

Date de soumission : 16/08/2022 | Date d'acceptation : 05/12/2022 | Date de publication : 20/01/2023



## Réécriture philosophique dans *Madame Victoria* de Catherine Leroux

### Philosophical rewriting in *Madame Victoria* by Catherine Leroux

Samir CHAIB<sup>1</sup>

Ain Temouchent University | Algeria  
Laboratoire du discours communicatif algérien moderne  
samir.chaib@univ-temouchent.edu.dz

Abdelkrim BENSELIM

Ain Temouchent University | Algeria  
abdelkrim.benslim@univ-temouchent.edu.dz

**Résumé :** *L'avènement de la pensée contemporaine a permis une revalorisation épistémologique de la littérature, jusque-là condamnée par la philosophie au nom d'un impératif d'authenticité. Les belles-lettres sont dès lors devenues le champ d'expérience privilégié auquel cette dernière se rapporte pour la mise en pratique de ses théories et concepts. Le présent article se propose de nourrir une réflexion sur les relations entre les deux disciplines en interrogeant quelques modalités d'écriture et de réécriture permettant la reprise de motifs philosophiques à l'intérieur d'une œuvre de fiction.*

**Mots-clés :** *Écriture, Réécriture, philosophie, littérature, interdisciplinarité.*

**Abstract :** *The advent of contemporary thinking has allowed an epistemological revaluation of literature, hitherto condemned by philosophy in the name of an authenticity imperative. Literature has therefore become the privileged field of experience to which philosophy relates for the practical application of its theories and concepts. This article proposes to feed a reflection on the relations between the two disciplines by questioning some modalities of writing and rewriting allowing the reproduction of philosophical motifs within a work of fiction.*

**Keywords:** *Writing, rewriting, philosophy, literature, interdisciplinarity.*



---

<sup>1</sup> Auteur correspondant : SAMIR CHAIB | samir.chaib@univ-temouchent.edu.dz

En littérature, le mythe romantique de la création *ex nihilo* a été rendu obsolète vers la fin du XIXe siècle. L'œuvre littéraire ne se présente plus comme une originalité absolue fusant du seul génie et du talent immédiat de son auteur, mais comme un réseau complexe de filiations qui entretient diverses relations avec les écrits qui l'ont précédé. Des théoriciens s'accordant à dire que « tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969 : 136) se sont appliqués à étudier et à conceptualiser ces relations auxquelles ils ont donné différentes appellations. Bakhtine parle de « dialogisme », Kristeva d'« intertextualité » et Genette de « transtextualité ». L'originalité n'est plus synonyme de génie ni de nouveauté. Elle réside dans la possibilité de créer un « nouveau », toujours relatif, à partir d'un « ancien », d'un déjà-dit, d'un déjà-écrit. La critique, quant à elle, ne peut que difficilement faire l'économie de ces notions dont les frontières ont parfois du mal à se définir mais qui sont devenues quasi incontournables dans la théorie et l'analyse des textes littéraires. Tout acte d'écriture est, en définitive, un acte de réécriture dans lequel transparait plus ou moins explicitement une expérience de lecture personnelle qui lui demeurera consubstantielle. Julien Gracq compare ces relations palimpsestuelles au fonctionnement des organismes épiphytes :

Tout livre [...] se nourrit [...] non seulement des matériaux que lui fournit la vie, mais aussi et surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé. Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut-être que le génie n'est pas autre chose qu'un apport de bactéries particulières, une chimie individuelle délicate, au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme et finalement restitue sous une forme inédite [...] l'énorme matière littéraire qui préexiste à lui. (Gracq, 1961)

La réécriture met en relief la dimension foncièrement polychrome de l'œuvre en faisant confluer un « même » que l'on réitère et un « autre » qui en jaillit. Cette dialectique de l'identité et de l'altérité se pose cependant moins en problématique philosophique qu'elle ne dévoile la complexité d'une notion polymorphe. Elle désigne évidemment toute « réécriture » *stricto sensu*, mais aussi et plus largement, une pratique scripturale dynamique couvrant un large éventail de modalités: « toute reprise d'une œuvre antérieure, quelle qu'elle soit, par un texte qui l'imite, la transforme, s'y réfère, explicitement ou implicitement » (Aron, 2002 : 501). La réécriture représente donc un travail conscient et intentionnel de la part de l'écrivain ; un procédé de reprise transformatrice ou imitatrice sur un texte préexistant qui se présente à la fois comme prétexte à la création et comme pré-texte inspirateur. C'est cette acception qui sert le mieux nos préoccupations, celle de donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit.

Si l'on s'interroge sur la particularité de *Madame Victoria*, ce n'est certainement pas à tort que l'on pensera à la réécriture. Le roman, une suite de dix portraits féminins, est investi d'une atmosphère répétitive qui lui confère une architecture singulière, tant sur le plan diégétique que formel. Disposé en chapitres épars lui donnant davantage l'aspect d'un assemblage hétéroclite de nouvelles, il se présente d'emblée comme une forme de réécriture ; réécriture d'un fait divers tragique : la découverte au nord du Québec d'un cadavre féminin non-identifié. Sans doute, l'écrivaine a-t-elle voulu restituer par l'imagination l'identité perdue d'une femme tristement éteinte dans la solitude. En écrivant son histoire (ou en la réécrivant), Leroux s'est attachée à faire de Victoria bien plus qu'un simple personnage-héros ; elle en a fait le héraut d'une dernière parole égarée, étouffée par la mort et oblitérée par l'anonymat.

Cela dit, l'essentiel de *Madame Victoria* est ailleurs, dans une expression philosophique sous-jacente qui déborde le cadre des traditionnelles leçons de morale pour embrasser des formes

plus complexes de la pensée. Ainsi, une lecture approfondie découvre-t-elle au roman une signification autre que celle immédiate ; une signification dont la pleine intelligence requiert le concours d'un lecteur qui doit désormais prendre activement part à la construction du sens. Naturellement, le romancier se distingue du philosophe en ce qu'il préfère à la terminologie spécialisée et absconse, uniquement accessible aux initiés de la discipline, les subtilités de la fiction qui offre de plus vastes horizons interprétatifs et ce, même lorsqu'il entreprend de reproduire des idées qui lui préexistent. L'on parlera alors d'une « transposition » de motifs philosophiques dans une œuvre littéraire, de « fictionnalisation » ou encore, de « représentation ». Nous optons néanmoins pour les termes de « reprise » et de « réécriture » parce qu'ils traduisent mieux, à notre goût, cette présence du même et de l'autre, de l'ancien et du nouveau, au sein d'un seul écrit.

Notre problématique s'articule autour de deux questions qui ne sont pas sans rapport. Elles mettent en évidence l'objectif de notre recherche qu'est d'explicitier en l'interrogeant, la pluralité de procédés conjugués dans *Madame Victoria* en vue de véhiculer une/des réflexion(s) proprement philosophique(s) : quelles stratégies l'auteure a-t-elle déployées dans son entreprise re-scripturale ? Et quelles sont les pratiques littéraires qui permettent l'introduction de théories et de questionnements philosophiques dans une œuvre de fiction ?

L'hypothèse que les dix récits qui composent le roman représentent une forme de réécriture interne nous amène, dans un premier lieu, à regrouper les similitudes narratives, situationnelles et formelles autour de ce que nous avons choisi d'appeler une « réécriture autographe ou intratextuelle ». Nous nous attacherons ensuite à montrer la manière dont les répétitions textuelles fréquentes et l'espace romanesque circulaire évoquent le concept philosophique de l'Éternel retour. Dans un second lieu, nous partirons de l'hypothèse que le quatrième récit, *Victoria à l'Horizon*, n'est autre que la reproduction esthétisée et stylisée d'une parabole schopenhauerienne. Il s'agira de démontrer la présence de ce que nous appelons une « réécriture allographe ou intertextuelle » dans le roman de Catherine Leroux.

## 1. Réécriture autographe ou intratextuelle

Globalement, la réécriture autographe s'opère selon deux modalités bien définies. L'on parlera d'une réécriture « *in absentia* » lorsque l'auteur convoque un texte ou un fragment de son corpus littéraire, extérieur à l'œuvre en gestation. En revanche, elle sera dite « *in praesentia* » si le passage repris se situe au sein du même ouvrage (Garcia, 2016). D'ordinaire, des mentions telles que « nouvelle édition, revue et corrigée » accompagnent les reprises autographes intégrales, communes et *in absentia* par définition. Elles les justifient en communiquant d'entrée de jeu, dès le paratexte, l'attente d'un écart vis-à-vis de la version précédente. Les reprises *in praesentia* n'ont, quant à elles, cessé d'être considérées comme des dérogations au canon littéraire qu'au XXe siècle, notamment avec le théâtre de l'absurde et le Nouveau roman. Leur usage s'explique respectivement par la remise en question du sens des choses et la création de diverses intrigues psychologiques. Qu'est-ce qui, dans cette perspective causale, motive les procédés de réécriture autographe dans *Madame Victoria* ?

On ne peut légitimement parler de réécriture que si le procédé répond au double critère d'intentionnalité et de saillance qui permettent de reconnaître dans une œuvre donnée un substrat textuel antérieur. Autrement dit, l'établissement d'un tel rapport n'est pas tributaire de la seule détection d'un hypotexte à l'intérieur d'un hypertexte (Genette, 1982 : 13), mais de l'ensemble des indices qui aident à leur identification en tant que tels.

Dans *Madame Victoria*, les titres des dix récits trahissent déjà une intention de réécriture, en cela qu'ils reproduisent un mode de composition identique : le prénom du personnage « Victoria », accompagné d'une extension à chaque fois différente, suggérant l'idée d'une variation ; extension tantôt verbale (ex. *Victoria boit*), tantôt adjectivale (ex. *Victoria amoureuse*), tantôt circonstancielle (ex. *Victoria en sursis*). Il s'agit donc, tel que nous nous attacherons à le démontrer, d'une réécriture autographe *in praesentia*.

La stratégie re-scripturale interne adoptée dans le roman tend davantage à l'exploration de possibilités narratives multiples qu'elle ne cherche à exprimer un changement de perception vis-à-vis des événements, à la manière des nouveaux romanciers par exemple. Pour ce faire, l'auteure réinvestit une part de la substance narrative de l'hypotexte que l'on retrouve, immuable, dans les neuf hypertextes. Ce nombre non-négligeable de reprises écarte à lui seul la possibilité d'une répétition fortuite ou accidentelle, mais « il faut [également] que la part de ce qui est constant ne soit pas négligeable au regard de la part de ce qui varie » (Lafon, 1990 : 110). Effectivement, la nature de ce qui fait retour n'est pas de moindre importance dans le processus de reconnaissance d'une reprise qui doit, dans ce cas, s'appuyer sur des éléments réellement significatifs. Aussi, la seule analogie entre les titres des récits est-elle loin de constituer une marque péremptoire.

En vérité, le retour de l'hypotexte s'opère à plusieurs niveaux : narratif, textuel et formel. Au niveau narratif, se manifeste d'abord une onomastique invariable qui comprend le personnage principal « Victoria » ; le seul personnage secondaire véritablement consistant « Éon » ; ainsi que les références toponymiques que sont la ville de Québec et l'hôpital « Royal Victoria ». Ce maintien du cadre spatial dans une altérité temporelle concourt, à côté de l'anthroponymie quasi identique, à imprégner les récits d'un effet de répétition et à engendrer une impression de déjà-vu : un sentiment de reconnaissance que l'on éprouve devant ce qu'il nous semble pourtant apercevoir pour la première fois. Se dévoile ensuite l'identité thématique dans laquelle se meuvent les dix Victoria : aspirations au renouveau, folie, errance spatio-temporelle et quêtes chimères sont les principaux thèmes que l'auteure se plaît à redistribuer capricieusement afin de générer un semblant de changement. Les analogies situationnelles laissent enfin transparaître une intrigue globale récurrente qui sert à l'élaboration d'une narration en boucle. Les variantes partielles, fruits d'un même schéma narratif, contribuent à la mise en place d'un espace romanesque circulaire dans lequel le personnage tourne en rond. Il ne s'agit plus alors de présenter des récits nouveaux mais de ressasser autrement ce qui a déjà été dit.

Outre ces observations purement narratives, la réécriture autographe doit trouver un appui plus concret, plus textuel : le retour de phrases ou de segments phrastiques stylistiquement marqués, par exemple. S'il est vrai que les répétitions textuelles ont toujours été condamnées au nom du principe d'économie de la langue, elles représentent néanmoins la marque indélébile d'une entreprise re-scripturale en ce qu'elles offrent comme indices visibles et objectivement analysables, pourvu, évidemment, qu'elles ne se confinent pas à la simple redondance ou la redite fautive. Et dans le roman de Catherine Leroux, répétitions il est. Une phrase leitmotiv, dont la longueur la dispense du critère de littéralité, ponctue l'ensemble du texte. Elle ne donne certes lieu qu'à une unique occurrence par récit, mais sa fréquence suffit à produire un martèlement rythmé et un effet de déjà-lu.

-Elle est devenue une flèche, et tout son être pointe vers le nord. (Leroux, 2015 : 22)

-Elle était une flèche qui pointait résolument vers le nord. (Leroux, 2015 : 35)

- Notre tristesse nous avait rendus pointus comme des flèches et nous étions tournés vers le nord. (Leroux, 2015 : 47)
- Elle était une flèche, et elle filait vers le nord du Québec. (Leroux, 2015 : 70)
- Elle est une flèche que rien ne pourrait faire dévier du nord. (Leroux, 2015 : 81)
- Je suis une flèche et tout mon être aspire au nord. (Leroux, 2015 : 114)
- Sa fureur est une flèche pointée directement vers le nord. (Leroux, 2015 : 128)
- Je me suis levée, j'ai repéré le nord et je me suis mise en route. J'étais une flèche, patiente et droite. (Leroux, 2015 : 142)
- Victoria serait projetée dans le passé comme une flèche sublime décochée au nord de l'Histoire. (Leroux, 2015 : 148)
- Je suis [...] une flèche pointée sur les derniers mots de l'histoire (Leroux, 2015 : 172)

L'effet de réitération ne se laisse pas percevoir à l'échelle micro, mais à l'échelle macro où le nombre d'occurrences équivaut à celui des récits. Bien que le matériau linguistique ne soit pas conservé dans son intégralité et que les répliques appartiennent à des locuteurs distincts, la saillance répétitive ne s'en trouve pas amoindrie, grâce au seuil relativement élevé des reprises. Celles-ci élaborent un réseau de refrains au cœur du roman qui fonctionnent tels des points d'ancrage, renvoyant l'un à l'autre en écho et renforçant le fonctionnement en boucle de la narration. Le retour régulier de la phrase leitmotiv scelle le destin des Victoria et plonge le roman dans une ambiance déterministe. Il accomplit la double fonction d'entraver la progression narrative et de renvoyer la conscience du lecteur aux occurrences précédentes afin de lui faire prendre conscience du mécanisme essentiellement itératif de cette réécriture interne.

Par ailleurs, le lecteur de *Madame Victoria* ne saurait passer à côté d'une citation liminaire placée en épigraphe (Genette, 1987). Les pratiques citationnelles s'inscrivent certes d'ordinaire sous la problématique globale de l'intertextualité -donc, de la réécriture allographe. Néanmoins, sans pour autant lui refuser une telle portée, l'usage singulier qu'en fait l'auteure nous incite à nous y intéresser en tant que stratégie scripturale participant à un procédé de réécriture interne. L'emprunt, refrain de la chanson américaine *Ain't No Grave*, est accompagné de l'identité de l'épigraphe, Johnny Cash. Tous deux sont mis en exergue en tête de l'œuvre, alignés à droite sur une page indépendante, de manière à exhiber la valeur ornementale de l'épigraphe.

Le recours à la citation n'est jamais un fait anodin, d'autant plus lorsque celle-ci occupe un espace aussi stratégique que le premier seuil d'un roman. Au-delà le jeu de miroir dont elle permet l'instauration entre source et hôte, quatre fonctions lui sont attribuables selon Genette : justification du titre, commentaire du contenu à venir, effet de caution et ornement textuel. Notre hypothèse se rapportant davantage à la nature même de l'emprunt, aucune ne semble servir nos desseins. Les trois premières fonctions abondent dans la piste de la reprise intertextuelle, tandis que la quatrième traduit un simple souci d'esthétique.

Une traduction plus ou moins fidèle du segment emprunté, « There ain't no grave can hold my body down » (Leroux, 2015 : 01), aboutirait à l'énoncé suivant : « il n'y a pas de tombe qui puisse retenir mon corps ». Le propre d'un refrain étant de faire l'objet d'une reprise différée, les derniers paragraphes du roman confirment notre intuition. Un énoncé quasi similaire fait écho au refrain-épigraphe : « Je serai une tombe incapable de retenir ce qui ne meurt pas. » (Leroux, 2015 : 172). Ici encore, le matériau linguistique n'est pas reproduit littéralement. Les modifications s'expliquent par la transposition du segment de l'anglais vers le français ainsi que par leur appropriation contextualisée par un locuteur distinct. La similitude, cependant, n'en demeure pas moins saillante.

Cette reprise *in fine* d'un élément du début correspond à une figure particulière de la rhétorique classique, permettant de faire converger les deux seuils d'une œuvre en vue d'imprimer un sentiment de circularité : l'anaplodiplose<sup>2</sup> (Bacry, 1992). Elle tend à générer l'impression d'une « boucle qui se boucle » et à imprégner l'ensemble du texte d'une ambiance répétitive qui le traverse de part en part. L'anaplodiplose transforme l'espace fictionnel en un cercle clos dans lequel le personnage, condamné à tourner en rond, ne cesse de répéter et meurt en répétant.

Du point de vue formel, enfin, la similarité avec l'hypotexte se fait sentir à travers le rejet systématique de toute idée de début, en faveur d'une écriture qui se veut circulaire. Nulle part ailleurs que dans l'incipit ne saurait mieux s'exprimer ce refus du début. L'auteure adopte à cet effet des incipit dits « de surgissement » qui dérogent à leur rôle annonciateur en ne communiquant pas le ton du récit à venir. Les premières phrases n'assument désormais plus aucune fonction inaugurale : tantôt *in media res*, apparaissant comme la suite d'une histoire que l'on ne fait que prendre en cours : « Quelque part entre le onzième et le douzième, elle en a eu assez » (Leroux, 2015 : 78) ; tantôt, *in media verba* (Del Lungo, 2003 : 122-124), se présentant tel le prolongement d'un discours déjà entamé, un discours qui nous prend de court : « D'abord, je fais le feu. » (Leroux, 2015 : 94).

Le refus de la fin apparaît également comme un parti pris esthétique, caractérisant aussi bien l'hypotexte que les hypertextes. Il s'exprime dans les méandres d'une écriture déchronologique qui confond tous les temps de la narration, jusqu'à l'égarement du concept-même de la fin. Les ancrages temporels sont systématiquement brouillés et la notion du temps constamment égarée, tandis que les jaillissements sporadiques du récit cadre permet le re-commencement des récits enchâssés. Le point final ne devient alors final que par son seul emplacement dans le texte puisqu'il ne sert qu'à marquer une fin strictement textuelle : une fin pour un recommencement, pour un re-commencement. La figure de l'anaplodiplose semble vouloir pallier ce manque fondamental d'unité en joignant les deux seuils incertains dans les dix textes mais elle ne fait en réalité que réaffirmer la circularité comme principe moteur de cette entreprise re-scripturale autographe.

Le schéma itératif / récursif à l'origine des récits de *Madame Victoria* n'est pas sans évoquer une doctrine philosophique, d'abord antique, puis nietzschéenne : l'Éternel retour qui, sans avoir été mentionné de manière active, a vraisemblablement structuré le roman en lui conférant son architecture circulaire. Les parcours existentiels et la mort similaires que partagent les protagonistes laissent à penser que l'apparition de chacune d'entre elles n'est que la réincarnation de la précédente. De plus, le personnage secondaire quasi omniprésent évoque à son tour cette idée du perpétuel retour des choses : non seulement parce que son apparition semble enclencher un compte à rebours vers la mort d'une Victoria et l'apparition de la suivante, mais aussi parce que le nom que l'auteure lui a attribué, « Éon », coïncide avec celui de la divinité grecque incarnant le temps cyclique (Aiôn / Éon) (Festugière, 1949 : 146). Au-delà, la réécriture elle-même ne véhicule-t-elle pas dans son essence cette idée de retour ? Elle affirme l'assujettissement de la différence à l'identité et ce, dans la pensée humaine en général et dans les processus de création littéraire en particulier. Salman Rushdie dira à ce propos que l'Histoire de la littérature ne compte guère plus que deux ou trois thèmes qui sans cesse se répètent (Vignes, 2016 : 21-29). Sans aller aussi loin, ne serait-

---

<sup>2</sup> Il s'agit d'un néologisme créé dans le but de rendre compte des figures d'épanadiplose d'ampleur plus significative.

il pas sensé de voir dans ces récurrences thématiques une sorte d'éternel recommencement ? Un éternel recommencement de l'écriture, un éternel recommencement de la vie.

## 2. Réécriture Allographe ou intertextuelle

Les deux versants de la réécriture (autographe et allographe) ne sont pour ainsi dire que les deux facettes d'une même médaille, soit deux modalités de retour sur un écrit antérieur qui, loin de s'exclure, parfois se complètent. Cette deuxième forme jouit toutefois d'une plus ample fortune ; il n'y a, semble-t-il qu'à observer les articles et les colloques qui lui sont consacrés. Ceux de l'ouvrage collectif *Pratiques et enjeux de la réécriture* (Rebai, 2016), pour ne citer qu'eux, sont suffisamment éloquents. La distinction, en plus de celle que constitue l'identité auctoriale, réside dans les questions qui se rapportent à l'emprunt et à la transformation de ce qu'on appelle aujourd'hui des « propriétés intellectuelles ». La réécriture allographe ne saurait se réduire à un simple jeu de citation ; elle revêt des formes plus complexes et plus étendues qui relient certes toujours le texte résultant à un autre, antérieur, mais qui invitent le récepteur à voir dans ce déjà-dit une production inédite.

Le terme « réécriture » peut aussi bien désigner le retour, à l'intérieur d'une œuvre, d'un motif littéraire comme les mythes, que d'un motif extra-littéraire comme une préoccupation philosophique. En effet, la crise de sens qui caractérise la pensée moderne a remis en question l'hégémonie d'une philosophie trop rationaliste et a permis, sinon imposé, une véritable revalorisation de la littérature qui apparaît désormais comme plus apte à rendre compte d'un monde contingent tout autant que du chaos épistémologique dans lequel se débat la pensée humaine. Dès lors, des motifs philosophiques comme l'absurde, l'existentialisme et, tel que nous l'avons vu, l'éternel retour, ont essaimé dans les œuvres littéraires, donnant naissance à des hypertextes qui ne cessent, aujourd'hui encore, de déplacer les frontières entre les deux disciplines jusqu'à les abolir.

Le quatrième récit de *Madame Victoria*, « *Victoria à l'horizon* », reprend une problématique philosophique pour le moins épineuse : une analogie sur les rapports humains à laquelle on réfère communément avec le nom de « dilemme du hérisson » ou « dilemme du porc-épic ». La question a d'abord suscité l'intérêt des psychologues sociaux et des psychanalystes, tels que Freud qui lui consacre en 1921 un essai intitulé *Psychologie des masses et analyse du moi*, avant d'être transposée en intrigue cinématographique et romanesque, notamment avec le film de Norman Jewison, *L'affaire Thomas Crown* (1964), et le roman de Muriel Barbery, *L'Élégance du hérisson* (2006). C'est dire si cette métaphore qui apparaît initialement-du moins a-t-on tendance à le croire-dans une parabole d'Arthur Schopenhauer, connaît une résonance universelle. Le texte qui fait l'objet d'une réécriture doit en effet disposer d'une certaine notoriété qui en permette la reconnaissance. Schopenhauer la formule ainsi dans ses *Parerga et Paralipomena* :

Par une froide journée d'hiver, quelques porcs-épics se serraient étroitement les uns contre les autres, de façon que leur chaleur mutuelle les protège du gel. Mais ils ressentirent bientôt l'effet de leurs piquants les uns sur les autres, ce qui les fit s'écarter. Quand le besoin de se réchauffer les eut à nouveau rapprochés, le même désagrément se répéta, si bien qu'ils se trouvèrent ballottés entre deux maux jusqu'à ce qu'ils aient trouvé la distance convenable à laquelle ils pouvaient le mieux se tolérer. C'est ainsi que le besoin de société né du vide et de la monotonie de leur moi intérieur individuel rassemble les hommes. Mais leurs nombreuses qualités déplaisantes et leurs vices intolérables les éloignent à nouveau. (Schopenhauer, 1851 : 1268)

La part de l'herméneute dans le processus de reconnaissance d'une reprise allographe n'est pas mince car les signes sont la plupart du temps implicites. Bien qu'elle fasse parfois appel à la citation la plus canonique (le degré zéro de la réécriture), les mécanismes sollicités en vue de son identification diffèrent de ceux d'un simple rapport intertextuel. Il ne s'agit pas de faire l'inventaire des citations ou des allusions à l'intérieur d'une œuvre mais de déterminer les points de convergence et de divergence entre un « texte A », l'*hypotexte*, et un « texte B », l'*hypertexte*, afin d'élaborer une analyse. Cette démarche implique une part certaine de subjectivité car fondée avant tout sur l'intuition d'un lecteur qui se voit non seulement contraint de construire lui-même les indices de sa lecture, mais qui doit également les étayer d'une interprétation qui les consolide, en même temps qu'elle en démontre la pertinence.

Dans son récit, Catherine Leroux opte, cela va de soi, pour un espace textuel plus important que celui de son hypotexte : l'écart, d'une dizaine de pages environ, peut être mis sur le compte des contraintes narratives dictées par la nature-même de l'ouvrage. Elle fait néanmoins le choix de maintenir un mode générique quasi identique : la parabole, à cette différence près qu'elle n'accompagne pas la sienne, à la manière de Schopenhauer, d'un passage explicatif qui en dévoile la signification. C'est là, nous semble-t-il, la divergence majeure entre un texte philosophique résolument didactique et un autre qui, sans pour autant se refuser cette portée, se défend de présenter à un lecteur passif l'image d'un monde achevé et bien ordonné, peu congruente à l'expression de la contingence qui caractérise le contexte épistémologique dans lequel il s'inscrit.

Le fragment narratif de la parabole schopenhauerienne fait appel aux subtilités d'une focalisation externe qui place l'auteur en observateur extérieur par rapport à ce qu'il décrit. Le point de vue externe offre, en effet, la distanciation requise pour une analyse aspirant à une part, même discutable, d'objectivité scientifique. Cependant, dans sa réécriture, Leroux procède à ce que Gérard Genette appelle une « transfocalisation » (Genette, 1982 : 408), en ayant recours à une focalisation zéro qui abolit la distance instaurée entre le sujet de l'analyse et ce qui en constitue l'objet. Le récit, même fictif, tend à redonner un aspect plus humain à une problématique exclusivement humaine : l'objectivité scientifique est dès lors délaissée en faveur d'une expression plus intérieure et plus intime que le traitement philosophique, trop distant et trop froid, ne parvient pas vraiment à fournir. Le narrateur omniscient communique au lecteur l'intégralité de la charge émotionnelle et la pléthore de pensées, parfois contradictoires, que suscitent chez le personnage les situations paradoxales auxquelles il se trouve confronté. En induisant ce nouveau paramètre de subjectivité dans la perception, la transfocalisation permet de mieux offrir à l'entendement une question aporétique aux réponses incertaines.

À côté de ce changement de focalisation, Leroux effectue un léger changement dans le contexte : une transposition partielle qui arrache la question au monde animale pour la replacer dans son contexte originel. Le cadre spatio-temporel n'est pas d'une grande signification car dans l'hypotexte comme dans l'hypertexte, l'accent est plus mis sur le facteur du froid, essentiel à la métaphore. La représentation allégorique de la parabole est donc conservée, mais aux piquants des porcs-épics se substitue une étrange maladie ; une sorte d'allergie mortelle aux êtres humains que développe Victoria et qui la contraint à vivre en reclus. Seulement, le besoin littéralement vital d'éloignement et de solitude : « Victoria n'eut d'autre désir que de se rendre au bout du monde » (Leroux, 2015 : 67), est contrebalancé par celui, non moins viscéral car imprimé dans sa chair, de contact et de



promiscuité avec ses semblables : « son désir de contact humain resurgissait » (Leroux, 2015 : 72). Victoria expérimente alors un profond sentiment de déchirure engendré par une appartenance impossible mais désirée ; un attachement mortifère mais convoité et revendiqué envers ceux qui, en voulant à la sauver, causent sa mort : « cette persévérance les rendait encore plus attachants » (Leroux, 2015 : 75). Catherine Leroux tire de cette situation intenable tous les paradoxes que peut offrir un problème véritablement insoluble. Le retour de l'héroïne auprès des siens marque à la fois son salut et sa damnation : « Elle était sauvée. Elle était damnée » (Leroux, 2015 : 73). Elle trouve la mort en étreignant une infirmière aux yeux vairs, dans un élan de désespoir et de tendresse. Elle se libère, elle se tue.

L'auteure respecte le ton fondamentalement sérieux du dilemme du hérisson en n'optant ni pour une transformation parodique, ni pour un travestissement satirique, dans un texte pourtant très peu soucieux de la vraisemblance. Elle re-pose la question de Schopenhauer sans suggérer l'intention d'y apporter une réponse quelconque ; sans doute parce que le propre de ces apories n'est pas d'être résolues mais de plonger ceux qui s'y attardent dans le doute et la contradiction. En outre, Leroux procède à un bannissement systématique de l'humour dans ce quatrième récit qu'elle semble vouloir noircir jusqu'au désespoir. L'absence de solutions au dilemme équivaut alors à l'impossibilité de trouver un remède au mal dont est assaillie Victoria, tandis que les résonances de la philosophie dite pessimiste d'Arthur Schopenhauer jonchent le texte et le parcourent. Elles sont d'autant plus sensibles dans la description des rares moments de proximité qui se fait à travers des expressions paroxystiques : « Le calvaire dura plusieurs heures » (Leroux, 2015 : 73) ; « Son épiderme bouillonnait comme la surface d'une eau sur le point de s'évaporer » (Leroux, 2015 : 76) ; « Aucun analgésique ne viendrait à bout d'une telle concentration humaine. » (Leroux, 2015 : 74). La référence est à l'évidence implicite et, loin de se présenter comme allant de soi, n'est décelable que par le truchement de l'interprétation.

Existe, cependant, une référence moins implicite à la pensée schopenhauerienne ; une reprise plus ou moins littérale n'obéissant pas aux normes classiques de la citation canonique qui impose, entre autres, un souci de fidélité. C'est ainsi que, dans une courte méditation sur l'existence tragique de son héroïne, Leroux esquisse une réflexion sur la notion de « bonheur » qui n'est pas sans rapport avec le concept du « bonheur négatif » de Schopenhauer. La vie de la quatrième Victoria étant principalement régie par un ordre binaire qui fait alterner les cycles de maladie et de rémission, la seule forme de bonheur qui lui est permise est celle du soulagement qui accompagne la disparition de ses symptômes : « Elle se caressait les bras en songeant doucement au fait qu'en guise de bonheur, l'existence ne lui offrirait que du soulagement. » (Leroux, 2015 : 68). Cette réflexion que le roman propose presque incidemment, trouve ses origines dans l'un des essais philosophiques les plus ésotériques du XIXe siècle : *Le Monde comme volonté et comme représentation* qui dresse du bonheur un portrait similaire. Il n'y est pas présenté comme un phénomène en soi, existant de manière indépendante, mais comme une entité chimérique qui ne peut être appréhendée qu'à travers une négativité logique. Autrement dit, pour Schopenhauer, le bonheur est essentiellement négatif car il n'est autre que soulagement ; il n'est autre que « la cessation d'une douleur ou d'une privation » (Schopenhauer, 1818 : 331).

Au-delà la ressemblance dans le ton décidément pessimiste dont sont investis les deux propos, l'analogie sémantique est patente puisqu'il s'agit plus d'une reprise du signifié que

du signifiant. Isabelle Abramé-Battesti reconnaît cette forme particulière d'emprunt dans « tout énoncé immédiatement identifiable et reconductible à un énoncé source » (Abramé-Battesti, 1999 : 13). En effet, la notoriété du fragment qui fait l'objet de la référence peut parfois le dispenser du recours aux outils de marquage typographique, à l'instar des différentes constructions issues de la sagesse populaire (proverbes maximes dictons... etc.) que l'on reformule capricieusement et que l'on insère sans mises en garde préalables. Sa reconnaissance se fait généralement sans grande peine mais reste toute de même tributaire de la culture personnelle du lecteur et de la mémoire qu'il conserve de ses lectures antérieures.

## Conclusion

La réécriture élargit sans nul doute davantage les horizons de lecture qu'offrent des créations déjà intrinsèquement polysémiques. L'autographe, en plus d'explorer des possibilités narratives plurielles, permet de saturer de sens le texte ou fragment textuel repris jusqu'à l'égaré de la notion-même de sens, à la manière des dramaturges de l'absurde, ou de faire émerger un sens nouveau, autrement inexprimable que par la multiplication des strates textuelles, à la manière de Catherine Leroux dans *Madame Victoria*. Les similitudes narratives et formelles concourent avec les analogies situationnelles, les répétitions textuelles et l'architecture circulaire des récits à mettre en évidence une réalité constitutive du monde et de l'être : l'éternel et inlassable recommencement des choses. L'allographe, quant à elle, lorsqu'elle ne s'inscrit pas dans une logique subversive, parodique ou satirique, accrédite du poids du modèle le produit de la réécriture et propose -nous l'avons vu- le réinvestissement d'un texte qui exerce encore sur les esprits son pouvoir de fascination, du moins sur celui de l'auteur re-scripteur. En optant pour un motif extra-littéraire, Leroux remet en question l'étanchéité de deux disciplines voisines, sinon complémentaires (littérature et philosophie), en même temps qu'elle ne démontre la pérennité d'une question aporétique que l'humanité, au cours de ses milliers d'années d'existence, n'est jamais parvenue à résoudre : l'être humain est-il réellement un animal social ?

## Références bibliographiques

- ABRAMÉ-BATTESTI I. 1999. *La citation et la réécriture dans la Divine Comédie de Dante*. Torino. Ed. Dell'Orso.
- ARON P et al (dir). 2002. *Dictionnaire du littéraire*. Paris. PUF.
- BACRY P. 1992. *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*. Paris, Armand Colin.
- DEL LUNGO A. 2003. *L'Incipit romanesque*. Paris. Seuil.
- FESTUGIEREA. -J. 1949. *La Révélation d'Hermès Trismégiste*. Paris. Les Belles Lettres.
- GARCIA A. 2016. *La réécriture dans l'œuvre de José Emilio Pacheco*. Thèse sous la direction de Graciela Villanueva. Paris. Université Paris-Est.
- GENETTE G. 1987. *Seuils*. Paris. Éd. du Seuil.
- GENETTE G. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris. Ed. du Seuil.
- GRACQ J. 1961 « Pourquoi la littérature respire mal » dans *Préférences*. Paris. José Corti.
- KRISTEVA J. 1969. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris. Seuil.
- LAFON M. 1990. *Borges ou la réécriture*. Paris. Seuil.
- LEROUX C. 2015. *Madame Victoria*. Québec. Alto.
- REBAI M (dir.). 2016. *Pratiques & enjeux de la réécriture dans la littérature*. Paris. Presses Universitaires du Midi.
- SCHOPENHAUER A. 1888. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Livre IV. Trad. A. Burdeau. Paris. Felix Alcan.
- SCHOPENHAUER A. 2010. *Parerga et Paralipomena*. Trad. Jean-Pierre Jackson. Paris. Coda.
- VIGNES S. 2016. « Une appropriation de Madame Bovary par la nouvelle québécoise contemporaine dans Les Aurores montréalaises de Monique Proulx » dans *Littératures*. pp. 21-29.