



HAL
open science

Articuler instances lectorales et régimes textuels : du jeu entre théories. L'exemple de Cité de Verre

Christine Chollier

► **To cite this version:**

Christine Chollier. Articuler instances lectorales et régimes textuels : du jeu entre théories. L'exemple de Cité de Verre. Christine Chollier; Anne-Elisabeth Halpern; Alain Trouvé. Du jeu dans la théorie de la lecture, 14, Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.95-114, 2020, Approches interdisciplinaires de la lecture, 978-2-37496-112-5. 10.4000/books.epure.2275 . hal-02561294v1

HAL Id: hal-02561294

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02561294v1>

Submitted on 3 May 2020 (v1), last revised 12 Apr 2024 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

sous la direction de Christine Chollier,
Anne-Élisabeth Halpern et Alain Trouvé

Approches interdisciplinaires de la lecture n° 14
Du jeu dans la théorie de la lecture

Document extrait de *Du jeu dans la théorie de la lecture*
sous la direction de Christine Chollier,
Anne-Élisabeth Halpern et Alain Trouvé

dans la collection Approches Interdisciplinaires de la Lecture

Ouvrage publié avec le concours du CIRLEP (EA 4299) et du CRIMEL
(EA 3311), Université de Reims Champagne-Ardenne

Conception graphique © Éditions et presses universitaires de Reims

ISBN papier : 978-2-37496-108-8

ISBN électronique : 978-2-37496-112-5

ISSN : 1771-236X

l'epure
ÉDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims • 2020

Bibliothèque Robert de Sorbon

Avenue François-Mauriac / CS40019 / 51 726 Reims Cedex

www.univ-reims.fr/epure

Diffusion FMSH – CID

18-20 rue Robert-Schuman / 94 220 Charenton-le-Pont

www.lcdpu.fr/editeurs/reims



Ce document est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Articuler instances lectorales et régimes textuels : du jeu entre théories.

L'exemple de *Cité de Verre*

*La théorie, c'est quand on sait tout et que rien ne fonctionne.
La pratique, c'est quand tout fonctionne et que personne ne sait pourquoi.
Pratique et théorie [...] réunies, rien ne fonctionne et on ne sait pas pourquoi.*
Citation attribuée à Albert Einstein.

Lorsqu'on joue à mettre du jeu dans le jeu qu'est la lecture littéraire, il n'est pas inutile de rappeler les deux acceptions les plus courantes du terme principal. Le jeu est :

- Une activité ludique consistant à faire semblant ; solitaire ou pratiquée à deux ou plusieurs, elle se pratique avec un objet (ballon, jeu de société, livre, cartes, ordinateur, etc.) ; la rivalité prétendue est alors vécue sur le mode du contrefactuel, du « comme-si », du virtuel, puisqu'elle est transcendée par un irénisme réel.
- Un espace qui permet à deux pièces solidaires de bouger l'une par rapport à l'autre, qui permet un mouvement aisé ; tantôt défaut fortuit, tantôt voulu pour éviter une trop grande contrainte ou trop grande pression ; le défaut de serrage ou d'articulation est une acception par extension.

Comme pratique prétendument polémique ou agonistique, le jeu a été source et objet de réflexion dans la théorie, de Winnicott et Huizinga à Michel Picard, en passant par Roger Caillois. C'est en effet la description du *fort / da* freudien entre l'enfant et l'objet transitionnel qui préfigure le modèle de lecture proposé ensuite par Picard.

Mais ce n'est pas ce jeu-là qui m'intéresse ici *a priori*. C'est l'espace qui permet à des pièces de bouger et de modifier la configuration

initiale... à moins que le jeu-espace ne nous ramène au jeu-activité, au sens où il faut une aire pour déployer son activité.

On pourrait d'une part envisager d'introduire du jeu dans une théorie, dans une pratique, ou encore entre théorie et pratique. On peut d'autre part suggérer d'insérer du jeu entre deux théories : de voir comment les concepts sont définis et redéfinis et de les faire jouer ensemble. Si l'on considère que toute lecture littéraire, voire toute interprétation, résulte d'une activité interactive entre lecteur et texte, – et non simplement d'une rêverie du lecteur solitaire, quelle que soit sa compétence, pas plus d'ailleurs que d'un sens toujours-déjà déposé au sein d'un texte – il faut par conséquent essayer d'articuler instances lectorales et régimes textuels au cours d'expériences interprétatives.

Par « instances lectorales », on entendra celles de Vincent Jouve, qui révisent et étendent celles de Michel Picard. Dans *La Lecture comme jeu*¹ Michel Picard propose un modèle tripartite du lecteur réel, modèle différent de ceux élaborés pour les lecteurs théoriques (le « lecteur implicite » de W. Iser, le « lecteur abstrait » de J. Lintvelt, le « lecteur modèle » d'U. Eco, l'« archilecteur » de M. Riffaterre). Les trois instances du lecteur réel impliqué dans un processus de lecture littéraire sont les suivantes : le *liseur* est l'instance corporelle et sensible associée au Réel, qui assure une relation entre le monde et l'illusion ; le *lectant*, situé du côté du Symbolique, est la composante intellectuelle, qui mémorise et réfléchit ; le *lu* est la part de l'Imaginaire, passive et hallucinée, qui s'identifie aux structures fantasmatiques dessinées dans le texte². Ces trois forces sont susceptibles de devenir tout à tour hégémoniques, comme dans le cas de la lecture hallucinatoire – signe de la toute-puissance du *lu* – ou celui de la lecture idéologique – signe de la domination d'un Surmoi qui empêche le développement d'affects³. Là où Jean-Louis Dufays évoque

1. *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986. Voir en particulier p. 112-113, 214.

2. Voir aussi *La Littérature et la Mort*, Paris, PUF, 1995, p. 40.

3. Voir Michel Picard, « Lecture de la perversion et perversion de la lecture ». *Comment la littérature agit-elle ?* Paris, Klincksieck, 1994, p. 163-205. Si dans ce jeu de liaison et de déliaison le clivage *lu* / *lectant* est définitif, ces deux instances font cavalier seul : soit le *lu* se laisse submerger par les émotions suscitées et les scénarios imaginaires se substituent à la perte et à ses violences ; soit le *lectant*

un continuum entre les trois instances⁴, Michel Picard les met en tension au sein d'un équilibre instable et oscillatoire, en constante révision durant le temps de la lecture.

Or François Rastier, qui étend ses réflexions de la sémantique textuelle aux sciences de la culture, écrit ceci :

Le specta(c)teur doit donc trouver un équilibre entre le conscient du jeu et l'inconscient du leurre, entre la pulsion détournée par le leurre et le plaisir stylisé par le jeu. Il peut parvenir à une fascination maîtrisée ; mais quand le leurre prédomine, on crée de la dépendance ; quand le jeu prédomine, si l'on crée une maîtrise, ou du moins une liberté réglée, on perd en fascination.

En littérature, la distance critique du lecteur a été excellemment décrite par la formule de Stevenson, *suspension of disbelief*⁵, suspension du doute, qui évoque une concession de croyance plus qu'une croyance par concession : on peut se prendre au jeu sans oublier qu'il en est un. Le plaisir esthétique reste ainsi distinct de l'adhésion pathétique, car le suspens de l'incrédulité n'équivaut pas à une croyance. Alors que l'illusion affecte la perception de la zone proximale (le monde empirique), la distance critique requiert un point de vue externe, qui n'est donc plus celui de la zone identitaire. Or ce décentrement met en jeu la zone distale de l'entour, celle précisément à laquelle donnent accès les arts, les sciences, les lois morales et religieuses. En art, il est favorisé et entretenu par la connaissance d'autres œuvres, bref une culture personnelle.⁶

applique la perte aux autres et maintient la lecture dans la littérature d'idées et l'Idéologique. Il s'agit de cas extrêmes où ce qui est recherché n'est plus le retour du même mais celui de l'identique. Michel Picard lui-même souligne le caractère extrême de cette double hypothèse (*La Littérature et la Mort*, p. 186).

4. Jean-Louis Dufays, « La lecture littéraire, une notion, un modèle, des performances ; Vingt-cinq ans de travaux en didactique de la littérature », in *La Lecture littéraire dans tous ses états*, Paris, L'Improviste, 2019, p. 183-191, p. 187.
5. La référence « willing suspension of disbelief » est de Coleridge (*Biographia Literaria*, 1817, Chapter XIV), NdA.
6. *Créer : Image, Langage, Virtuel*, Casimiro, 2016, p. 157-158. F. Rastier est le fondateur de la sémantique des textes. La plupart de ses articles sont disponibles en ligne sur le site de la revue *texto !* (www.revue-texto.fr).

Cette intersection entre deux trajectoires de recherche — celle suivie par Picard, puis Jouve et celle initiée par Rastier — invite à articuler les instances lectorales de l'une et les régimes textuels de l'autre⁷. Par « régimes textuels », il est fait référence à cette caractérisation des textes abordée par François Rastier.

Dans *Arts et sciences du texte*, Rastier avait d'abord proposé de décrire un texte comme le résultat de l'interaction entre trois systèmes⁸ :

TEXTE			
<i>Systèmes</i>	idiolecte	sociolecte	« dialecte »
<i>Degrés de systématité</i>	normes individuelles	normes socialisées	système fonctionnel
<i>Formes</i>	styles	genres	textualité

Où l'on voit que la littérature ne se situe pas dans une littérarité introuvable mais dans les différences entre pratiques sociales : les textes littéraires sont différents des textes journalistiques (ou médicaux, scientifiques, philosophiques, de loi) non parce qu'ils sont les seuls à utiliser des tropes et des figures de style, ce qui est faux, mais parce qu'ils relèvent de pratiques et traditions discursives propres à leur pratique sociale (dont les normes génériques). De plus, les textes littéraires sont susceptibles de devenir des œuvres, ce qui rejaillit sur le type de lecture qu'on leur réserve. Mais cela est une autre histoire. Retenons pour l'instant qu'un texte est le produit de l'interaction entre les trois systèmes mentionnés ci-dessus.

Cette triade de systèmes à portée différente en rappelle une autre. En linguistique, l'approche pragmatique de base met en jeu une interrelation entre JE et TU. La problématique dialogique montre que le discours est un discours sur un discours adressé à un discours. Or il arrive que le TU soit physiquement absent (d'où le *fort / da* de Freud et l'objet et l'aire transitionnels de Winnicott). Il arrive aussi que l'objet du discours soit absent. On en déduit que le propre de

7. Je remercie Jean-Louis Dufays de m'avoir suggéré d'articuler ces deux parcours de recherche.

8. Tableau simplifié d'après *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001, p. 179.

l'homme, c'est (aussi) de s'adresser à qui n'est pas là ou de parler de (ce) qui n'est pas là. Les sciences de la vie et de la nature rapprochent le chimpanzé et l'homme par l'anatomie (les aires de Broca et de Wernicke qu'ils ont en commun) ou par le linguistique (même si les chimpanzés dressés emploient au mieux les signes comme des signaux et non comme des symboles), ou encore par le *hic et nunc* pragmatique (pour le singe n'existe que ce qui se trouve dans le même espace que le sien). En revanche, la sémiotique des cultures prétend que l'entour humain se distingue par sa faculté à symboliser l'absence (ce qui est sans substrat perceptif immédiat).

En effet, les langues participent à l'élaboration de trois grands types de performances sémiotiques. Constatant que la plupart des langues sont structurées par des catégories qui expriment le soi, le proche et l'absent, Rastier distingue trois zones de l'entour humain : l'*identitaire*, la *proximale* et la *distale*. Les deux premières s'articulent sur une frontière *empirique* et la troisième s'articule aux deux précédentes sur une frontière *transcendante*⁹.

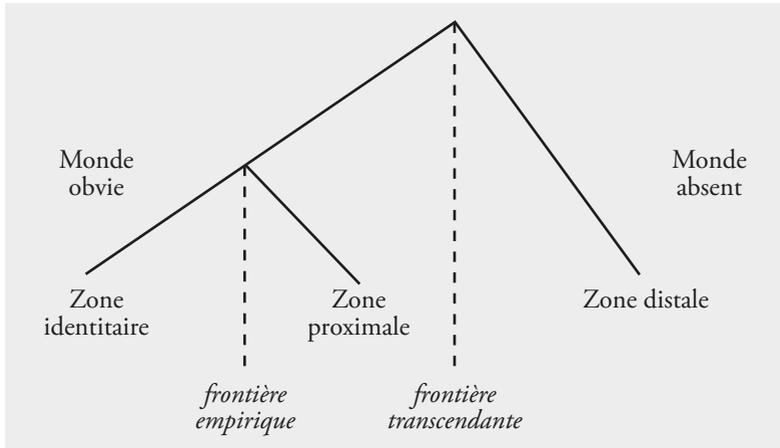
	<i>Z. identitaire</i>	<i>Z. proximale</i>	<i>Z. distale</i>
<i>Personne</i>	JE, NOUS	TU, VOUS	IL, ON, ÇA
<i>Temps</i>	MAINTENANT	NAGUÈRE BIENTOT	PASSÉ FUTUR
<i>Espace</i>	ICI	LÀ	LÀ-BAS AILLEURS
<i>Mode</i>	CERTAIN	PROBABLE	POSSIBLE IRRÉEL
<i>Frontières</i>	<i>fr. empirique</i>		<i>fr. transcendante</i>

Les langues réalisent ces ruptures différemment. Nous pourrions produire un tableau équivalent en anglais.

Selon Rastier, le monde *identitaire* serait une zone de coïncidence ; le monde *proximal* une zone d'adjacence ; la zone *distale*

9. François Rastier, « L'action et le sens pour une sémiotique des cultures », *Journal des anthropologues*, n° 85-86, mai 2001, p. 183-219, p. 192.

est décrite comme le monde (étrange) des absents : ce et ceux qui peuplent nos rêves, nos hallucinations, nos extases (morts, idoles, dieux, héros, esprits, ancêtres mais aussi théories, lois, œuvres, objets rituels, etc.). Ainsi, le sémiotique fait état d'un couplage spécifique du vivant et de son environnement, couplage figuré ainsi¹⁰ :



François Rastier, « Action et récit », *Texto !*
Textes et cultures, vol. XIX, n° 3 (2014)

La principale rupture sépare les deux premières zones de la troisième. En d'autres termes, l'opposition entre zone identitaire et zone proximale est dominée par l'opposition qui sépare ces deux zones prises ensemble à la zone distale. Ainsi se séparent un monde obvie (formé des zones identitaire et proximale) et un monde absent (établi par la zone distale). Rastier explique ainsi ce modèle des trois zones anthropiques : le monde obvie se distingue du monde absent comme l'empirique du transcendant ; la frontière empirique met en contact zone identitaire et zone proximale, qui sont séparées de la zone distale par la frontière transcendante. Le contraste sert par exemple à caractériser les deux poètes américains Walt Whitman

10. *Idem.*

(1819-1892) et Langston Hughes (1902-1967). Ils sont entrés dans un rapport intertextuel mais, étant tous deux contraints par leur propre situation historique, ils peuvent être différenciés de la manière suivante : Whitman, disciple de la philosophie transcendentaliste de R. W. Emerson, décrit une Amérique idéale, donc contrefactuelle. Même lorsqu'ils évoquent l'esclavage ou la Guerre de Sécession, ses poèmes visent la reconduction dans le sublime (Lincoln, la Démocratie, la Nation) et la diversité est subsumée sous une dimension transcendante. Le romantisme optimiste des Transcendantalistes définit le mal comme l'absence de bien. Le JE du locuteur est un demiurge qui n'a plus besoin de muse, inspiré qu'il est par ce qui unit nature, matière et humain : l'Âme suprême. Ainsi, le JE est universel puisque tout communie avec tout, grâce à cette *Oversoul*. En revanche, Hughes a vu et vécu l'échec de la Reconstruction d'après-Guerre civile. Son Amérique est proximale, située sur la frontière empirique. Son JE est un observateur de la diversité ou un singulier dans une expérience collective de la ségrégation. Point de transcendance dans une Amérique qui n'existe pas.

Rastier évoque aussi ce qui n'apparaît pas dans la figure : la frontière extatique qui mettrait directement en relation la zone identitaire et la zone distale, sans aucune médiation proximale (récits mystiques, hallucinations, etc.)¹¹. Dans *The Heart is a Lonely Hunter* de Carson McCullers, la négociation problématique, voire impossible, de la zone proximale sur la frontière empirique rejette les personnages sur la frontière transcendante où ils espèrent entrer en contact avec leur idole personnelle qu'ils placent dans la zone distale¹².

Au premier tableau s'ajoute ainsi une ligne relative aux trois zones anthropiques : le style idiolectal correspondrait à une activité singulière ; le sociolecte mettrait identitaire et proximal en contact grâce à un système de normes ; le dialecte, plus ancien et plus intangible,

11. François Rastier, *Une introduction aux sciences de la culture*, Paris, PUF, 2002, p. 254.

12. Christine Chollier, « Lire / lier sens global et sens local dans une œuvre littéraire. *The Heart is a Lonely Hunter* de Carson McCullers », in *Des Mots à la pensée. Onze variations sur l'interprétation*, Daniel Thomières (dir.), Reims, EPURE, 2016, p. 113-131.

avec son système de règles souveraines, serait considéré comme un acte hiératique :

Nous emploierons le terme d'acte pour désigner la mise en relation des zones identitaire et proximale avec la zone distale. L'acte est nomenclologique, au sens où il est réglé par une loi religieuse, artistique, juridique ou scientifique.

En somme, l'activité est susceptible de se transformer en action dans une pratique sociale, et en actes (qui supposent assumption et responsabilité éthique) par la sanction de cette pratique. En d'autres termes, nos activités deviennent des actions dès lors que nous leur trouvons un but, et des actes dès lors que ce but est socialement sanctionné. [...] Si l'activité, sans être inconsciente, ne met pas en jeu de processus attentionnels particuliers, l'action a toujours une dimension consciente ; enfin, l'acte est réflexif, ce qui permet sa visée par une conscience morale.¹³

<i>TEXTE</i>			
<i>Ex : systèmes</i>	idiolecte	sociolecte	« dialecte »
<i>ANTHROPOLOGIE</i>	zone identitaire	zone proximale	zone distale
<i>Ex : processus</i>	activité	action	acte

Par ailleurs, les travaux de François Rastier font état des trois régimes qui seraient les moteurs des textes :

Le genre reste le niveau stratégique d'organisation où se définissent trois modes fondamentaux de la textualité. Le mode *génétique* détermine ou du moins contraint la production du texte ; ce mode est lui-même contraint par la situation et la pratique. Le mode *mimétique* rend compte de son régime d'impression référentielle. Enfin, le mode *herméneutique* régit les parcours d'interprétation. [...] En

13. François Rastier, « Action et récit », *Texte ! Textes et cultures*, 2014, vol. XIX, n° 3, p. 20-21. Disponible à partir de URL : http://www.revue-texto.net/docannexe/file/3579/texto_action_francois_rastier.pdf [consulté le 27/05/2019].

principe, le mode herméneutique doit se régler sur le mode génétique, et il convient d'interpréter selon le genre.¹⁴

On ajoute au tableau précédent les régimes textuels correspondants. Comme le mimétique est responsable de nos impressions référentielles, il induirait une lecture singulière, activité immédiate ; le génétique, par la prise en compte de la production du texte, met en relation l'identitaire et le proximal, zone des autres textes et des autres producteurs ; quant au régime herméneutique, il procéderait d'un acte, qui est nomologique et engage donc la responsabilité éthique :

<i>TEXTE</i>			
<i>Systèmes</i>	idiolecte	sociolecte	« dialecte »
<i>Degrés de systématité</i>	normes individuelles	normes socialisées	système fonctionnel
<i>Formes</i>	styles	genres	textualité
<i>SYMBOLISATION LINGUISTIQUE</i>			
<i>Ex : pronoms</i>	JE, NOUS	TU, VOUS	IL, ON, ÇA
<i>Ex : temps</i>	MAINTENANT	NAGUÈRE BIENTOT	PASSÉ FUTUR
<i>Ex : espace</i>	ICI	LÀ	LÀ-BAS AILLEURS
<i>Ex : mode</i>	CERTAIN	PROBABLE	POSSIBLE IRRÉEL
<i>ANTHROPOLOGIE</i>	zone identitaire	zone proximale	zone distale
<i>Ex : processus</i>	activité	action	acte
<i>REGIMES TEXTUELS</i>	impression référentielle	production	interprétation
	mimétique	génétique	herméneutique

Ces régimes textuels sont autant d'invitations lancées aux lecteurs. C'est pourquoi à ces tripartitions théoriques qui mettent en évidence des systèmes en interaction dans les textes, nous proposons

14. *Arts et sciences du texte, op. cit.*, 2001, p. 233-234.

d'articuler les instances lectorales que les régimes textuels ont d'ailleurs suggérées.

Vincent Jouve dans *L'Effet-personnage dans le roman*¹⁵ révisé la triade de Picard à la lumière des rôles que les trois instances assignent aux personnages : « effet-prétexte » pour le *lu* ; effet-personne pour le *lisant* ; « effet-personnel » pour le *lectant* ('personnel' au sens de 'staff') (p. 82-83). Le *liseur*, composante corporelle et sensible, n'entre plus dans ce système puisqu'il ne fait jouer aucun rôle aux personnages¹⁶. En revanche, le *lu* de Picard se retrouve scindé en *lu* qui s'identifie passivement et en *lisant* qui s'identifie activement ; le premier réduit le personnage à un prétexte pour accéder à des satisfactions imaginaires ; le second promeut le personnage fictionnel au rang de personne dans une illusion référentielle « fragile, limitée et temporaire » (p. 85). C'est le lecteur du « comme-si » : « il croit et ne croit pas tout à la fois » (p. 85). Or voici le *lectant* subdivisé en jouant et en interprétant : « un *lectant jouant* (qui s'essaye à deviner la stratégie narrative du romancier) et un *lectant interprétant* (qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre) » (p. 84).

Jouve précise que le *lectant-jouant* s'appuie également sur des *scénarios communs et intertextuels* (p. 94-5) qui « lui permettent d'anticiper la suite du récit en fonction d'une idée du « vraisemblable » issue de *l'expérience commune et de la pratique littéraire* » (p. 94-95 ; les italiques sont de nous). J'interprète ces *références communes* comme des lignées (ou des corpus) où le jouant perçoit des pratiques, des procédés et des normes : des régimes génétiques.

En outre, « le *lectant jouant* se réf[ère] à une idée de l'auteur. Il en est de même pour le *lectant interprétant*. La différence, c'est que l'image de l'auteur n'intervient plus comme déterminant narratif mais comme indice herméneutique » (p. 106). J'y vois donc l'instance lectorale qui s'inscrit dans un parcours herméneutique du texte, quelle que soit l'envergure de ce parcours.

15. Paris, PUF, 1992.

16. Le liseur n'est pas évacué. Simplement il ne joue pas de rôle direct dans la lecture.

Le tableau s'enrichit de ces attitudes lectorales qui vont d'une activité centrée sur soi et spontanée à un acte herméneutique en passant par une action ludique consistant à deviner, anticiper, reconnaître le jeu entre le même et l'autre.

TEXTE			
<i>Systèmes</i>	idiolecte	sociolecte	« dialecte »
<i>Degrés de systématité</i>	normes individuelles	normes socialisées	système fonctionnel
<i>Formes</i>	styles	genres	textualité
SYMBOLISATION LINGUISTIQUE			
<i>Ex : pronoms</i>	JE, NOUS	TU, VOUS	IL, ON, ÇA
<i>Ex : temps</i>	MAINTENANT	NAGUÈRE BIENTOT	PASSÉ FUTUR
<i>Ex : espace</i>	ICI	LÀ	LÀ-BAS AILLEURS
<i>Ex : mode</i>	certain	probable	possible irréel
ANTHROPOLOGIE	zone identitaire	zone proximale	zone distale
<i>Ex : processus</i>	activité	action	acte
REGIMES TEXTUELS	impression référentielle	production	interprétation
	mimétique	génétique	herméneutique
JOUE			
	Lu pulsionnel et Lisant affectif	Lectant-jouant (<i>game</i>)	Lectant-interprétant

Pour montrer comment instances lectorales et régimes herméneutiques peuvent interagir dans un parcours, comment théorie et pratique peuvent converger, je fais ici le choix de les articuler dans une lecture rapide d'une *novella* de Paul Auster, *City of Glass* (1985).

Cité de verre fait partie d'une trilogie « new-yorkaise »¹⁷ de *novellas* écrites et publiées dans les années 1980, les deux autres étant *Ghosts* (*Revenants*) et *The Locked Room* (*La Chambre dérobée*). La première suffira à la démonstration. De plus, le caractère postmoderne de la

17. Paul Auster, *City of Glass* (1985), in *The New York Trilogy*, New York, Penguin classics, 1990.

novella permet d'éviter l'évidence du roman du XIX^e siècle pour lequel toutes les théories fonctionnent.

Le régime mimétique est celui qui puise dans les procédés narratifs et descriptifs pour contraindre les impressions référentielles des lecteurs. Le foyer énonciatif d'un narrateur anonyme, apparemment hétérodiégétique, y contribue en racontant l'histoire d'un écrivain de romans policiers, Daniel Quinn, « pris » pour un détective du nom d'Auster. Dans l'intrigue, la cliente – mandatrice de la zone proximale – demande à ce néo-enquêteur de protéger son mari Peter Stillman (Junior) de son père, Peter Stillman (Senior), tout juste sorti de prison. Quinn se lance dans une traque avant de disparaître comme l'objet de sa quête. Le narrateur et son ami Auster retrouvent sa trace dans l'appartement des Stillman, notamment le carnet rouge qui constitue, en partie, le texte que nous venons de lire. Cette circularité invite les lecteurs à relire le texte indéfiniment, les plaçant dans le rôle de l'enquêteur à la tâche infinie.

Deux remarques s'imposent alors : d'abord, le document évoqué comme garantie de véracité (« effet de réel ») dans tant de récits, de l'*Utopie* de Thomas More au *Tour d'érou* de Henry James, intervient cette fois à la fin de la *novella* ; de plus, la modalisation ironique dans la parodie¹⁸ mine l'ambition réaliste et totalisatrice du projet ; ensuite, l'intrusion de la première personne du narrateur remet en cause son objectivité ; d'ailleurs, l'énonciateur choisit Quinn aux dépens de son ami Auster, comme si l'obsession de Quinn pour Stillman l'avait contaminé à son tour¹⁹. Le narrateur s'éloigne donc d'un Auster fictionnel, détective écrivain, pour s'attacher à un écrivain devenu détective — détective comme son héros, Max Work. Le « Paul Auster » du paratexte se serait-il projeté en détective écrivain tout, comme au sein de cette fiction où l'écrivain de fictions policières s'est mué en

18. Un doute s'imisce à la lecture du dernier segment de la déclaration d'intention « *d'aussi près que possible* » : « I have followed the red notebook as closely as I could » (p. 158).

19. « As for Auster, I am convinced that he behaved badly throughout. If our friendship has ended, he has only himself to blame. As for me, my thoughts remain with Quinn. » (p. 158). [« En ce qui concerne Auster, je suis persuadé qu'il s'est mal conduit du début jusqu'à la fin. Si notre amitié a pris fin, il ne doit s'en prendre qu'à lui-même. »].

privé tenace muni de son légendaire carnet de notes ? La mise en abyme et en miroir²⁰ est vertigineuse et infinie. Se rêvant en super-héros, Quinn n'est finalement qu'un anti-héros : il a beau multiplier les données empiriques (faits, détails) et les enregistrer dans son carnet, il ne fait que reproduire le chaos du monde dans ses notes pour finir par s'y perdre.

Narrateur, intrigue et dénouement ne manquent pas à l'appel mais ils soulèvent plus de questions qu'ils n'en résolvent, comme dans la tradition américaine du roman policier *hardboiled*. Les fonctions et les démarcations entre réel et fiction, entre écrivain et détective, sont à peine établies qu'elles sont subverties. Les identités sont labiles et les rôles s'échangent. La parodie cannibalise le modèle qui se dérobe. Le *hardboiled* avait transformé le détective en personnage ambigu, entaché de corruption politique, physique et morale. Auster en fait un imposteur doublé d'un usurpateur.

Si l'on suit Michel Picard lorsqu'il écrit qu'on s'identifie davantage à des situations qu'à des personnages, les relations entre pères et fils ne sont pas dénuées d'intérêt. Les allusions au père et au fils de Quinn dessinent une réparation psychologique ou psychanalytique qui pourrait expliquer son désir de sauver un fils d'un père malfaisant. Le *lu* peut se couler dans la recherche d'un père « abusif » comme dans la protection d'un fils menacé. Le *lisant* se prendra au jeu des personnages pour les promouvoir au rang de personnes. Or comme la Paternité est non seulement psychologique mais aussi symbolique et métaphorique, elle invite le *lectant* à jouer, voire à interpréter.

Le *lectant-jouant* ne manque pas de repérer les distorsions imprimées aux normes du récit policier, voire de noter les allusions intertextuelles. Le régime génétique de *City of Glass* se joue des normes génériques en les transformant puisque vérité, narrateur et privé s'évanouissent. Le stéréotype qui fait de l'enquêteur une figure de lecteur de signes puis une figure d'écrivain racontant le déroulement du délit débouche sur un chaos d'objets hétéroclites dénués de sens et d'hypothèses réversibles. L'intérêt de l'énonciateur représenté pour Quinn est une mise en abyme d'une tradition policière qui recentre

20. Détective écrivain / écrivain détectant.

son mystère sur la figure du détective, *private Eye* [détective, littéralement « œil privé »] devenu *private I* [« moi privé », *I* étant homophone de *eye*]. Le *lectant-jouant* anticipe l'échec de Quinn, assimile le texte et la Ville à des labyrinthes de reflets prescrits par le titre, prend acte d'une logique narrative réduite à un prétendu hasard (« *nothing was real except chance* » [Rien n'était réel, excepté le hasard]) ; le lecteur d'Edgar Poe perçoit le jeu de doubles poussé à l'extrême et apprécie les glissements d'identité et de rôle incessants (Quinn-Auster ; Quinn-PS ; Auster-Auster ; Senior-Junior ; Quinn-Quichotte ; Auteur / Narrateur / Personnage ; détective / lecteur / écrivain) ; il remarque que les frontières entre réel et fiction sont rendues poreuses par des noms comme Auster, des rôles comme celui d'écrivain-enquêteur, des identités fluctuantes comme celle de Quinn, étranger à lui-même.

Le *lectant-jouant*, nous dit Jouve, s'appuie également sur des *scénarios communs et intertextuels* (p. 94-95) qui « lui permettent d'anticiper la suite du récit en fonction d'une idée du « vraisemblable » issue de *l'expérience commune et de la pratique littéraire* » (p. 94-95 ; les italiques sont de nous). J'interprète ces *références communes* comme des lignées (ou des corpus) où le *jouant* perçoit des pratiques, des procédés et des normes : des régimes génétiques. Après l'intertextualité générique des scénarios communs, l'intertextualité spécifique.

L'utilisation de doubles qui se détruisent mutuellement est connue du lecteur de Poe, notamment de « La Barrique d'Amontillado » et de « William Wilson », canular où un homme confesse être mort au moment où il a tué son double. L'identification de Quinn à Stillman, qui est loin d'être aussi immobile que son nom le suggère, attire l'attention ; tout comme leur disparition concomitante. La recherche minutieuse d'un Quinn qui imite le suspect rappelle l'idée selon laquelle le détective doit s'identifier au criminel pour retrouver ses motivations et son mobile. Or cette quête mène au néant, tout comme dans « L'Homme des foules » de Poe – le flâneur, l'anti-détective – où rien ne peut se lire (« *it does not permit itself to be read* ») et l'avertissement est donné en allemand, une langue à l'inquiétante étrangeté (« *er lässt sich nicht lesen* »). Même le rattissage de la surface de la Cité est voué à l'échec, contrairement aux conseils de

Poe qui dans « Double Assassinat dans la Rue Morgue » substitue la dichotomie simple / complexe à celle retenue par un Préfet de police ridicule, à savoir superficielle / profonde. Dans *City of Glass*, le sens ne se trouve pas non plus *déjà-là*, sur une surface complexe, alors que la lettre volée éponyme²¹ est visible, non dissimulée, juste déguisée : retournée comme un gant et habillée d'un nouveau sceau, ce qui nécessite une élaboration. Poe, le père de la ratiocination, sert donc de corpus de contraste : ses doubles sont des ennemis des personnages dont ils suscitent la haine et ils finissent souvent mal, alors que chez Auster les protagonistes, tels des usurpateurs ou des imposteurs, cherchent à s'identifier à un double, au prix de leur propre perte.

Le Don Quichotte est inséré dans le jeu intertextuel par le détective Auster qui se donne pour tâche de trouver le véritable auteur de l'œuvre. Quinn partage avec le Quichotte ses initiales et sa quête aussi chevaleresque que vaine. Or Auster s'intéresse à l'auctorialité de l'œuvre en raison de son caractère double : archives pour les premiers chapitres ; traduction de l'arabe écrit par Cide Hamete Benengali. L'effet de réel et de garantie sont conférés par ce soi-disant auteur maure et sa traduction en espagnol, traduction-interprétation qui sape par ailleurs toute notion d'authenticité. Auster a pour théorie que Benengali est un pseudonyme qui cache quatre personnages (Sancho Panza, le barbier, le prêtre et Carrasco) espérant guérir Don Quichotte de sa folie par effet de miroir. Mais il émet aussi l'hypothèse que les aventures du *picaro* ont été écrites par lui-même dans le souci de laisser son nom à la postérité. Nous voici donc avec un Don Quichotte personnage, narrateur grîmé, et auteur camouflé : un retour à la confusion des rôles, voire un retour parodique de l'Auteur.

Par l'intermédiaire de Don Quichotte, *City of Glass* met donc en abyme sa propre configuration : une *novella* écrite par « Paul Auster », où un narrateur à l'identité mystérieuse, ami du détective Auster, raconte l'histoire de Quinn, pris pour Auster, à partir des notes du carnet rouge. À un moment où la critique littéraire mondiale a acté

21. Dans « La lettre volée » Dupin et le Ministre D. emploient les mêmes méthodes : intrusion illicite, ruse, vol, faux, chantage. Le détective sort vainqueur, récompensé, y compris financièrement.

la mort de l'auteur, l'écrivain américain se joue des différences entre Auteur, Narrateur et Personnage – comme de leur confusion ou porosité. Les *lectants-jouants* peuvent multiplier les hypothèses : le détective Auster est-il le narrateur et se moque-t-il de son lecteur virtuel en faisant dire à l'énonciateur représenté anonyme que celui-ci s'est éloigné de lui pour s'intéresser à Quinn ? Quinn est-il Auster, tantôt détective, tantôt écrivain²² ? Ou le narrateur est-il Quinn, se désintéressant d'Auster tout comme Auster s'est désintéressé de lui ? Ou encore Quinn est-il Stillman Junior, cherchant à comprendre son père ? Comme toujours, le jeu veut que les frontières établies entre les univers fictionnels soient immédiatement subverties. Peut-être l'essentiel est-il ailleurs que dans ces personnages interchangeables.

Lors de sa deuxième rencontre avec Peter Stillman Senior, Quinn se voit présenter Humpty Dumpty, personnage de Lewis Carroll dans *De l'autre côté du miroir* (1872), comme un philosophe du langage. Effectivement, loin de la berceuse traditionnelle, le personnage-œuf y discute sémantique et pragmatique avec Alice. Stillman cite Carroll, que reconnaît Quinn :

Quand moi, j'emploie un mot, déclara le Gros Coco d'un ton assez dédaigneux, il veut dire exactement ce qu'il me plaît qu'il veuille dire... ni plus, ni moins.

– La question est de savoir si vous pouvez obliger les mots à dire des choses différentes.

– La question est de savoir qui sera le maître, un point c'est tout.²³

22. La tradition américaine est coutumière de ces doubles carrières : Hammett *private eye* avant d'écrire ; Connelly journaliste avant de se consacrer à l'écriture de romans, etc.

23. « Le Gros Coco » est une des traductions de « Humpty Dumpty ». *De l'autre côté du miroir*, trad. Jacques Papy (Paris, J.-J. Pauvert, 1961), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2015, p. 274-5. En anglais :

“When I use a word,” Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, “it means just what I choose it to mean—neither more nor less.”

“The question is,” said Alice, “whether you *can* make words mean so many different things.”

“The question is,” said Humpty Dumpty, “which is to be master—that’s all.” (*The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*, Chancellor Press, p. 115-234, p. 184)

Or Stillman transforme le petit personnage en prophète annonçant ce que lui-même s'est assigné comme salut : « devenir les maîtres des mots que nous employons, obliger le langage à satisfaire nos besoins »²⁴. Si Humpty Dumpty annonce avec jubilation l'arbitraire et la plasticité sémantique de la langue, en revanche Stillman en fait une conséquence tragique de la Chute.

Fort de cet indice herméneutique, le *lectant-jouant* peut ici glisser vers le *lectant-interprétant*. En effet, ce que ces intertextes ont en commun, c'est une certaine attention à la relation entre langue, lecture / écriture et réel.

Les incertitudes qui pèsent sur l'identité des personnages attirent l'attention sur une problématique nord-américaine. Dans un pays où la philosophie nationale naissante a surévalué l'identité spirituelle et dévalué l'identité sociale, la question n'est pas anodine. Dans *City of Glass*, l'évocation d'Emerson par Stillman Senior nous mène à cette surestimation / sous-estimation. En effet, la dévalorisation de la dimension sociale de l'homme est reliée à *Self-Reliance* (1841) et à l'injonction suivante : « *Insiſt on yourſelf; never imitate* »²⁵ [Restez vous-même ; n'imitiez point], ou encore « *imitation is ſuicide* »²⁶ [L'imitation est suicidaire]. Les prophéties d'Emerson deviennent auto-réalisatrices dans *Cité de verre* : Stillman Senior se suicide (peut-être) à force de s'identifier en vain à Emerson ; Quinn, l'écrivain qui se coule dans le moule de la vie des autres, disparaît. Ce n'est plus l'imitation qui est suicide mais le suicide qui serait imitation. La *novella* montre que l'identité n'est tout entière contenue ni dans un nom (on en change), ni dans une fonction (on en change aussi), ni dans l'Autre.

L'auteur de la *novella* se plaît aussi à renverser nos croyances naïves : celle qui veut que la fiction colle au réel – puisqu'au contraire Quinn s'immisce dans la peau de son personnage Max Work ; puis celle qui fait du personnage un double de l'Auteur,

24. « to become masters of the words we speak, to make language answer our needs », (p. 98).

25. <https://www.gutenberg.org/files/16643/16643-h/16643-h.htm#SELF-RELIANCE> [consulté le 06/06/2019].

26. *Idem*.

Quinn devient un double de Max Work et le détective Auster est distinct de l'écrivain Paul Auster²⁷. Décontextualisées et sans nuance, les réflexions d'Emerson²⁸ mènent à la catastrophe : Quinn se dissout dans des représentations d'objets et de lieux ; Junior, qui n'existait pas, s'évapore.

La parodie d'Emerson, le Père de la philosophie et de la culture nord-américaines, est d'abord attribuée à Stillman Senior. Celui-ci s'approprie la déploration de la corruption du langage contenue dans *Nature* (1836) : « La corruption de l'homme est suivie par celle du langage... on cesse de créer de nouvelles images et les anciens mots, pervertis, représentent ce qui n'existe pas »²⁹. Il pourrait s'agir d'une conception purement théologique du langage, victime lui aussi de la Chute et donc nécessitant réparation, si le philosophe n'avait précisé sa position : « Chaque mot a d'abord été un poème. Chaque nouvelle relation renouvelle le mot »³⁰. Le poème précède le mot, comme le texte le signe isolé. La parole préexiste à la langue abstraite ; l'emploi, au dictionnaire. La langue est de la poésie fossilisée (« *fossil poetry* »). Aux poètes de régénérer la langue en plongeant les signes dans un contexte dont ils reçoivent des déterminations. Le mot n'est donc pas une structure stable mais un lieu de passage, d'échange et de création. Or la non-motivation du signe, l'arbitraire et la malléabilité qui président à l'association du signifiant et du signifié, sont vécus par Stillman Senior sur le mode tragique. Le remède mis en œuvre est pire que le mal : il consiste à séquestrer son jeune fils pour l'isoler de la société, source de corruption, et ainsi refaire naître en lui un langage pur, celui de Dieu. Ce langage adamique, « *prelapsarian* » en

27. D'ailleurs, on ne connaît pas le prénom du détective Auster : « Auster was no more than a name to him, a husk without content » (p. 75) [« Auster n'était pour lui qu'un nom, une gangue sans contenu »]. Le nom propre ne dit rien sur l'identité, ce qui le rend « réutilisable ».

28. Comme « We become what we think about all day » [« Nous devenons ce à quoi nous pensons à longue journée »].

29. « The corruption of man is followed by the corruption of language... new imagery ceases to be created, and old words are perverted to stand for things which are not ». <https://www.gutenberg.org/files/29433/29433-h.htm> [consulté le 06/06/2019].

30. « Every word was once a poem. Every new relation is a new word ». « The Poet » (1844), in *Essays, second series*.

anglais, est une fiction qui aboutit au crime paternel³¹ et détruit plus qu'elle ne crée : c'est une posture qui refuse le jeu.

On le voit, la configuration postmoderne de l'intrigue et du texte, jouant des frontières entre catégories et de leur subversion simultanée, rend difficile toute certitude sur le résultat de l'interprétation. Notre *lectant-interprétant* lit une histoire qui ne lui fournit pas le sens *a priori* et qui ouvre des voies sans les valider mais pour les proposer. Il est même suggéré que le carnet rouge n'offre que la moitié de l'histoire (« *only half the story* », p. 158). Il appartient au lecteur singulier, délié de l'Auteur, d'explorer les possibles (« *so many possibilities* », p. 126). Osons l'hypothèse que Paul Auster désamorce toute interprétation forte pour privilégier la lecture littéraire au sens où la définit Bertrand Gervais :

La lecture ne devient littéraire que si l'on accepte d'avoir pu se tromper et de ne pas avoir compris, de chercher des liens au-delà des significations littérales. Nos erreurs et errements de lecture sont le prétexte et l'objet même de nos investissements littéraires, comme si, paradoxalement, notre lecture ne se mettait à produire du sens qu'à partir du moment où elle était enrayée.³²

L'interprétation est rendue moins au résultat qu'au parcours interprétatif : c'est alors une performance qui s'éprouve sur le mode déficitaire, non un objet clos et fini. Le mystère est celui de l'histoire, non celui qui résiderait dans l'histoire³³ : « *The question is the story*

31. Junior se déclare sans identité et sans langage d'adulte (p. 18-21). Après sa sortie de prison, Senior ne cherche plus à retrouver le langage adamique mais à inventer ces mots « parfaits » qui correspondront aux choses (p. 94).

32. Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*. Montréal, XYZ éditeur, 1998, p. 32. Il place la lecture littéraire entre compréhension (première, naïve, grammaticale) et interprétation : « c'est là, dans la transition entre les deux, qu'apparaît la lecture littéraire [...] C'est que le seuil de l'interprétation n'est pas autre chose que celui de la lecture littéraire. » (p. 47).

33. Les commentaires métafictionnels parodiques abondent : « At this point the story grows obscure. The information has run out, and the events that follow this last sentence will never be known. It would be foolish even to hazard a guess. » (p. 157) [« À ce stade l'histoire s'obscurcit. Les informations font défaut et les événements qui suivent cette dernière phrase ne seront jamais connus. Il serait même imprudent d'essayer de deviner ».] Les normes de l'histoire policière sont

itself, and whether or not it means something is not for the story to tell » (p. 3). Pour paraphraser Jean Ricardou³⁴, *City of Glass* est moins une histoire de quête que la quête d'une histoire.

Ce parcours modalisé de *City of Glass* rejoint les préoccupations de la Lecture littéraire. En effet, les lectures et les lecteurs n'existent pas sans les textes et les textes n'acquièrent du sens qu'activés par des lectures. De même, les théories s'enrichissent de la pratique des textes et les textes gagnent en complexité lorsqu'ils sont mis à l'épreuve des théories.

Christine Chollier
Université de Reims Champagne-Ardenne CIRLEP EA 4299
christine.chollier@univ-reims.fr

déconstruites. Le modèle de l'investigation policière n'est pas plus pertinent que celui de l'investigation scientifique, comme Poe l'a montré dans *La Lettre volée*.

34. Le roman contemporain, écrivait en 1963 Jean Ricardou à propos d'un roman de Claude Ollier, est « moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture » (*Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, p. 111). On ajoutera : l'aventure d'une lecture.