georges Molinié qui donnent à la répétition une valeur universelle, en la proclamant même l'« essence de la littérature, du poétique ou instrument privilégié d'analyse » (p. 25). L'association de la répétition à l'intertextualité donne lieu à une réflexion sur les étapes les plus importantes d'évolution de cette notion (de Mikhaïl Bakhtine et Julia Kristeva à Gérard Genette et Roland Barthes), l'intertextualité apparaissant comme une « fonction – plus ou moins explicite, plus ou moins marquée, plus ou moins 'transformante' – de la répétition » (p. 25). Après ce passage en revue des courants de la réflexion théorique, Anne Tomiche insiste sur la présentation du côté pratique, scriptural de cette notion, sur la façon dont l'écriture du XX^e siècle l'a intégrée en tant que procédé de création par excellence. Marguerite Duras, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Gertrude Stein, Lyn Hejinian ou Charles Bernstein placent l'ensemble de leur création sous le signe

de la répétition de sorte qu'on serait autorisé de parler d'une « véritable poétique de la répétition, caractéristique de la conscience de la modernité » (p. 28).

Les plis de la répétition Voies et terrains

La première partie intitulée « Traverses » comprend quatre chapitres: « Champs », « Repères romanesques », « Mythes » et « Théâtre ». L'étude de Raphaëlle Guidée intitulée « L'éternel retour de la catastrophe. Répétition et destruction dans les œuvres de Georges Perec et W.G. Sebald » ouvre le premier chapitre. L'auteur reprend quelques passages théoriques sur la répétition et les références aux théories de Paul Ricœur qui associait la répétition à une extraordinaire puissance créatrice et en faisait « l'outil central pour penser l'articulation du passé, du présent et de l'avenir dans un contexte de crise de la tradition » (p. 37). Les analyses des poétiques de la répétition de Jean-François Hamel (*Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Minuit, 2006) ne font qu'ouvrir le champ de la répétition à une autre dimension, celle de sa puissance destructrice. Le corpus étudié comprend les textes autobiographiques de Georges Perec et les enquêtes biographiques de W.G. Sebald. Raphaëlle Guidée souligne dès le début la particularité d'un tel rapprochement: « Sans être à proprement parler des témoins de l'histoire, Sebald et Perec ont en commun d'articuler une situation historique – l'héritage de la Shoah – et un motif structurant – la répétition – décliné comme thème (la généalogie) comme mode de composition (la fréquence répétitive) et comme pratique intertextuelle (la réécriture) » (p. 38). Loin d'être une simple analyse de l'usage de la répétition et de sa portée dans les récits de catastrophe, ce texte se veut une interrogation sur le mécanisme de transformation de la répétition créatrice (« qui dit à la fois la continuité et la différence des temps ») en une répétition destructrice « qui figure l'éternel retour de la catastrophe » (p. 38). La première partie « Répéter l'anéantissement: Georges Perec » insiste sur deux textes de Perec (*W ou le souvenir d'enfance* et la description de « La rue Vilin »), représentatifs pour ce que l'auteur nomme « l'épuisement du souvenir par sa répétition » (p. 38). La répétition y apparaît comme « trace d'une disparition » (p. 41), ce qui ne fait qu'approfondir la voie que la répétition de la disparition est la seule capable de sauver le projet de l'écriture: « ce que la série de ces textes décrit, ce n'est donc pas le retour d'un souvenir, ou la survivance d'une trace de l'enfance perdue, mais bien l'effacement des traces, la disparition d'un lieu qui épuise même les formes les plus mécaniques du récit autobiographique » (p. 41). La deuxième partie « La destruction et son reste: W. G. Sebald » reprend l'analyse de cette pratique du ressassement destructeur dans l'œuvre de l'écrivain allemand exilé en Angleterre. Malgré le manque de rapport personnel avec la Shoah (comme ce fut le cas de Perec), l'œuvre entière de Sebald abonde en récits (aux limites de l'écriture documentaire et de la fiction) qui sont construits tous autour du même thème. Raphaëlle Guidée fait une analyse du dernier des quatre récits qui composent *Die*

Ausgewanderten (Les Emigrants) – 1992. L'écriture est tendue entre la disparition et le reste, et « la pratique de la reprise infinie, de la réécriture comme rature et correction sans fin d'un texte source et de son inachevable copie, engage, chez l'écrivain qu'est Sebald comme chez son double fictif, une représentation de l'absolu de la destruction (...) » (p. 44). La dernière partie « Lire la catastrophe » approfondit l'idée que la répétition destructrice (telle qu'elle apparaît chez Perec et Sebald) « invalide (...) les discours continuistes de la mémoire et de l'histoire au profit d'une représentation catastrophique d'un temps figé dans l'éternel retour de la disparition » (p. 45). La répétition destructrice nous confronte également au problème herméneutique : comment lire la possibilité d'un échec ou même d'un refus de la restauration du sens disparu? La répétition nous donne cette possibilité de modifier notre lecture des récits qui « en figurant l'histoire comme fondamentalement destructrice, font le deuil des fictions téléologiques donnant sens à l'histoire comme celui des configurations cycliques échappant à ses rivages » (p. 46).

Jean-Marc Moura associe dans son intervention les trois notions (reprise, répétition et réécriture) à la littérature du voyage. Son article « Reprise, répétition, réécriture des voyages dans la fiction européenne contemporaine » aborde deux aspects fondamentaux: les transformations de la conception du voyage au XXe siècle et la question de la répétition et de la réécriture. Dans la section « Le voyage aujourd'hui », l'auteur évoque le rapport du récit de voyage avec l'intertextualité et observe que si pour la première moitié du XXe siècle, le voyage est lié à la réécriture, la seconde moitié du XXe siècle propose un nouveau type de manifestation : le « voyage rétrospectif », c'est-à-dire « une forme de fiction consacrée au voyage qui emprunte les voies de la réécriture sans se confondre avec elle » (p. 51). La section suivante porte sur « Les transformations du voyage littéraire » et inventorie les éléments définitoires de la littérature du voyage contemporaine: la sortie de la Buchkultur / la culture du livre, l'accélération et la multiplication des voyages et les modifications radicales des rapports de l'Europe aux autres cultures (p. 51). La dernière section est consacrée au « Voyage rétrospectif » et analyse les caractéristiques des textes de voyage contemporains (réunis autour le syntagme « métafiction du voyage » - p. 53). La reprise et la réécriture apparaissent au moment où « l'action du scripteur est déclenchée et nourrie par un récit de voyage » (p. 53) et les écrivains de la seconde moitié du XXe siècle sont plus sensibles à l'illusion référentielle. Jean-Marc Moura identifie quelques modalités de ce voyage rétrospectif dans lequel « la couleur locale » ou le référent exotique n'aura plus la même portée, ce qui est plus important résidant dans la réécriture d'un texte de voyage. Parmi les traits identifiés, le comparatiste évoque: la sollicitation d'archives, de documents, les effets de collision de temporalités, la métamorphose d'un voyage historiquement attesté en légende (p. 54). Sont

également cités quelques exemples: le récit de Gavin Young *In Search of Conrad* (dans ce cas il s'agit d'un « voyage sur les traces de »), *Désert* et *Le Chercheur d'or* (J.M.G. Le Clézio) ou *Die Schreckeb des Eises und der Finsternis* de C. Ransmayr (dans ce cas, un récit historique sert de point de départ à l'imagination) ou *As Naus* de l'écrivain portugais António Lobo Antunes (la réécriture apparaissant sous la forme du « voyage dans la bibliothèque nationale ») (p. 53-56). Jean-Marc Moura observe que ces reprises et réécritures transcrivent l'intérêt pour l'histoire de l'Autre, qui se décline sous deux aspects majeurs: la reconstruction de la figure de l'Autre (réécrire l'histoire à partir de son point de vue) et de son deuil (voir surtout les textes des auteurs de la première moitié du XXe siècle: Segalen, Michaux, Gide, Leiris, Mauss, Lévi-Strauss) – p. 56. La littérature du voyage est regardée comme une réaction contre la condition universelle en Occident, la *condition touristique* (p. 57), et c'est pour cette raison que les exemples cités évoquent d'autres manières de voyager, « montrant que le sens du voyage ne réside pas dans l'ailleurs-musée mais qu'il nous est donné dans la redécouverte si ce n'est de cet ailleurs, du moins de notre présence au monde » (p. 57).

L'étude de Lambert Barthélémy porte sur « 'Pastoral Hide and Seek'. Sur la déconstruction de l'imaginaire pastoral (Handke, McCarthy, Simon) » et part de l'hypothèse suivante: la déconstruction des ressources essentielles de l'héritage pastoral remet en question le propre de la fiction et « s'opère au nom d'une impulsion *biocentrique* » (p. 62) qui se manifeste au niveau esthétique par « une stratégie de remotivation du sublime » (p. 62). Une ample discussion est réservée à la notion d'espace et aux rapports entre l'histoire humaine et l'histoire naturelle. Le renversement de la prescription pastorale en impulsion environnementaliste décentre le rapport traditionnel entre l'homme et son environnement et modifie la perspective sur l'espace qui n'est plus jugé en termes de cardinalité et d'utilité (p. 62-63). Si le canon pastoral présente une vision économique et métrique de l'espace (étant un espace exploité par l'homme), dans les romans des trois auteurs il existe plutôt une vision intensive et directionnelle de l'espace. Lambert Barthélémy se réfère aux ouvrages suivants: *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque* (1957), *L'Herbe* (1958), *Les Géorgiques* (1981) de Claude Simon; *Outer Dark* (1968), *Suttree* (1979) et *The Crossing* (1994) de Mc Carthy et *Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten* (1994) de Peter Handke. La modification de la vision de l'espace entraîne un changement d'ordre temporel: si l'imaginaire pastoral est structuré sur une hypothèse temporelle anti-naturelle (la fuite hors du temps, le repli sur le fantasme d'identité inaltérable), les pastorales modernes présentent l'effondrement de communautés pastorales, leur décomposition et leur dissolution, le temps étant plutôt un agent corrosif qui suspend tout: « emmêlement continu des strates (Simon), affleurement permanent de l'archaïque (Mc Carthy), temps géologique doublant l'historique (Handke): à l'unité inaltérable du temps pastoral,

les recyclages contemporains opposent donc en réalité des configurations *mouvantes et impures* » (p. 64). Après l'espace et le temps, est abordée la notion de communauté. Si traditionnellement celle-ci est plutôt narcissique, close, homogène, voire fusionnelle, les fictions modernes rompent avec le canon et lui substituent « l'hypothèse d'une communauté sans racine, modulable » qui s'efforce de « redéfinir le commun de la communauté comme *activité* et non comme substance » (p. 64). C'est la *compétence narrative* qui met en œuvre cette nouvelle forme de communauté, qui « tient sur la *déclinaison*, la variation, la modulation, la démultiplication du récit » (p. 65). La dernière partie insistera sur la présentation de trois modalités de mise en œuvre de la pastorale: « la saturation lexicale, la prépondérance du descriptif, la prolifération syntaxique » (p. 65). Nous retenons des analyses faites la minutie des lectures et les exemples pertinents. L'auteur conclut sur l'idée que la révision pastorale implique toute une esthétique dont le principe essentiel est le « débordement humain » (p. 67).

Christine Lombez réfléchit sur la notion de réécriture et son rapport avec le processus de la traduction. L'article « Réécriture et traduction » part d'un constat évident: le discours critique des traductologues et des traducteurs ne fait pas usage de cette notion, même si la réécriture apparaît comme une étape incontournable dans l'activité de traduction (p. 71). La première partie de l'étude se propose de tracer l'historique du rapport entre la réécriture et la traduction. Est abordée en premier lieu la différence entre deux notions: la « réécriture » (dans la perspective de Jean Ricardou: « l'ensemble des manœuvres qui vouent un écrit à se voir supplanté par un autre » citée dans l'article « Pour une théorie de la réécriture », *Poétique*, no. 77, Paris, Seuil, 1989, p. 3) et la « réécriture » (qui désigne dans la perspective de Henri Béhar « toute opération consistant à transformer un texte de départ A pour aboutir à un nouveau texte B », dans « La réécriture comme poétique – ou le même et l'autre », *Romantic Review*, no. 72/1 janvier 1981, p. 51). Même si ces définitions pensent le phénomène selon la perspective linguistique, il est évident que le processus décrit est identique à celui de la traduction. D'ailleurs, l'enjeu principal de la traduction interlinguale est, selon Christine Lombez, de « produire avec les moyens linguistiques et stylistiques d'une langue B l'équivalent d'un message produit dans une langue A, de sorte que, ayant vocation à remplacer le texte source en langue étrangère inaccessible pour une large partie du public, il fonctionne comme un nouvel original dans la culture cible » (p. 72). Tout en prolongeant la réflexion de Henri Béhar, l'auteur considère que les deux notions devraient être vues comme des éléments dans un rapport d'inclusion, la réécriture étant une sorte de « macro-concept dont la traduction serait un sous-ensemble » (p. 72). Sont évoquées ensuite les précisions théoriques sur la notion de réécriture faites par Henri Meschonnic et par Gérard Genette. La deuxième partie prend en compte la place de la traduction dans l'horizon de la réécriture. La traduction est regardée dès

le début comme une notion plurivoque (p. 73) et l'auteur en distingue les moments les plus importants de son évolution. La traduction est analysée en rapport avec une autre notion, celle d'imitation (qui occupait à l'époque du Classicisme une place centrale dans la poétique). L'auteur offre des exemples qui démontrent que les limites sémantiques entre « réécriture » et « traduction » ne sont pas toujours faciles à établir et aborde un autre cas, celui de l'autotraduction. Dans toutes les situations évoquées (imitation, (re)traduction ou autotraduction), le traducteur « intervient chaque fois sur le texte premier pour en créer un nouveau, destiné idéalement à jouer le rôle d'œuvre littéraire dans la culture cible » (p. 76). La troisième partie « Réécriture, traduction et orthonymie » essaie d'explorer la trace laissée par le traducteur dans l'objet de son travail. La réécriture sera associée à la désécriture: « l'opacification (le démantèlement) de l'énonciation originale suite à l'accumulation de gauchissements successifs peut aller jusqu'au conflit - un phénomène surtout visible chez les écrivains ayant à leur actif une œuvre de traduction » (p. 77). Sont cités les exemples d'Yves Bonnefoy (relatifs à la traduction du titre d'un poème de Yeats) et de Philippe Jaccottet (à l'égard d'une version du poème de Goethe). C'est dans le conflit (dialogue) des énonciations que la notion de réécriture revêt son plein sens, la traduction en étant son élément structurant (p. 78). Vers la fin de son article, Christine Lombez nous livre la réponse quant aux raisons du manque de référence à la réécriture dans le discours sur la traduction: « Si l'on associe plus difficilement la notion d'œuvre (et *d'écriture*) à un texte traduit, c'est peut-être parce que toute traduction est une production textuelle effectuée sous la *contrainte* d'un texte original par rapport auquel elle doit nécessairement se situer » (p. 78). L'auteur laisse ouvert le débat et provoque le lecteur à réfléchir davantage sur ce qui constitue la « littérarité » d'un texte en traduction, et pourquoi pas, sur les possibilités de reconnaître un tel texte comme « écriture » (p. 78).

L'étude par laquelle se termine le premier chapitre est intitulée « Lorsque la redite ne redit rien: autour de la dynamique musico-littéraire de la répétition dans l'œuvre de Gabriel Josipovici ». Marcin Stawiarski se propose d'y examiner la notion de reprise dans l'œuvre de l'auteur britannique contemporain Gabriel Josipovici, par l'entremise de la musique. Sont analysés les romans de la première période de création *The Present* (1975), *Migrations* (1977), *Distances* (1987). Est mis en valeur le spécifique de la répétition opérant à la frontière du musical et du poétique. L'auteur insiste également sur le rapport entre l'idée de la musicalité et la notion de fréquence du récit, pour terminer sur les liens entre temporalité musicale et temporalité littéraire.

Reprise et romanesque

Le deuxième chapitre « Repères romanesques » réunit quatre études. Les deux premières portent sur la reprise du mythe de don Quichotte : « Réécritures de don

Quichotte: illusion et ironie dans *Northanger Abbey* de Jane Austen (1818) et *Tristana* de Benito Pérez Galdos (1892) » d'Anne Teulade et « Portrait du lecteur en rhapsode (sur quelques réécritures de *don Quichotte*) » d'Isabelle Poulin. Les deux autres études se réfèrent au statut des romans de Marcel Proust (l'étude de Philippe Chardin insiste sur la réécriture de quelques romans européens du XIXe siècle dans le *Temps retrouvé*, tandis que Bernard Urbani analyse le roman *Du côté de chez Proust* de Curzio Malaparte et les enjeux de la reprise de *À la recherche du temps perdu*). La réécriture est regardée dans une perspective intertextuelle et nous observons que les romans modernes se caractérisent justement par le fait qu'il sont devenus le terrain critique privilégié d'interrogations sur la fiction: « La littérature se fait palimpseste, circule et se réécrit: comme le réel, elle est un tissu de secrètes affinités dont il appartient à l'analyste de retrouver la trame » (p. 134). Une autre particularité de ces articles repose sur le fait que la question de la « reprise, répétition ou réécriture » est posée d'un point de vue dirait-on poétique, du faire et du devenir du texte littéraire et de sa perception par le lecteur. Citons à cet égard Isabelle Poulin: « Une réécriture est un véritable laboratoire de la lecture en ce qu'elle montre le travail de composition du lecteur, son point de couture la façon dont il a cousu ensemble (en un nouveau texte) des espaces disjoints, des temps, des langues » (p. 106).

L'éternel retour des mythes

Le troisième chapitre concerne la réécriture des mythes, aspect essentiel de toute approche comparatiste et comprend six études portant sur la reprise des mythes antiques: « En finir avec le théâtre: transmodalisation et renouvellement de la réécriture mythique (*Œdipe sur la route* et *Antigone* d'H. Bauchau, « *Medea Stimmen* de Christa Wolf; *Amphytryon* d'Ignacio Padilla » d'Ariane Ferry, « Le flambeau de Prométhée: La *Bible de l'humanité* » d'Ariane Eissen, « Réécritures de *Phaéton* et d'*Icare* de l'opéra 'baroque' pour marionnettes (Antonio Jose Da Silva, *Precipicio de Faetonte*, 1738) au film opératique (Jean-Luc Godard, *Pierrot-le-fou*, 1965) » de Duarte Mimoso-Ruiz, des mythes bibliques (« Récrire et réinterpréter au XIXe siècle: le cas des mythes bibliques » Cécile Husserr) et d'autres mythes : « Réécriture d'Al-Andalus: la légende de Boabdil » de Bernadette Rey Mimoso-Ruiz et « Quand Lovecraft et Tolkien réinventent le signe lunaire » de Nathalie Dufayet. L'hétérogénéité des genres abordés (dramatique, romanesque, filmique) rend compte de l'ampleur du phénomène de reprise et de la fascination exercée par ces mythes. La réécriture d'un mythe implique aussi l'interrogation sur la notion même de l'histoire, « la grande Histoire comme la Fable » (p. 147), comme le constate Ariane Ferry dans son étude. Est évoquée la question du rapport entre le genre pratiqué et la liberté concernant la réécriture du mythe. Retenons de la même étude que si les dramaturges ont été « soumis à l'impératif catégorique de texte faisant autorité », le roman a pris toutes ses libertés, ce qui justifie d'ailleurs son

aptitude à renouveler les mythes: « Nos principaux genres littéraires, comme l'a remarqué George Steiner, ont un modèle grec, à l'exception du grand roman en prose. Les Grecs vivaient plus près de l'initial et du fondamental que nous. Ils n'avaient peut-être pas besoin pour s'exprimer d'une forme assez complexe et libre que le roman » (H. Bauchau, *L'écriture à l'écoute*, Actes Sud, 2000, p. 59). L'historien est un « enregistreur de faits », tandis que le romancier est « un explorateur de possibles » (p. 148). De ce point de vue, réécrire les mythes signifie « penser et représenter comment les mythes se fabriquent, figeant dans une parole et dans un premier réseau de significations la mémoire des choses » (p. 149). Un autre aspect novateur introduit par la reprise des mythes par le roman est représenté par l'introspection des personnages et l'élaboration des thèmes comme la jalousie ou l'hybridité qui, « s'ils infléchissent la réécriture des mythes bibliques, sont de ces ingrédients dont la narration aime à se nourrir » (p. 180). Cela permet également l'adaptation du mythe biblique à l'histoire humaine, comme le souligne Cécile Husserr dans son article: « Flexible, silencieux, le mythe biblique s'adapte à l'histoire humaine, que cette histoire admette ou rejette le personnage de Dieu » (p. 181).

Dans le cas de la reprise du mythe de Prométhée telle qu'elle est faite par Michelet, celle-ci est, selon Ariane Eissen, « partisane »: « La réécriture est choix responsable, manière de se placer dans une lignée, ou de refuser des ancêtres. Se réclamer d'un texte comme le *Prométhée enchaîné*, c'est avancer un ensemble de valeurs, et tenir un discours global sur l'Histoire, en nouant les époques entre elles et en parlant conjointement du passé, du présent et de l'avenir » (p. 157). Le texte filmique a su s'approprier et transformer les mythes de Phaéon et Icare et nous apprécions particulièrement l'étude de Duarte Mimoso-Ruiz qui fait un excellent passage en revue de la reprise de ces mythes par les textes opératique, romanesque, filmique et picturaux (de Antonio José da Silva à Jean-Luc Godard et Peter Greenaway): « Pour sublimer en effet les angoisses dérivées de la chute, du *sic transit gloria mundi*, de l'aporie dans la réalisation d'improbables utopies (le voyage vers le soleil, la matérialisation de l'homme oiseau), les diverses tribulations exemplaires de Phaéon et d'Icare convient les lecteurs-spectateurs à un apprentissage esthétique et éthique » (p. 170). Le mythe espagnol portant sur le rôle de Boabdil dans la chute de Grenade met en jeu un personnage considéré pendant les siècles plutôt comme la représentation de la « lâcheté, de la faiblesse, voire de la trahison » (p. 194). Le problème de l'anti-héros est ainsi clairement abordé: au début, le personnage a été réduit à une féminisation dégradante, ensuite il a trouvé un état de grâce (en devenant le dépositaire des hésitations et des erreurs de tous les autres hommes » (p. 194). L'évolution littéraire de Boabdil correspond à la logique d'une légende « qui évolue vers le mythe en négligeant l'authentique, pour incarner une contestation

des versions contradictoires d'un même événement, selon l'idéologie à laquelle on se réfère » (p. 194-195).

La reprise des mythes et leur actualisation dans le monde contemporain correspond à une esthétique qui réside dans la « création de réalités fictionnelles dites autonomes » (p. 199). Les auteurs analysés par Nathalie Dufayet dans le dernier article (Lovecraft et Tolkien) relèvent un défi langagier qui consiste à « réinventer totalement la nature et fonction du signe en fiction, condition *sine qua non* pour que leur 'univers' devienne indépendant de toute *mimésis* (...); ils cultivent une *auto-mimésis*: ils se réécrivent eux-mêmes » (p. 200). La réécriture n'est qu'un « sentier qui bifurque vers l'écriture » et la reprise un moyen excellent « pour que les auteurs et les lecteurs recommencent ainsi le mot et le monde » (p. 209).

Le théâtre de la répétition

Le chapitre suivant réunit quatre études portant sur le domaine théâtral: « Du bon usage des codes. Intertextualité et efficacité du monologue de théâtre en Angleterre et en France (1580-1640) » de Clothilde Thouret, « L'Espagne invisible ou l'hypotexte inavoué. Transferts et déguisements dans des comédies françaises dérivées d'œuvres espagnoles au XVIIe siècle » de Catherine Dumas, « D'Aristophane (*L'Assemblée des femmes*) à Marivaux (*La Colonie*): l'utopie féministe au théâtre » de Chantal Foucrier et « Phèdre et Nora: convergence des deux figures dans une réécriture contemporaine (*Insolation* de W. Palka) de Béatrice Jongy. Le premier article interroge le rapport entre la répétition et le monologue (baroque anglais et français) du point de vue de la réception. L'auteur constate en effet que les monologues de la fin du XVIe et de la première moitié du XVIIe siècle convoquent des formes de reprise, de répétition et de réécriture qui correspondent à des modalités d'écriture intertextuelle et qui répondent à certains éléments spécifiques à la réception du texte dramatique: « surenchère topique pour un plaisir esthétique garant du pathétique, déplacements des codes pour un comique parodique ou encore suspens du monologue attendu pour toucher plus sûrement le spectateur, et lui donner à voir des formes nouvelles de la subjectivité » (p. 224). Le deuxième article étudie les modalités de transfert des comédies espagnoles dans le théâtre français du XVIIe siècle : sont pris en compte des éléments relatifs au passage d'une langue à l'autre, la versification, les structures, les transferts culturels et les motifs les plus importants (le camouflage, la dissimulation, le déguisement et la mystification) employés dans les comédies françaises selon le modèle espagnol. Chantal Foucrier met en évidence dans ses analyses des pièces d'Aristophane et de Marivaux le fait que « l'esthétique carnavalesque du monde renversé permet une distance critique à l'égard de problèmes philosophiques, politiques et sociaux qui ne peuvent laisser le spectateur indifférent: l'incivisme, la lâcheté des dirigeants, l'aliénation des minorités » (p. 252). La réécriture du mythe de Phèdre constitue

l'objet de la dernière intervention du quatrième chapitre. La pièce *Insolation* de l'auteur autrichien Wolfgang Palka « oscille entre adaptation, réécriture et citation parodique du mythe » (p. 255) et fait écho à des passages d'Euripide, de Racine et d'Ibsen. À part la réécriture du mythe, il existe également dans la pièce une « réflexion sur la place du fantasme féminin dans la société contemporaine » (p. 255).

La répétition en tant que geste intertextuel: perspectives chronologiques

La deuxième partie du volume comprend cinq chapitres dont les quatre premiers sont groupés selon la période envisagée: la Renaissance, le XIXe siècle, le premier XXe siècle, la littérature contemporaine et le dernier réunit des études portant sur la fiction cinématographique et les nouvelles images.

Renaissance des textes

Le chapitre consacré aux réécritures de la Renaissance contient les interventions de Pounech Mochiri, « Le paragone mis en scène. La translation des traités d'art de la Renaissance italienne dans la littérature de la fin du XIXe siècle », d'Alain Schaffner « Il y a des guerriers de l'Arioste dans le soleil»: romanesque, réécriture et représentation chez Jean Giono » et de Caroline Andriot-Saillant, « *Laures* de Jude Stéfan: l'intertextualité entre origine et transgression ». Pounech Mochiri montre dans son intervention que si les traités d'art de la Renaissance déplaçaient le débat sur le terrain de la rhétorique et demandaient du peintre une formation encyclopédique qui le faisait de ce point de vue l'égal du poète, le XIXe siècle insiste sur le côté psychologique du peintre, devenu le personnage central de la fiction. Cela répond d'ailleurs à l'esthétique romantique de la création artistique: « au *vates*, poète divin et enthousiaste, se substitue le peintre visionnaire, que sa quête démiurgique mène aux confins de la folie » (p. 279). Alain Schaffner explore à son tour le rôle que Jean Giono fait jouer au *Roland furieux* dans son choix du romanesque et approfondit la façon dont la référence au texte d'Arioste travaille le roman de Giono: « les références de Giono à l'Arioste conduisent à mettre en évidence la manière dont le romanesque se construit à partir d'une représentation (paravent, tapisserie, construction imaginaire) que le héros et le lecteur doivent mettre à l'épreuve de la réalité contemporaine (...). Le *Roland furieux* de l'Arioste, poème épique, peut ainsi apparaître comme un modèle du romanesque, hanté qu'il est lui-même par les grands romans de chevalerie ou la chanson de geste » (p. 290). L'étude comparée des deux textes demande au lecteur une réflexion sur « les enjeux et les limites de la représentation mimétique lorsqu'elle conduit plusieurs mondes fictionnels à s'emboîter » (p. 291). Caroline Andriot-Saillant s'intéresse à la reprise du modèle pétrarquiste faite par Jude Stéfan dans la séquence des « laures » de la deuxième section d'un recueil datant de 1984 et observe que « la conscience que la poésie a d'elle-même dans le recueil *Laures* passe par l'axe de l'altérité

subjective dont les mots sont porteurs, quand leur emploi réactive le noyau étymologique et signifiant du langage qui a porté la langue des autres » (p. 304).

Les textes en voyage

Les études relatives à la réécriture au XIXe siècle réunissent quatre interventions. Anne-Gaëlle Weber s'intéresse au lieu commun des perroquets de Cook et à la façon dont il reflète les principaux traits du récit de voyage. Son intervention intitulée « Les perroquets de Cook ou les enjeux de l'usage des lieux communs dans le récit de voyage scientifique au XIXe siècle » met en évidence le fait que la « persistance de lieux communs reconnus et dénoncés comme tels dans le récit de voyage savant est l'indice du renouvellement d'un genre littéraire qui ne suit pas cependant les principes édictés par les savants qui le pratiquent » (p. 323). Claudine Le Blanc nous propose une lecture du roman indien du XIXe siècle *Indulekha* (1889) d'O. Chandumenon en tant que réécriture du roman européen de Benjamin Disraeli, *Henrietta Temple* (1837) : « la réécriture procède ici successivement d'un travail de traduction et des nécessités de la transcription, les secondes venant à transformer radicalement le processus de recréation en création quasi autonome, comme le reflète le paradoxe sur lequel se fonde l'expression 'un roman anglais en malayalam' » (p. 328). L'article de Déborah Lévy-Bertherat, « *Mad Trist* ou la citation subvertie dans *La chute de la maison Usher* de Poe » fait une analyse minutieuse de « l'exploitation singulière que fait Poe d'un motif emprunté à Hoffmann, celui de la scène de lecture, élément déclencheur du surnaturel » (p. 339) et examine trois aspects du dysfonctionnement de la citation dans le texte de Poe dans le but de présenter un cas à part de parodie qui ne porte plus sur le sujet ou le style mais sur une figure : la citation. Le choix d'un texte imaginaire donné comme authentique, le dénigrement du texte cité et l'insistance pesante sur les effets d'échos entre le texte cité et l'hypertexte (p. 340) ne font que mieux mettre en évidence le fonctionnement et la légitimité de la citation. Yves Landerouin analyse « Le dispositif intertextuel de 'La fontaine chez les voleurs' de Jules Lemaître » afin de mieux définir le rôle métatextuel joué par les réécritures et les reprises des textes de La Fontaine et de ses contemporains. Lemaître pratique une critique subjective, créative, et « dans ce processus, la lecture de La Fontaine, nourrie par la connaissance des textes de Tallemant des Réaux, d'Oudin de Préfontaine et de quelques autres, a eu pour lui valeur d'incitation', incitation à produire une œuvre nouvelle et aussi personnelle que celles d'Oscar Wilde ou de Walter Pater » (p. 358).

Textes et intertextes

Les quatre études sur le premier XXe siècle portent toutes sur l'intertextualité et son rapport avec la répétition. François Guiyoba fait une lecture comparative de *Cœur de ténèbres* de Joseph Conrad et de ses reprises par André Gide, Céline, Graham Greene et Timothy Findley. L'intérêt de cette étude réside également dans le fait

que l'auteur observe l'opérativité du concept d'intertextualité, étant « un auxiliaire théorique, méthodologique et épistémologique efficace de la littérature comparée, voire sa pierre angulaire » (p. 371) ; à son tour, la reprise est regardée comme « un levier constant » de la création artistico-littéraire qui « travaille à la reconnaissance institutionnelle des œuvres et de leurs textes épigonaux » (p. 371). Jaime Barón étudie la poésie de l'un des grands poètes avant-gardistes latino-américains du XXe siècle : Vicente Huidobro et ses dépendances de la poésie française (surtout des textes d'Apollinaire et Reverdy). L'auteur constate une concurrence entre la paratextualité et l'intertextualité qui éveille la question sur la stratégie de l'insertion générale du créationnisme, son foyer créateur, sa position au milieu de textes et intertextes (p. 381), le créationnisme devant être compris « dans son dialogue avec l'intertexte avant-gardiste notamment » en tant que « théorie esthétique générale » qui vise à présenter un « phénomène nouveau » (p. 381). L'intertexte des avant-gardes est à voir également dans ses rapports avec l'identité confrontée avec la crise poétique et surtout avec la « dépersonnalisation » : « l'œuvre du poète chilien projette avec force les effets d'une *persona* auctoriale nourrissant et nourrie par le mythe du poète hérité du romantisme et relayé par les avant-gardes » (p. 382). Arnaud Huftier propose une étude intitulée « Vertiges de la série. M. Wens de S.-A. Steeman ou réécrire la répétition » dans laquelle il montre le rôle et le fonctionnement des réécritures d'un texte du même auteur : « les reprises forcées de Wens sont en effet source d'un bien étrange jeu de miroir » et en « déconstruisant ainsi son personnage, Steeman en vient donc à perdre toute possibilité de répétition, perdant à l'occasion toute sensation de créateur » (p. 392). L'intervention de Robert Smadja « Faulkner, *Absalon, Absalon!* et Richard Millet, *L'Amour des trois sœurs Piale* » précise dès son titre la perspective comparatiste et les œuvres analysées. L'auteur insistera sur la technique romanesque et sur l'étude des analogies thématiques entre les deux romans. L'intertextualité, telle qu'elle apparaît au niveau de ces œuvres, est perçue non comme une « chaîne linéaire », mais comme une construction ramifiée qui fonctionne selon des « schémas arborescents ou en treillis » (p. 404-405). Ainsi l'intertextualité s'exerce à l'intérieur de « larges thématiques fondamentales, ici celle de la famille et de la société, dans la concordance-discordance qui requiert à chaque instant l'identification du même et de l'autre et constitue l'une des tâches les plus exigeantes de la littérature comparée » (p. 405).

La répétition dans le discours littéraire postmoderne

La section consacrée à la littérature contemporaine contient les articles suivants : « 'Faire avec' et 'Faire sans': les hypotextes problématiques de la fiction contemporaine (R. Bolaño, U. Eco, H. Lefebvre, C. Ozick » de Chloé Conant, « Le Bardo littéraire, ou le fardeau de la preuve » de Bertrand Gervais (avec la collaboration d'Amélie Paquet), « Réécrire l'histoire littéraire. Georges Perec et

d'autres voyageurs d'hiver » de Hans Hartje et « Postmodernisme et réécritures dans *Small World* de D. Lodge » d'Yves Clavaron. La reprise apparaît comme un élément spécifique de l'écriture postmoderne et met en question le rapport entre le fragment et la totalité. Le premier article aborde la question des textes qui inventent leur propre intertexte, la réécriture devenant écriture, la question du patronage en étant abolie. Les quatre textes analysés sont des « textes *auto-da-fé*, dans les deux sens du terme. D'une part ils figurent en leur sein des livres détruits par le feu, 'les grandes persécutions', et la question du Mal. D'autre part ils sont des 'actes de foi' : dans le manque et l'absence même, les pouvoirs de la littérature y sont sans cesse affirmées, dans son rôle de recueil de la mémoire comme dans celui, lié indissolublement, de création en train de se faire » (p. 418). Bertrand Gervais s'intéresse à la place qu'occupe le *Bardo Thödol* ou *Livre des morts tibétain* dans l'imaginaire occidental et examine des exemples d'une « poétique du Bardo » pour finir avec quelques usages de ce livre dans l'œuvre d'Antoine Volodine et dans le roman de Will Self, *How the Dead Live*. *Le livre des morts* permet « l'ouverture d'un espace intercalaire, ayant une durée et une densité » qui se prête à des « processus de fictionnalisation et de mise en intrigue » (p. 428). Hans Hartje présente un cas tout à fait inédit de reprise. Il ne s'agit pas d'un texte qui reprend un autre texte littéraire, mais d'un texte qui semble répondre idéalement au « cahier des charges » tel qu'il est formulé par Gérard Genette dans *Introduction à l'architexte* (1979). Le texte *Le Voyage d'hiver* de Perec traite le thème de l'intertextualité sur le mode de la métatextualité afin d'illustrer le concept de la paratextualité (p. 436). Yves Clavaron analyse le roman universitaire *Small World* de David Lodge du point de vue de la façon dont il répond au double conditionnement esthétique et générique, par la production d'un certain type de réécriture. David Lodge pratique une réécriture parodique qui s'appuie sur une intertextualité ponctuelle et une intertextualité architecturale, « qui porte sur la structure d'ensemble, celle de la romance par exemple, dont les schémas sont repris et font l'objet de nombreux métadiscours » (p. 438). L'effet comique de la parodie résulte de la « discordance sentie entre le matériau original et le mode de citation retenu, conditionné par l'incongruité et la trivialité du monde moderne » (p. 442). Grâce à une parodie du genre, la romance survit et la réécriture possède des visées satiriques: David Lodge pratique ainsi « l'autodérision et l'autocritique, entrant dans un système de relations complexe avec son lecteur qu'il incite à une lecture de type paranoïaque et qu'il invite à adopter un regard aussi parodique que le sien » (p. 444).

Filmer la répétition

Le dernier chapitre « De la fiction cinématographique aux nouvelles images » nous introduit dans l'univers du cinéma et de son rapport avec la répétition. Mireille Brangé analyse dans « *Six personnages en quête d'auteur* de Babelsberg à Hollywood » les adaptations de la célèbre pièce de Pirandello, tout en mettant en

valeur le spécifique de la reprise et de la réécriture et la façon dont les multiples adaptations aux industries cinématographiques et le *work in progress* ont modifié la pièce originale. Gilles Menegaldo s'attache à l'étude d'une nouvelle de Montague Rhodes James (l'un des maîtres de la ghost story anglaise) et de son adaptation cinématographique faite par Jacques Tourneur (dont les films des années quarante se caractérisent par une esthétique de la suggestion et du vide). L'article est intitulé « La ghost story au miroir du cinéma: 'Casting the runes' de M. R. James et *Night of the Demon* de Jacques Tourneur » et examine la question de la reprise à plusieurs niveaux: l'adaptation d'un texte littéraire relevant de la « high culture » à l'intention d'un public plus populaire, la reprise des motifs et des procédés formels (visuels et sonores) utilisés dans des films antérieurs du cinéaste, la reprise du film par le producteur (après le départ de Tourneur). *Night of the Demon* illustre un « conflit entre deux approches du film de terreur, celle du réalisateur, assez proche de la stratégie d'écriture de M.R. James et celle des studios, une esthétique de la retenue, et une esthétique de l'exhibition » (p. 462). Laurence Moinereau analyse dans « Orphée chez Ophuls » trois films de Max Ophuls, *Liebelei* (réalisé en Allemagne, en 1933), *Letter from a Unknown Woman* (réalisé aux Etats-Unis, en 1938) et *Madame de* (réalisé en France, en 1953). Véronique Campan nous propose une étude portant sur « Filmer la répétition: approche d'un cinéma en négatif » dans laquelle sont analysés certains films qui représentent une répétition plutôt qu'une représentation filmique. Il s'agit du film d'Abbas Kiarostami, *Au travers des oliviers* (1994), du film de Lars Von Trier, *Epidemic* (1987) et du film de Wong Kar Wai, *In the mood for love* (2000). La répétition est l'élément structurant des trois productions cinématographiques et possède une « évidente fonction réflexive; elle attire l'attention sur le processus même de construction d'une œuvre, et permet de discerner quelque chose du 'travail du film' (...); thématifiée et traitée en tant qu'exercice ou mode d'exister, la répétition permet de penser le film moins comme un processus de réécriture mené à partir des formes séminales, que comme une série d'essais *en vue* d'une représentation qui ne prend pas forme » (p. 485). Le cinéma de la modernité semble suivre les écritures du ressassement, « pour le démarquer des formes post-modernes de la reprise et de la réécriture » (p. 491). La dernière étude « Faut-il encore une paire de ciseaux » de Jacques Lafon est construite sur la métaphore du « couper-coller » dont les principales figures représentées par la littérature et le cinéma sont établies en fonction de la répétition: la boucle et la bifurcation: « la boucle est aussi un chemin perdu et incertain qui n'est jamais un véritable récit car la signification y est profondément hasardeuse. La bifurcation permet d'échapper au temps cyclique entretenu par la boucle pour renouer un instant avec la temporalité linéaire d'un récit » (p. 497). En cinéma, le montage est la représentation de la métaphore du « couper-coller ». Au cinéma du montage (« lequel n'est pas autre chose que l'organisation des images

dans le temps »), s'oppose un cinéma de l'image (André Bazin) dont la substance est la réalité perçue (p. 500). Les techniques numériques permettent à présent la transformation spatiale d'une image à l'autre sans recourir à la technique traditionnelle de « couper » (*cut*) ou à la superposition du fondu-enchaîné.

Au terme de cette présentation du volume *La littérature dépliée*, il faut encore une fois observer la richesse et la consistance du dossier, la variété de perspectives et d'approches des trois notions: reprise, répétition, réécriture. Loin d'être un élément négatif de l'acte de création (littéraire, cinématographique, pictural), la répétition s'avère le moteur même du faire artistique. L'écriture ne peut plus être pensée sans son complément - la ré(é)criture et elle suppose tous les gestes parmi lesquels nous rappelons : la répétition, la reprise, le retour, la restitution, la recréation. Dans les plis de la création littéraire nous pouvons toujours retrouver les nombreuses facettes de la *littérature dépliée*.

PLAN

AUTEUR

Dumitra Baron

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : dumitrabaron@yahoo.fr