HAL open science

Paroles de lecteurs

Christine Chollier, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier, Alain Trouvé

To cite this version:

Christine Chollier, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier, Alain Trouvé (Dir.). Paroles de lecteurs. Christine Chollier; Marie-Madeleine Gladieu; Jean-Michel Pottier; Alain Trouvé. Editions et presses universitaires de Reims, 12, 274 p., 2018, Approches interdisciplinaires de la lecture, Alain Trouvé, 978-2-37496-063-0. hal-02561308

HAL Id: hal-02561308

https://hal.univ-reims.fr/hal-02561308v1

Submitted on 19 Sep 2023

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.

sous la direction de Christine Chollier,
Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé

Approches interdisciplinaires de la lecture n°12
Paroles de lecteurs

épure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE ROUAN

Éditions et Presses universitaires de Reims

Paroles de lecteurs

Christine Chollier, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.)

DOI : 10.4000/books.epure.1930
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2018
Date de mise en ligne : 11 septembre 2023
Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture
EAN électronique : 9782374962009

https://books.openedition.org

Édition imprimée
Date de publication : 1 janvier 2018
EAN (Édition imprimée) : 9782374960630
Nombre de pages : 274

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne

Référence électronique
CHOLLIER, Christine (dir.) ; et al. *Paroles de lecteurs.* Nouvelle édition [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2018 (généré le 19 septembre 2023). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/epure/1930>. ISBN : 9782374962009. DOI : https://doi.org/10.4000/books.epure.1930.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2018
Licence OpenEdition Books

RÉSUMÉS

Après la « langue du lecteur », les contributions rassemblées dans ce nouveau volume du séminaire Approches Interdisciplinaires de la Lecture (12e session) s'interrogent sur la lecture comme performance, sur des « paroles de lecteurs ». Le pluriel semble de mise : si la parole engage un sujet, en-deçà de son discours, elle ne saurait s'abstraire de l'ensemble des déterminants, reconnus ou plus ou moins occultés, qui contribuent à en forger le tour particulier, oral ou écrit. Parmi les jeux de rôle subsumés sous la catégorie du lecteur mais socialement codés, on retrouve les fonctions de traducteur, d'éditeur, de critique ou de lecteur ordinaire, mais aussi d'auteur, fonction devenue depuis le siècle dernier hautement problématique.

Acte de langage, la parole de lecteur se trouve en effet face au texte écrit confrontée au paradoxe d'un sujet-auteur absent, absenté, hypothèse devenue inutile depuis la proclamation de la « disparition élocutoire du poète ». Dès lors faut-il n'admettre que des paroles de lecteurs et faire l'économie d'une « parole d'auteur », renvoyée au néant de son insignifiance ou de son éloignement irrémédiable, de sa mort symbolique ? Doit-on au contraire, sous le signe de la parole, rendue au jeu interlocutif et au processus langagier de contre-interpellation, faire une place dans la pensée littéraire, à « l'incompréhensible pluralité des individus dans l'espèce » ?

CHRISTINE CHOLLIER (DIR.)

Christine Chollier est professeur de littérature américaine à l'Université de Reims Champagne-Ardenne. Elle a consacré sa thèse aux cinq premiers romans de *Cormac McCarthy*, auteur sur lequel elle a également coordonné un numéro de Profil américain, ainsi que l'ouvrage *Cormac McCarthy: Uncharted territories / territoires inconnus* (Presses universitaires de Reims, 2003). Elle a publié en collaboration avec Françoise Canon-Roger, *Des Genres au texte : essais de sémantique interprétative en littérature de langue anglaise* (Artois presses université, 2008). Ses travaux portent entre autres sur les phénomènes d'altérité générique étudiés dans l'approche de la sémantique des textes.

MARIE-MADELEINE GLADIEU (DIR.)

Marie-Madeleine Gladieu est professeur de littérature et de civilisation hispano-américaines à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, spécialiste du Pérou et de Vargas Llosa. Elle a publié divers ouvrages et articles sur la littérature d'Amérique hispanique ainsi que des ouvrages de méthodologie.

JEAN-MICHEL POTTIER (DIR.)

Jean-Michel Pottier est maître de conférences en langue et littérature françaises à l'Université de Reims Champagne-Ardenne. Dix-neuviémiste, spécialiste de génétique textuelle et de littérature pour la jeunesse, il est l'auteur d'ouvrages et d'articles traitant de didactique de la littérature.

ALAIN TROUVÉ (DIR.)

Alain Trouvé est maître de conférences en littérature française à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, habilité à diriger des recherches. Vingtiémiste, théoricien de la littérature et de la lecture, il dirige depuis 2006 la revue *La Lecture littéraire*. Membre fondateur du groupe LEA (Lire en Europe Aujourd'hui) et fondateur du collectif de recherche « Lire écrire d'un continent à l'autre », il a publié, entre autres, *Le Lecteur et le livre-fantôme* (Kimé, 2000), *Le Roman de la lecture* (Mardaga, 2004), et, avec Marie-Madeleine Gladieu et Jean-Michel Pottier, *L'arrière-texte. Pour repenser le littéraire* (Peter Lang, 2014).

SOMMAIRE

Avant-propos
Alain Trouvé

La traduction comme parole de lecteur

Traduire (l') Arrière-texte. Quelques réflexions à l'épreuve d'un mot
Maria de Jesus Cabral
Questions de choix
D'un nécessaire décentrement

Paroles de lecteurs et silences de l'Auteur
The Figure in the Carpet de Henry James
Christine Chollier
Différents types de lecteurs, différentes stratégies de lecture
Paroles et figures de traducteurs
Comment ne pas se prendre les pieds dans le tapis ?

L'écriture romanesque comme parole d'auteur-lecteur

Meursault contre-enquête *: perplexité et perversité à l'œuvre*
Marie-France Boireau
Une parole insolente
Perplexité et perversité, brouillages et renversements : la prégnance du contexte énonciatif
Paroles de lecteur, du délire à la jubilation du dire
Conclusion

Parole(s) de Mario Vargas Llosa, lecteur de Victor Hugo
Marie-Madeleine Gladieu

Paroles de lecteurs, manières de lire et effets de lecture

Lire par-dessus l'épaule (Umberto Eco)
Nathalie Roelens
Le lettré
Le liseur
Le lecteur
Le voyeur
Conclusion

La parole de la lectrice dans Chérie *d'Edmond de Goncourt (1884)*
Jean-Michel Pottier

Paroles de lecteurs dans les œuvres de jeunesse de Loaisel de Tréogate
Charlène Deharbe et Françoise Gevrey
La mise en scène d'un *ethos*
L'esthétique de Loaisel
Paroles de lecteurs
Les épigraphes
Le métadiscours
Les notes auctoriales en bas de page
Conclusion

Lectures et lecteurs critiques du XVII*e au* XVIII*e siècle : les témoignages des lexicographes*
Isabelle Turcan
La lecture
L'objet livre
Lecteur et liseur
Un lecteur particulier

Problèmes de l'interlocution littéraire

Histoire du dernier lecteur (sur le livre de Michel Charles)
Franc Schuerewegen
1/
2/
3/
4/
5/
6/
7/

Sed tamen effabor ! *: autour du* Malherbe *de Francis Ponge*
Alain Trouvé
De loin
Pour un Malherbe (1965)
Parole, poésie et tiers lecteur

Avec et au-delà de la parole

Amenuisement de la parole et métaphore de la chasse dans Affliction*, du roman au film (Russell Banks, Paul Schrader)*
Céline Rolland
Niveaux de lecture et enchâssements
Rivalités et violence : mise en péril du sujet et de sa parole
Conclusion : intertextes et contextes de production de la parole

La photo-textualité comme acte de lecture
Laurent Jenny
L'inconscient optique au service du surréalisme
La photo comme figure de la trace mémorielle

Bibliographie

Avant-propos

Alain Trouvé

1 La question de la « langue du lecteur », objet du précédent séminaire, en a fait surgir une nouvelle, celle de sa mise en œuvre à travers une énonciation ou performance susceptible d'être appréhendée comme « parole de lecteur ». Toutefois le pluriel semble de mise : si la parole renvoie à un discours, à un énonciateur, se pose, s'agissant de lecture, spécialement littéraire, la question de l'homogénéité de cet acte, unifiant de façon trompeuse des discours, des mises en œuvre, divergeant en raison des énoncés produits, des contextes énonciatifs et du jeu de rôle qu'ils impliquent. Si la parole engage en principe la responsabilité d'un sujet, elle ne saurait s'abstraire de l'ensemble des déterminants, reconnus ou plus ou moins occultés, qui contribuent à en forger le tour particulier, oral ou écrit. Parmi les jeux de rôle subsumés sous la catégorie du lecteur mais socialement codés, on retrouve les fonctions de traducteur, d'éditeur, de critique ou de lecteur ordinaire, mais aussi d'auteur, fonction devenue depuis le siècle dernier hautement problématique.

2 Acte de langage, la parole de lecteur se trouve en effet face au texte écrit confrontée au paradoxe d'un sujet-auteur absent, absenté, hypothèse devenue inutile depuis la proclamation de la « disparition élocutoire du poète[1] ». Dès lors faut-il n'admettre que des paroles de lecteurs et faire l'économie d'une « parole d'auteur », renvoyant ce dernier au néant de son insignifiance ou de son éloignement irrémédiable, de sa mort symbolique ? Libérées des scories du sujet biographique, la poésie et plus généralement la littérature seraient-elles néanmoins, comme il est parfois proclamé, vecteurs d'une parole d'un genre inédit, hissée au rang de « parole transcendante » ? Doit-on au contraire, sous le signe de la parole, rendue au jeu interlocutif et au processus langagier de « contre-interpellation »[2], faire une place dans la pensée littéraire, à « l'incompréhensible pluralité des individus dans l'espèce »[3] ? Cette tension traverse plusieurs des contributions ici rassemblées, qu'elle soit abordée sous l'angle de la fiction romanesque (Henry James, Umberto Eco, Kamel Daoud) du discours poétique et métapoétique (Francis Ponge) ou d'une rhétorique de la lecture élargie au « dernier lecteur » (Michel Charles).

3 Certains articles montrent la coexistence au sein d'une même pratique de langage d'un acte d'auteur revendiquant sa propre autonomie et d'une pensée de lecteur assimilant à

sa façon un répertoire large (Loisel de Treogate, Gilles Ménage) ou circonscrit provisoirement à un auteur-phare (Vargas Llosa face à Victor Hugo). L'analyse des pratiques d'écrivains-lecteurs laisse entrevoir l'envers culturel de leur parole, historiquement datée, qu'il s'agisse de la parole collective des auteurs du *Dictionnaire de Trévoux* ou de celle, moins anonyme, des Goncourt, dédoublée puis solitaire.

4 Si la question du face-à-face entre l'auteur et son lecteur est toujours, dans le cas de la traduction, réinvention assumant sa part d'intraduisible au nom d'une dualité culturelle et linguistique, elle se complique singulièrement lorsque le cadre artistique s'élargit, mettant en regard un roman et son adaptation cinématographique, des textes et des images.

5 Maria de Jesus Cabral expose, au nom de l'équipe qui traduisit en portugais le volume *L'Arrière-texte*, l'adéquation de cette notion à l'altérité littéraire et le choix, accordé à cette écoute de l'autre, de ne pas traduire le mot « arrière-texte », au risque de perdre dans la langue d'accueil une part de son ambivalence sémantique propre à la langue française.

6 Christine Chollier tire les leçons du roman *The Figure in the Carpet*, attirant l'attention sur son caractère précurseur de fiction théorique implicite. En écho au silence d'auteur que James campe dans sa dimension oxymorique de révélation potentielle et de leurre pour les autres protagonistes du récit, l'acte langagier de traduction assume plus aisément sa part de relativité et se présente comme parole de lecteur en contexte, écartant toute prétention à l'absolu.

7 Marie-France Boireau analyse l'ambivalence de la réécriture par Kamel Daoud de *L'Étranger* de Camus. Confondant l'auteur et son narrateur, le romancier algérien invente dans *Meursault contre-enquête* (2014) une parole d'auteur-lecteur à partir du point de vue du peuple colonisé, rétablissant ses droits face au colonisateur dont Camus se serait fait l'expression. Emporté par sa propre fiction, il en vient toutefois à l'utiliser aussi pour une critique du pouvoir algérien actuel. Si la voix romanesque peut condenser plusieurs discours, la parole du lecteur-romancier Daoud est amenée à joindre à la critique idéologique de Camus une sorte d'hommage à l'écrivain.

8 Mario Vargas Llosa, de son côté, selon Marie-Madeleine Gladieu, s'est laissé habiter par l'œuvre de Victor Hugo, lui consacrant un essai, *La Tentation de l'impossible*, où transparaît son admiration pour cette œuvre porteuse d'une aspiration à la totalité. À la parole directe de l'essayiste s'ajoutent les romans de Vargas Llosa, de *La Ville et les chiens* à *La Guerre de la fin du monde*. Si l'auteur des *Misérables* et de *Notre-Dame de Paris* reste un maître à méditer, sa leçon n'y est pas suivie sans réserve. Aux dissertations morales du narrateur qui, dans *Les Misérables*, encadrent le déchiffrement du lecteur, Vargas Llosa oppose et préfère l'impassibilité flaubertienne dont ses propres romans s'inspirent.

9 Les paroles de lecteurs reflétées dans les œuvres permettent aussi de situer différentes manières de lire, en lien avec des effets attendus ou produits par la lecture. Umberto Eco, théoricien de la lecture, reste implicitement présent dans son roman autobiographique *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana* (2004), dont l'analyse permet à Nathalie Roelens de dégager, selon une approche de type sociologique, quatre postures de lecteurs plus ou moins assimilables à une parole : le lettré, le liseur, le lecteur et le voyeur. Si le lettré se laisse hanter par la parole des autres (les auteurs), proposant dans sa propre parole une sorte de patchwork intertextuel, le liseur vit par la profération la parole d'auteur, tandis que le lecteur élabore avec ses propres mots une interprétation

et que le voyeur, en proie au regard jusqu'à la fascination, se situe aux antipodes d'une parole de lecteur, son voyeurisme ayant besoin, pour être saisi au plus juste, du décodage d'un tiers.

10 Jean-Michel Pottier se met à l'écoute des frères Goncourt dont les paroles sur des écrivains contemporains furent consignées dans leur *Journal* qui tient largement de la conversation mondaine. Il montre le caractère superficiel de commérages attachés davantage à la personne de l'homme-auteur qu'à ses écrits. Plus superficiel encore est le rôle dévolu aux femmes par Edmond de Goncourt dans son roman *Chérie*, écrit après la mort de son frère. Si l'auteur prétendit s'être fondé, pour l'écrire, sur des paroles de lectrices reçues dans leur courrier, force est de constater que le narrateur dépeint une femme plongée dans la rêverie sur les romans qu'elle lit et privée de tout accès à une parole sur ces derniers. La femme héroïne de roman éprouve ses lectures sans verbaliser son rapport à la fiction romanesque, tâche dévolue au romancier-narrateur masculin. À cet égard, Chérie est l'avatar fin de siècle d'Emma Bovary.

11 Dès la fin du XVIIIe siècle, Loaisel de Tréogate utilise dans ses œuvres de jeunesse, le moyen de la fiction romanesque pour mettre en scène l'hétérogénéité de paroles de lecteurs, accordée aussi bien à une diversité de pratiques socioculturelles qu'à son propre rapport aux œuvres qui l'ont précédé. Charlène Deharbe et Françoise Gevrey analysent cette diversité dans ses dimensions éthique, esthétique et plus globalement relationnelle. Mettant à distance le préromantisme naissant et sa propre écriture, le romancier replace la parole littéraire dans un processus d'interlocution au sein duquel interagissent les écrivains marquants, sa pratique de romancier et l'interprétation de lecteurs potentiels.

12 Isabelle Turcan s'intéresse à la parole « des lexicographes du XVIIe au XVIIIe siècle » dont les dictionnaires, individuels ou collectifs, soulignent, par le recensement des usages littéraires des mots, le caractère encore largement oral et collectif de la lecture, collationnent les acceptions du mot lecteur, accordé au « savoir », à l' « étude » et à la « culture », situent le vocable liseur, plus rare dans un rapport moins intellectuel aux livres, et font apparaître le caractère problématique du mot lectrice longtemps voué à l'inexistence. L'étude proposée se focalise finalement sur la figure de Gilles Ménage et en souligne le caractère de parfait « homme de lettres ». Cumulant les fonctions de grammairien, de lexicographe et d'auteur, ce dernier entretient le plus large dialogue avec les auteurs passés et les lecteurs à venir.

13 C'est pourtant autour du dialogue entre le lecteur et un auteur devenu problématique que le débat trouve de nouveaux développements. Franc Schuerewegen, dans le sillage de Michel Charles (*Composition*, 2018), excluant ou presque l'auteur de son horizon, situe le problème dans le rapport entre le lecteur et le texte, objet incertain, toujours construit comme entité porteuse de sens, même s'il est possible de lui concéder une existence littérale. L'inventeur de la « méthode postextuelle » (2013) dialogue avec l'auteur de l'*Introduction à l'étude des textes* (1995), reprenant ses notions sur le mode de la réappropriation critique : « Il n'y a pas de « vrai » texte, il n'y a pas de "première" lecture [lecture naïve], ni de "dernière" lecture [lecture savante] ». La parole posée d'entrée comme orale trouve cependant à se dire ici par écrit, acquérant au passage un peu de l'aura du Verbe divin, comme en atteste la convocation finale de saint Augustin.

14 Si un écrivain fut, au contraire, persuadé de l'existence d'une parole d'auteur, c'est bien Francis Ponge, tel que nous le montre à l'œuvre *Pour un Malherbe* (1965). L'auteur du *Parti pris des choses* joue sur la double acception, orale et écrite, de la parole, confondue

au sens de l'écrit avec la trace laissée dans le langage commun par une pratique particulière, ce qu'on appela longtemps un style. Contre la *doxa* universitaire, Ponge déploie dans *Pour un Malherbe* sa parole de lecteur-auteur, inscrivant sa propre pratique poétique dans la lignée malherbienne. Chaque événement littéraire digne de ce nom renoue avec la divinité de la Parole, au point que se pose la question de la place laissée à un tiers lecteur capable de reconfigurer à son tour l'œuvre au plan interprétatif. Alain Trouvé propose à partir de cette question un schéma analytique de la parole littéraire, entre sacralisation et interlocution.

15 Mais les arts littéraires composent aussi avec ce qui n'est pas d'ordre verbal. Céline Rolland aborde la question à propos du roman de Russell Banks, *Affliction* (1989), transposé au cinéma par Paul Shrader sous le même titre en 1997. À sa façon, le roman joue déjà avec ce qui met en défaut la parole : ce qui se dit entre les personnages est moins important que ce qui se joue obliquement à travers les codes de la chasse, érigée au rang de métaphore du sens inatteignable. La violence de la chasse est le corollaire d'un « amenuisement de la parole » encore restitué par le romancier à l'aide de mots. Mais quand le cinéaste porte la trame de ce roman à l'écran, l'affaire se complique de l'intervention d'autres paroles, celle du scénariste, du réalisateur et des acteurs, aussi bien que de la greffe d'une « non-parole » : les images au sens visuel du terme, celle de la neige et du sang, la musique comme expression et autre langage supplétif. On ne peut dès lors évoquer une « parole de cinéaste » que selon un sens dérivé et métaphorique, à moins que l'on considère un film comme un composé de langage verbal et de non-parole.

16 De son côté, Laurent Jenny s'intéresse à « la photo-textualité comme acte de lecture ». Il s'agit d'un « déchiffrement réciproque, au sens où les textes prescrivent des formes de visibilité des images (sans eux, on risquerait de ne pas savoir "ce qu'il y a à voir") et où les images, en retour, définissent des formes de lisibilité des textes ». Ainsi les clichés de Boiffard relayent « l'automatisme textuel [de *Nadja*] par un automatisme photographique qui met en lumière des aspects du texte tus ou refoulés par Breton ». De même, dans son roman *Austerlitz*, qui traite de la déportation, W.G. Sebald utilise la confrontation des images photographiques au texte narratif comme révélateur des traces « mal déchiffrables » de la mémoire. Dans les deux cas, la photographie, forme moderne d'image, est utilisée comme voie d'accès à un surplus de sens. « L'acte de lecture » d'un genre particulier dont il s'agit ici ne saurait être nommé sans réserve « parole », mais le discours du critique, forme implicite de « parole », vient finalement lui donner une expression verbale.

NOTES

1. Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, II, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2003, p. 211.

2. Jean-Jacques Lecercle emprunte ce concept à Louis Althusser dans son article, « Langue du lecteur, langue du texte », *La Langue du lecteur*, Reims, Épure, « Approches interdisciplinaires de la lecture » ; 11, 2017, p. 35.

3. Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la La Pléiade », II, 1971, p. 433.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

La traduction comme parole de lecteur

Traduire (l') Arrière-texte. Quelques réflexions à l'épreuve d'un mot

Maria de Jesus Cabral

« There is a crack in everything
That's how the light gets in »
Leonard Cohen, *Anthem*
« L'aventure du langage est celle d'une perte
indissolublement liée à une découverte »,
Dominique de Grandmont, *Le Voyage de traduire*

1 Les quelques réflexions qui suivent découlent d'une intervention dans le séminaire « Approches interdisciplinaires de la lecture » (AIL) consacré au thème « Paroles de lecteurs », en novembre 2016, lors duquel j'ai parlé du travail de traduction en portugais du livre *L'Arrière-texte. Pour Repenser le littéraire*, tâche menée avec deux collègues, João Domingues et Maria Hermínia Laurel, qui a donné lieu à la publication *L'Arrière-texte. Para repensar o literário* (2016, Pedago, coll. « Diálogos em Tradução »). J'y développai notamment des propos sur le choix d'un tel ouvrage, les difficultés et les défis qui ont entouré ce travail, et quelques considérations sur la traduction aujourd'hui. Aussi vais-je essayer de suivre l'itinéraire qui avait été suivi lors dudit Séminaire, selon les points de discussion ouverts alors.

Questions de choix

2 Dans une étude récente, s'interrogeant sur le statut de l'œuvre traduite, Yves Chevrel posait la question de « l'étrangèreté » de toute œuvre traduite, dès lors que l'incursion dans une langue et un autre univers de références entraine souvent des déviances linguistiques et culturelles plus ou moins sensibles. Si, « pour produire du fruit [une œuvre étrangère] doit non seulement être lue, mais aussi commentée »[1], comme il le rappelle évoquant Antoine Berman, alors toute traduction est aussi, inéluctablement, production. Il y a bien subjectivité car une telle opération est toujours redevable de « choix », et d'une démarche propre, donc d'assumer une subjectivité. Mais souvent, elle peut aussi « venir combler un manque »[2].

3 Le choix de traduire *L'Arrière-texte* a été dicté d'abord par des affinités de problématique, les traducteurs s'intéressant eux-mêmes aux questions de la lecture et aux approches interdisciplinaires qu'elle suscite – dont fait partie, aussi, la traduction. Mais la raison essentielle qui nous a poussés à réaliser ce projet tient à l'objet même qui est au centre de cet ouvrage : la notion d'arrière-texte. En effet, comme nous l'avons évoqué dans la Préface à la traduction en portugais, cette notion promet et promeut une réflexion et un champ d'application par-delà le cadre de l'intertextualité, l'ouvrant désormais à des articulations avec des modalités non moins signifiantes du fait littéraire : contextuelles, personnelles, inconscientes. Fortement redevable du sujet, dans son rapport à l'écriture et à la lecture, elle permet de mettre au jour des données culturelles et affectives conscientes ou simplement latentes qui confèrent à la lecture une dimension d'expérience sensible par laquelle deux subjectivités entrent en résonance, celle de l'auteur et celle du lecteur. La dialectique qui se dessine permet non seulement de dépasser la perspective (datée) de l'auto-référentialité, elle invite à interroger la dynamique co-créative du sens – rencontre et interface de deux mondes – plutôt que le mécanisme (référentiel, syntaxique, textuel). À une lecture conçue sur le mode de l'intellection, ou d'un travail sur les mots, s'opposerait alors une lecture comme pratique, c'est-à-dire activité impliquant un rapport dialogique entre destinateur et destinataire, pour rappeler une notion née dans le Cercle de Bakhtine – dont les travaux sont souvent invoqués dans *L'Arrière-texte* –, dès lors que nos énoncés se construisent toujours avec les mots des autres, dans une dynamique ré/active :

> Un énoncé est rempli des échos et des rappels d'autres énoncés, auxquels il est relié à l'intérieur d'une sphère commune de l'échange verbal. Un énoncé doit être considéré, avant tout, comme une réponse à des énoncés antérieurs à l'intérieur d'une sphère donnée [...] : il les réfute, les confirme, les complète, prend appui sur eux, les suppose connus et, d'une façon ou d'une autre, il compte avec eux.[3]

4 Si la notion de dialogisme permet de dépasser une lecture littéraire d'essence structuraliste en faveur d'une lecture – et d'une conception du littéraire – plutôt comme activité et interaction, voire comme « compréhension responsive active » au sens de Vološinov[4], son rapport à la traduction mériterait d'être approfondi sous cet angle.

5 La remarque vaut *a fortiori* si on la transpose à la question de l'arrière-texte. En renouant le dialogue avec l'histoire, le sujet et l'inconscient, la perspective de l'arrière-texte permet de dépasser la perspective du texte pour encourager la relation, invitant à lire, à inter/agir, à re/créer, à « faire résonner le texte dans des contextes nouveaux »[5]. De fait la notion d'arrière-texte promeut la conception de la traduction valant autant par ses modalités que par ses résultats. Cette dimension relationnelle fondamentale dont il est question aussi dans des approches où poétique et théorie du langage s'allient pour penser la littérature comme expérience[6] apparaît effectivement comme le point de départ et d'arrivée du processus de traduction.

6 En effet, si le respect pour le texte d'origine nous conduit naturellement à la dialectique inévitable de la fidélité et de la trahison, la pratique de la traduction nous montre qu'il nous est souvent impossible de s'y couler, et que les solutions traductives naissent autant du traduire – du latin *traducēre*, qui signifie « faire passer », « conduire à travers » –, que du « trahir » – du latin *tradere*, c'est-à-dire « livrer ». Trahir aussi au sens de s'incarner dans les discours, les choix poétiques, linguistiques (et critiques) des auteurs, faisant émerger leur voix, leur culture[7], tant il est vrai que

> L'arrière-texte renvoie aux notions de latence (ce qui relève d'un arrière-plan plus ou moins occulté par la mémoire), de présupposés culturels (ce qui informe notre discours souvent à notre insu), d'étayage sur un vécu (auctorial ou lectoral) dont ne subsiste que la trace, la personne étant alors appréhendée comme formation symbolique subsumant une expérience sensible.[8]

7 Comment traduire en portugais (faire passer et livrer) « arrière-texte » sans perdre la double acception spatiale et temporelle du mot « arrière »[9], dissoute dans l'adverbe *atrás*, qui lui correspond en portugais ? Comment restituer, par ailleurs, les « quatre couches »de l'arrière-texte, que sous-tend cette notion, soit :

> (l') intertextualité cachée ou inaccessible à la lecture courante, [le] creuset linguistique et culturel (faisant jouer ensemble textes, images et sons), [le] contexte historique et événementiel (articulant l'œuvre à un vécu individuel et collectif, [la] trace d'un corps lui-même confronté à l'expérience des lieux, des êtres et des langages.[10]

8 Traduite au pied de la lettre la notion ne perdrait pas seulement son acception temporelle et de mémoire in/consciente des textes, elle perdrait aussi de sa dimension conceptuelle, autant que visuelle, qui confère à certaines expressions étrangères une signifiance particulière. C'est le cas de termes et expressions comme mise en abyme (de l'héraldique), *flash-back* (du cinéma) qui, sans nier leur acception d'origine, se sont coulées dans le vocabulaire spécifique de l'analyse littéraire et artistique en portugais, de la même façon que des mots difficilement traduisibles comme celui de *saudade* ont trouvé dans d'autres langues un espace de résonance supplémentaire.

9 Nous avons décidé de maintenir l'expression originale, et le titre de l'ouvrage unit deux langues différentes : *L'Arrière-texte. Para repensar o litérario*. Envisagée sous l'angle du dialogue, la traduction entre deux langues et cultures implique toujours une rencontre dans l'altérité : je me projette dans la langue de l'autre, je la cohabite pour la rendre tangible, sensible, pour la mettre au jour dans sa singularité, dans son étrangeté, voire dans son étrangèreté. C'est dire que l'autre est saisi et compris comme soi dans le phénomène de la traduction. Loin d'être un simple problème technique ou une opération mécanique, la traduction se définit en termes éthiques, elle suppose l'accueil de l'autre, elle condense en soi ce qu'Antoine Berman appelle l'épreuve de l'étranger : « l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien »[11]. En termes pratiques, ceci signifie que le traduire est un état permanent de voyage et de découverte, un « devenir »[12].

D'un nécessaire décentrement

10 Le résultat du travail de cet ouvrage est de cette nature ; la préoccupation primordiale a été de respecter l'original, ce qui implique de se mettre à l'écoute du texte, dans un positionnement « exotopique » par lequel la distance, propre à l'étrangeté, devient cette appropriation de l'intérieur, qui, à son tour, efface la distance. C'est la perspective donnée comme on le sait par Tzvetan Todorov : « L'exotopie doit être vécue de l'intérieur ; elle consiste en la découverte, en son cœur même, de la différence entre ma culture et la culture, mes valeurs et les valeurs[13] ». C'est cela que vise la traduction. La distance et l'objectivité demandent à être surmontées, afin que les auteurs puissent réellement se rencontrer et s'affecter réciproquement.

11 C'est dire que le traduire convie à un décentrement, notion qui émerge des travaux d'Henri Meschonnic comme vecteur d'une « poétique du traduire » et qui tient du

passage, du relais d'une langue dans leur rapport réel à la vie, à l'autre, hors des dualismes contraignants (langue de départ / langue d'arrivée, fidélité / infidélité, etc.). Ouvert de ce fait même aux possibilités pleines du langage, « le comme-si, comme si un texte en langue de départ était écrit en langue d'arrivée abstraction faite des différences de culture, d'époque, de structure linguistique[14] ». Se décentrer signifie coopérer, se mêler activement au faire, dépasser les barrières linguistiques, culturelles (voire idéologiques) et lancer un mouvement d'interaction – Henri Meschonnic utilise ce terme pour exprimer les rapports qu'entretiennent les textes dans le processus de traduction[15]. Et l'objet *à venir* de cette mise en tension sera un point de rencontre de voix autant que de mots. Car il n'est pas seulement le résultat de la confrontation des textes mais de la manière dont s'est faite l'articulation du texte et de la voix, de la nature et de culture par la médiation du langage, sous le signe de la découverte, qui constitue l'enjeu de l'écriture comme celui de la lecture. Tout ce que nous montrent les œuvres littéraires.

12 La traduction, c'est mon propos, pose une affirmation du dialogue et de la relation comme principes fondateurs du lire-écrire. Une telle affirmation recouvre bien un enjeu anthropologique : celui qu'Henri Meschonnic met en évidence dans son ouvrage central, *Langage, histoire, une même théorie*, en affirmant l'interdépendance entre *le* poétique (et l'éthique comme spécificité du sujet. En tant qu'*energeia* (concept qu'il emprunte à Humboldt) le discours est toujours à l'état naissant, et c'est le sujet qui assure la dynamique de son rapport empirique (et somme toute naturel) à l'histoire : « Le lieu et le primat du langage, de l'histoire sont l'empirique. [...] On travaille une matière [faite] des pratiques du langage, des discours de sujets dans une situation[16] ». Ce que semblent méconnaître certaines approches purement fonctionnalistes de la traduction c'est précisément ce rapport anthropologique comme dynamique vitale du traduire. Pour ma part, c'est la place que nous ouvrons (et œuvrons) à l'autre dans le travail de la traduction qui permet de parler de « parole d'auteur ».

NOTES

1. Dominique Faria, Ana Clara Santos, Maria de Jesus Cabral (dir.), *La Littérature de langue française à l'épreuve de la traduction en Péninsule ibérique*, Paris, Éditions Le Manuscrit, « Exotopies», 2017, p. 31-32.

2. *Ibid.*, p. 34.

3. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, 1979, Paris, Gallimard, « Bibliothèquedes idées », 1984, trad. Alfreda Aucouturier, p. 298.

4. Voir *L'Arrière-texte. Pour repenser le littéraire*, Berne, Peter Lang, « Théocrit », 2013, note 7, p. 17.

5. *Ibid.*, p. 93.

6. C'est le cas de la proposition de Serge Martin dans le cadre de ses travaux sur « la voix-relation ». Voir notamment *Voix et relation Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Paris, Marie Delarbre, « Théories », 2017.

7. Voir le chapitre VI, « L'arrière-texte entre les cultures », p. 130 *sq.*

8. *L'Arrière-texte*, *op. cit.*, p. 14.

9. Que reflète également le célèbre titre d'Yves Bonnefoy, *L'Arrière-pays* (Skira,1972), comme cela est rappelé par les auteurs de l'ouvrage.
10. *L'Arrière-texte*, *op. cit.*, p. 36.
11. Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16.
12. *Ibid.*, p. 76.
13. *Les Morales de l'histoire*, 1999, p. 29.
14. Henri Meschonnic « Propositions pour une poétique de la traduction », *Langages*, 7e année, nº 28, 1972, « La traduction », sous la direction de Jean-René Ladmiral, p. 50.
15. *Ibid.*
16. Henri Meschonnic, *Langage, histoire, une même théorie*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 31.

AUTEUR

MARIA DE JESUS CABRAL

Universidade de Lisboa

Paroles de lecteurs et silences de l'Auteur

The Figure in the Carpet de Henry James

Christine Chollier

« La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui écoute ».
(Montaigne, *Essais*, liv. III, Ch. XIII)

1 On entend souvent dire que les écrivains anticipent sur le mode de la fiction des situations qui plus tard sont théorisées par des spécialistes de telle ou telle discipline. Il en est ainsi de Stevenson dont le trio Jekyll-Hyde-Utterson aurait figuré la trinité freudienne du Moi, du Ça et du Surmoi. C'est d'ailleurs pourquoi la philosophie, la psychanalyse et la psychologie s'intéressent tant à la littérature où elles voient des configurations qui leur semblent préfigurer leur propre discours. Il en est peut-être ainsi aussi des œuvres de James (1843-1916) dont la préceptrice névrosée « borde des trous » dans un univers pseudo-gothique où le mal est partout et nulle part (*The Turn of the Screw*) ou dont les lecteurs se heurtent alternativement à la parole puis au silence de l'Auteur, ainsi qu'aux paroles des lecteurs représentés (*The Figure in the Carpet*).

2 *The Figure in the Carpet*[1] raconte l'histoire d'un critique littéraire piqué au vif lorsqu'un écrivain lui signifie qu'il a raté l'essentiel de son œuvre et qui se voit, par là-même, mis au défi, lui comme ses collègues, de trouver le secret de cet écrivain. Ce critique est le narrateur extra- et homodiégétique de l'histoire. Comme il est anonyme, ce qui lui confère une dimension générale, on l'appellera N. Au dernier chapitre on apprend que le récit de sa quête, contée à un autre critique auquel il passe le relais, constitue rétrospectivement l'histoire que nous avons lue.

> I recited to him the extraordinary chain of accidents that had, in spite of the original gleam, kept me till that hour in the dark. I told him in a word just what I've written out here. (Ch. 11)

3 Cette circularité ramène les lecteurs au début de la *novella*, autre façon de signifier la tâche constamment recommencée de la lecture littéraire. Soulignons qu'au moment de l'écriture (fictive) N est toujours dans l'ignorance (« *till that hour in the dark* »), aveu déjà apparu au chapitre 3. La quête obsessionnelle est donc vouée à l'échec, du moins

échoue-t-elle à révéler un secret – un prétendu secret, d'autant plus hors d'atteinte qu'il est d'abord lié à la création artistique. Or l'absence de secret est essentielle[2] car elle suscite l'ardeur des critiques et fait surgir les commentaires : la ferveur circule de Corvick à N, puis de Corvick à Gwendolen son épouse, puis de Gwendolen à son second époux Drayton Deane[3].

4 Il nous a semblé que ces lecteurs fictifs représentent des stratégies de lecture configurées légèrement différemment l'une de l'autre. Un changement de niveau ontologique permettra ensuite d'examiner les paroles des traducteurs, dont les choix révèlent des interprétations. On se demandera finalement comment le lecteur peut ne pas se prendre les pieds dans un tapis qui est tissé précisément pour le perdre dans sa trame. On formulera l'hypothèse qu'est instaurée une chaîne de commentaires.

Différents types de lecteurs, différentes stratégies de lecture

Verecker, l'auteur qui s'absente

5 Le nom de l'écrivain dans l'histoire, Hugh Verecker, peut s'entendre comme « *You very care* » ou « *You VERA care* », autrement dit « *You care about TRUTH* » /« *You care for TRUTH* ». Reproche de l'excès ou injonction ? Ses critiques le comprennent comme une injonction. La tentation pour le lecteur réel est alors grande d'y voir une *persona* de James, surtout lorsqu'il est décrit comme étant dans l'air du temps (« *the fashion* ») quoique non populaire (ch 2). La tentation est redoublée lorsqu'il donne une leçon de vanité aux critiques[4], y compris à ce Narrateur dont les erreurs et les contradictions interdisent de le voir comme un *alter ego* programmé de James, malgré cette première personne du singulier en trompe-l'œil.

6 L'idée qu'il existe un secret que personne n'a encore découvert émane de Verecker. Mais les indices qu'il distille oscillent entre abstrait et concret ; tantôt abstraits : « *the particular thing I've written my books most* for » (ch. 3) ; « *an idea* » ; « *the finest fullest intention of the lot* » ; « *this little trick of mine* » ; « *an exquisite scheme* » ; tantôt concrets : « *as palpable as the marble of this chimney* » (ch. 3) ; « *every page and line and letter. The thing's as concrete there as a bird in a cage, a bait on a hook, a piece of cheese in a mouse-trap. It's stuck into every volume as your foot is stuck into your shoe. It governs every line, it chooses every word, it dots every i, it places every comma* » (ch. 3). Le secret se verrait donc sur la page blanche. Aurait-il trait à l'écriture ?

7 Ce secret malgré lui[5] serait à chercher dans l'œuvre : « *what else have I done with every stroke of my pen?* » (ch. 3) ; « *Haven't I done it in twenty volumes?* » (ch. 3). Les envolées lyriques hyperboliques[6] sont donc rabattues sur du matériel. Ce qui est insinué est souvent sapé, déconstruit, laissant penser qu'il s'agit d'un appât. D'ailleurs V est qualifié par N d'homme instable, « *a man of unstable moods* ». Effectivement, au chapitre suivant (4) les remords de V sont l'occasion de deux revirements :

8 L'idée qu'il y aurait une connaissance à acquérir serait un fardeau qu'il regrette d'avoir imposé à son critique : « *a burden* ». Il regrette aussi d'avoir été si prolixe ; le plaisir du jeu est gâché par cette absence de discrétion : « *I've rather spoiled my sport* ». Évidemment, il est trop tard : N s'est pris au jeu. Les deux hommes se donnent la réplique dans une joute de métaphores.

9 Puis V disparaît progressivement (silencieux, absent, puis mort) après publication d'une œuvre ultime *The Right of Way* dont le titre proclame autant la suprématie de l'auteur que son droit à l'éloignement. Nous y reviendrons. La nouvelle de la mort de l'écrivain est expédiée promptement au chapitre dix car Gwendolen semble alors détenir le secret. Pourtant cette prise de distance est synonyme de l'évanouissement d'une parole détenant l'autorité :

> I had above all to remind myself that with Vereker's death the major incentive dropped. He was still there to be honoured by what might be done—he was no longer there to give it his sanction. Who alas but he had the authority? (Ch. 11)

10 N était attaché à la sanction du Maître[7] dans une configuration où « *authorship* » est synonyme de « *authority* ».

Le Narrateur, ou la soumission à l'autorité de l'auteur

11 En effet, N mord à l'hameçon et soumet V au feu roulant de questions qui visent à lier le secret tantôt au contenu, tantôt à l'expression, au style, à la pensée, à la forme, etc. (ch. 3), toutes questions reposant sur la dualité platonicienne et néoplatonicienne du corps et de l'esprit, de la lettre et de l'esprit, dont la tradition a fait des dualismes au lieu de voir comment ils pouvaient fonctionner l'un avec l'autre. Or l'enthousiasme de la quête n'empêche pas de nourrir des doutes sur l'existence même du secret. Le plaisir du texte est même gâché par la recherche de l'intention de l'auteur, qualifiée de farce et de posture :

> The buried treasure was a bad joke, the general intention a monstrous pose. (Ch. 4)

12 Après les œuvres, l'homme qui se cache derrière l'écrivain est perdu de vue :

> Not only had I lost the books, but I had lost the man himself: they and their author had been alike spoiled for me. I knew too which was the loss I most regretted. I had taken to the man still more than I had ever taken to the books. (Ch. 5)

13 N est construit comme étant aveugle au hiatus qui existe entre l'homme et l'œuvre alors même qu'il l'éprouve. Cet aveuglement est décrit à travers trois situations où il se trompe. Pensant localiser le secret de l'œuvre dans l'emploi d'une lettre, le personnage N n'entend pas l'ironie dans la réponse auctoriale rapportée aux lecteurs dans un style indirect qui souligne une appropriation unilatérale et univoque des propos restitués :

> "Perhaps it's a preference for the letter P!" I ventured profanely to break out. "Papa, potatoes, prunes—that sort of thing?" He was suitably indulgent: he only said I hadn't got the right letter. (Ch. 3)[8]
> "Vereker's own statement to me was exactly that the 'figure' would fit into a letter." (Ch. 6)

14 Au chapitre 6 la seconde reformulation de la parole auctoriale déforme très clairement la première. Le deuxième gauchissement de la parole d'autrui concerne Gwendolen. Son « *it's my life* » (ch. 9) qui doit se lire comme une réponse à une double demande – une demande de secret et une demande en mariage – devient :

> If her secret was, as she had told me, her life—a fact discernible in her increasing bloom, an air of conscious privilege that, cleverly corrected by pretty charities, gave distinction to her appearance—it had yet not a direct influence on her work. That only made one—everything only made one—yearn the more for it; only rounded it off with a mystery finer and subtler. (Ch. 10)
> "It was used. She used it herself. She told me with her own lips that she 'lived' on it." (Ch. 11)

15 Comme précédemment, le style indirect signale une reformulation par une parole seconde qui insère sa propre interprétation. Enfin, l'aveuglement perdure, propagé sur Deane qui aurait confié le secret si celui-ci en avait eu connaissance :

> "It isn't in me!" he awkwardly laughed. "And even if it were—"
> "If it were you'd let me have it—oh yes, in common humanity. But I believe you. I see—I see!" I went on, conscious, with the full turn of the wheel, of my great delusion, my false view of the poor man's attitude. (Ch. 11)

16 Or la phrase elliptique amorcée par la subordonnée hypothétique (« même si ») dit en creux le contraire de ce qui est conclu.

Corvick, bénéficiaire puis acteur de la révélation

17 Dès le chapitre 1 Corvick, responsable de la revue, délègue la tâche de publier une critique sur le dernier livre de V parce qu'il vole au secours de Gwendolen à Paris. Il est donc marqué comme préférant le mariage à l'art, à la création. Ce choix semble le disqualifier. Cependant, à un moment où le mariage avec Gwendolen est reporté, l'intérêt de Corvick est relancé. Plus modéré que N, il veut savoir ce qu'a dit V mais pas trop. Lettre et esprit reviennent au même :

> He'd call it letters, he'd call it life, but it was all one thing. (Ch. 5)

18 Sa méthode ressortit davantage à l'imprégnation ésotérique inspirée de Gadamer (surestimation de l'empathie, influence de la psychologie sur l'herméneutique). Fusionné avec G, C s'imprègne du texte comme un vampire aspire le sang d'un corps :

> they would take him page by page, as they would take one of the classics, inhale him in slow draughts and let him sink all the way in. They would scarce have got so wound up, I think, if they hadn't been in love... (Ch. 5)

19 Son besoin d'argent, notamment en vue du mariage avec Gwendolen, l'envoie en Inde où il est correspondant d'un journal de province (ch. 6). La quête semble abandonnée, l'intérêt de N est redoublé. Or C envoie un télégramme aussi sibyllin que succinct : « Eureka. Immense. » Il aurait trouvé la Vérité, loin de l'auteur (très loin, en Inde) et loin de ses livres. Il est celui qui aurait trouvé cette vérité n'importe où et sans avoir les livres sous les yeux : dans la spiritualité, ce que suggère aussi le choix de l'Inde.

> "He hasn't gone into it, I know; it's the thing itself, let severely alone for six months, that has simply sprung out at him like a tigress out of the jungle. He didn't take a book with him—on purpose; indeed he wouldn't have needed to—he knows every page, as I do, by heart. They all worked in him together, and some day somewhere, when he wasn't thinking, they fell, in all their superb intricacy, into the one right combination. The figure in the carpet came out. That's the way he knew it would come and the real reason—you didn't in the least understand, but I suppose I may tell you now—why he went and why I consented to his going. We knew the change would do it—that the difference of thought, of scene, would give the needed touch, the magic shake. We had perfectly, we had admirably calculated. The elements were all in his mind, and in the secousse of a new and intense experience they just struck light". (Ch. 6)

20 Il suffirait donc de s'imprégner des textes, de les laisser agir et dévoiler, comme par magie, leur « combinaison », la seule qui vaille. Le lexique de la révélation (« *came out* ») rejoint celui de l'illumination mystique épiphanique (« *light* »). Quant à la tigresse jaillissant de la jungle, elle pointe dans la direction d'une intratextualité avec « The Beast in the Jungle ». Mais tout cela ne dit rien sur le fond du secret. Rien ne sera révélé avant d'être soumis à V :

> [C's] ecstasy only obscured it—there were to be no particulars till he should have submitted his conception to the supreme authority. He had thrown up his commission, he had thrown up his book, he had thrown up everything but the instant need to hurry to Rapallo, on the Genoese shore, where Vereker was making a stay. (Ch. 7)

21 Erreur fatale ? Corvick meurt lors de sa lune de miel juste avant de publier l'article définitif sur V (ch. 8). Sa disparition avait été euphémisée dans une annonce proleptique dissimulée dans une subordonnée hypothétique à l'irréel du passé : « *had he lived... incidentally...* » (ch. 5). Comme seul compte le secret, la grande question est la suivante : C a-t-il eu le temps ou la volonté de révéler ce secret à Gwendolen ?

Gwendolen, la quête esthétique

22 Gwendolen est la femme qui s'immisce comme maillon dans une chaîne d'hommes qui partagent ou croient détenir ou partager un secret alors que chacun fait mine de le garder pour soi. Ou parce que l'on ne peut pas dire le secret ; ou parce que le secret ne se dit pas (le divulguer, c'est pire) ; ou parce que le secret n'existe tout bonnement pas. L'étymologie de son nom (gwen = *wife* = femme de) cache son statut d'écrivain.

23 Elle entre dans le jeu au ch. 4 : N a parlé à C qui a sans doute mis sa promise G dans la confidence. La réaction de V est misogyne : « *A woman will never find out.* » / « *No, but she'll talk all over the place* ». Non seulement ce bavardage est exactement ce que font N puis C (en parler, broder autour) mais, on l'aura compris, dans ces univers masculins, Gwendolen est une écrivaine, un bas-bleu.

24 Or pour elle, le secret se reconnaît au premier coup d'œil : « *Vera incessu patuit dea* », dit-elle en citant Virgile qualifiant Vénus, déesse de la beauté[9]. G s'associe ainsi elle-même à la beauté, à une quête esthétique. Son désir d'auteur est suivi d'une indifférence à son égard. Elle n'a pas besoin de l'auteur. Saurait-elle ce que c'est que de lire la littérature ? Est-ce parce qu'elle-même est écrivain ?

> That independence rested on her knowledge, the knowledge which nothing now could destroy and which nothing could make different. The figure in the carpet might take on another twist or two, but the sentence had virtually been written. The writer might go down to his grave: she was the person in the world to whom—as if she had been his favoured heir—his continued existence was least of a need. (Ch. 10)

25 Après la mort de C lors de leur lune de miel, G est dépositaire d'un secret ; elle devient à son tour *l'autre censée savoir* ; faut-il aller jusqu'à l'épouser pour avoir accès au secret ?

26 Son deuxième livre est meilleur que le premier et meilleur que le troisième[10] qui a été écrit après son remariage avec Drayton Deane. Être écrivain, c'est se sacrifier selon James ; il fait mourir G à la naissance de son second enfant (Ch 11). Comme son premier mari, elle est punie pour avoir cédé au mariage. Chez James, il faut choisir entre procréation biologique et création artistique.

Drayton Deane, l'innocence déliée de l'auteur mais non moins maudite

27 Drayton Deane est cet autre critique qui vole la vedette à N en épousant G. Du coup, il est censé avoir hérité du secret que G détenait sur V. Or la même déception attend N :

> His special line was to tell truths that other people either "funked," as he said, or overlooked, but he never told the only truth that seemed to me in these days to signify. (Ch. 10)

28 Il dit ignorer ce que Gwendolen est censée tenir de son premier mari :

> "I don't know what you're talking about."
> He wasn't acting—it was the absurd truth. (Ch. 11)

29 Il faut entendre dans ce dernier segment un jugement sur l'absurdité de la situation et peut-être aussi un jugement sur le concept de (La) vérité, un jugement présenté comme acquis et universel : « cette vérité, dont on sait qu'elle est absurde ».

30 N révèle à Deane que son épouse ne lui a rien confié : pourquoi ce manque de confiance (« *want of trust* ») et quel secret ? S'ouvre alors une double quête pour Deane : celle du sens de son mariage et celle du secret de V. D est marqué du sceau du manque[11]. Il lui reste quelque chose à acquérir. Il lui revient de relancer la quête. L'onde de choc de la curiosité se propage : « *waves of wonder and curiosity* » (ch. 11). N a transmis le relais. Il tient sa revanche : « *The poor man's state is almost my consolation; there are really moments when I feel it to be quite my revenge* » (ch. 11). « *Revenge* » est le dernier mot du texte.

31 Malgré sa stupidité initiale, Deane est le personnage qui épouse G et poursuivra la quête après sa disparition, c'est-à-dire qui fera successivement ce que N n'a pas réussi (enchaîner procréation et création).

32 La *novella* de James incarne dans ses personnages deux stratégies de lecture dominantes à son époque : d'une part, la recherche de l'intention de l'auteur[12] et de tout ce qui déterminerait son œuvre (milieu, époque, biographie) ; d'autre part, l'empathie, qui fait fi de l'auteur, voire éventuellement des œuvres, et trouve le sens dans le seul lecteur. On pourrait y ajouter une troisième approche : la quête de la Beauté, associée à Vénus et à G, la femme-écrivain. Ainsi, James aurait préfiguré la « mort de l'auteur » annoncée par Paul Valéry, son contemporain :

> Lorsque l'ouvrage est paru, son interprétation par son auteur n'a pas plus d'autorité que toute interprétation de qui que ce soit. [...] Mon intention n'est que mon intention, et l'œuvre est l'œuvre (p. 1191). [...]
> Il n'y a pas de véritable *sens* d'une œuvre produite, et l'auteur ne peut le révéler plus légitimement et sûrement que quiconque. C'est une autre œuvre qu'il ferait alors. [...] Il ne faut pas se tourner vers l'auteur, mais demeurer sur l'œuvre et essayer de lui faire rendre t[ou]s les sens que soi-même on est capable d'atteindre au moyen d'elle[13] (p. 1203).

33 Et sanctionnée plus tard par Roland Barthes[14] :

> Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit.

34 Chez James, la scission entre « *authority* » et « *authorship* » (« *auctorialité* ») est aussi au cœur de *TOS*, texte sans auteur omniscient tout comme le manoir de Bly est sans maître omnipotent puisque l'oncle des deux orphelins est invisible, sourd et muet. Les fantômes de Bly jouissent d'une autorité, alors qu'ils ne signent aucun (mé)fait ; la figure de l'Auteur est au contraire une signature déliée de toute autorité suprême. Le lecteur, qu'il soit impliqué, inscrit, dessiné, modèle, réel, ou critique, se retrouve face à un texte d'où le Maître, l'autorité suprême, se retire, tout comme Dieu s'est retiré du monde, *deus absconditus*. La situation interprétative serait passée de « *authority* » à « *authorship* », thèse de Michel Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? »[15].

35 La figure invisible et indescriptible dans la trame du texte pourrait donc être celle de l'auteur. De surcroît, en faisant prématurément mourir C, le critique qui trouve le sens en lui-même, le texte de James ne cautionne pas davantage la prolifération des sens fondée sur celle des lecteurs.

36 On aura remarqué que les critiques de Verecker n'accèdent jamais à la profération, ni à l'organisation du commentaire que le terme « parole » suggère. Or il est une classe de lecteurs qui laissent des traces : les traducteurs… qui sont, eux, des lecteurs externes et bien réels.

Paroles et figures de traducteurs

Le titre

37 Pour des raisons de place et de temps seront laissées de côté les traductions en recueil, qui posent d'autres problèmes comme le respect ou le non-respect de l'édition de New York (1906-1910), le choix de la nouvelle éponyme qui donne son nom au recueil, la faveur donnée à un fil conducteur plutôt qu'à un autre. L'étude contrastive de quelques traductions, selon certains points d'entrée qui seront explicités, permettra de cerner des enjeux.

38 Le tableau suivant compare trois publications autonomes de la nouvelle de James :

Numéro de traduction	T 1	T 2	T 3
Année de publication	2009 [1984]	1991	1997
Titre	L'Image dans le tapis	L'Image dans le tapis	Le Motif dans le tapis
Editeur	Pierre Horay	Critérion	Actes Sud, Babel
Traducteur	M. Carnavaggia	F. Hugot	E. Vialleton
Péritexte		Préface du traducteur	Postface « Lecture de Jacques Leenhardt »

39 Le titre pose déjà un défi aux traducteurs. La langue allemande a choisi *Figur im Teppich* ; l'italienne, *La Figura nel tappeto*. Le *Merriam Webster online dictionary*[16] propose trois acceptions principales pour « *figure* » : « *a symbol that represents a number / a value that is expressed in numbers / a person or animal that can be seen only as a shape or outline* ». Le français a le choix entre : chiffre, forme, silhouette, contours, dessin, image, motif, figure de rhétorique… Si « figure » n'est pas retenu en français, c'est parce qu'il ne conviendrait pas au choix interprétatif. Danielle Risterucci-Roudnicky avance que « motif » est dénotatif : il existe bien des motifs dans un tapis, alors que « image » est nécessairement utilisé et compris au sens figuré[17] (p. 171). « Image » est polysémique

tandis qu'un motif est une forme simple qui se trouve chez des « auteurs » différents, donc itérative. Ce qui peut se résumer ainsi :

motif	/concret/	/simple/	/itération/
image	/abstrait/	/complexe/	/unicité/

40 Selon Danielle Risterucci-Roudnicky, « image » correspond davantage à la métaphore picturale qualifiant le sens.

41 Les titres (fictifs)

42 *The Middle* est la revue dans laquelle N publie un article sur V à la demande de Corvick qui y est davantage influent. Cet organe nous indique qui est au centre du « jeu » : C. C'est d'ailleurs au chapitre 6, donc au cœur de la nouvelle, que parvient le télégramme de C : « Eureka ». Si certains lecteurs prennent ce cri de triomphe au sérieux, il est permis de douter de la « trouvaille », tant les personnages l'évoquent sans jamais la dire. L'article qui devait lui aussi tout révéler est à peine ébauché que la mort vient faucher l'initié[18].

43 Les titres des ouvrages fictifs des écrivains ne sont pas non plus sans intérêt pour la traduction :

traducteur	Carnavaggia T 1 (1984)	Peeters	Hugot T 2 (1991)	Vialleton T 3 (1997)	Pavans
Œuvres de Gwendolen					
Deep Down	Dans les grandes profondeurs	Au tréfonds	Au plus profond	En mon for intérieur	Le For intérieur
Traits sémantiques	/concret/ et / abstrait/ /superlatif/	/concret/ et / abstrait/ /superlatif/	/concret/ et / abstrait/ /superlatif/	/conscience/	/conscience/
Over-mastered	Force dominante	Subjugué	Sous l'emprise	Soumission	Main de maître
Traits sémantiques	/superiorité/	/inferiorité/	/inferiorité/	/inferiorité/	/superiorité/
	/agent/	/patient/	/patient/	/patient/	/agent/
Œuvre de Verecker					
The Right of Way	Droit de passage	Le Droit de passage	Le Droit de passage	Le Droit de passage	Le Droit de passage

44 Si *Deep Down* doit être lié à la profondeur et à l'intériorité, il n'empêche que certaines traductions mettent l'accent sur la conscience, l'expérience personnelle du Moi, là où d'autres insistent sur ce qui serait enfoui et échapperait au Moi. Au second degré, le premier titre de G suggère l'enfouissement du secret que tous recherchent, en vain.

45 Quant à *Overmastered*, l'ouvrage le plus abouti de G selon N, soit il souligne le retard des autres critiques sur Gwendolen, soit il met en relief le triomphe de G. Dans la traduction, faut-il évoquer le maître du jeu (sujet agentif de « *overmaster* ») ou le disciple non initié (le patient du participe passé « *overmastered* ») ? Le dominant ou le dominé ? Deux traductions sur cinq ont choisi l'agent maître ; trois sur cinq l'objet proie. Le participe passé pointe évidemment vers les perdants. Comme il s'agit d'un ouvrage de Gwendolen, son foyer énonciatif triomphant serait à privilégier, ce qui n'exclut nullement l'ironie dont James pare les titres. En effet, quel serait le secret connu de G, qui jouit d'un double statut (critique et écrivaine) ? Celui de V ou celui inhérent à tout texte, que le travail critique n'épuise jamais, d'où le caractère inachevé et provisoire de ce dernier ? Quoi qu'il en soit, *Deep Down* et *Overmastered* ont en commun le trait /intensity/, qu'on peut relier aux propos que N prête à C : « *I remember his saying of her that she felt in italics and thought in capitals* » (ch. 5).

46 Gwendolen y est définie par la polyphonie des italiques et l'emphase des capitales[19], indices peut-être de vanité.

47 La priorité affirmée dans le dernier ouvrage de V, *The Right Of Way*, reste à interpréter : s'agit-il de donner priorité aux auteurs[20] ? à leurs textes (ch. 3) ? à l'initié ? à celui qui prétend l'être ? Ces choix de priorité exclusive privilégient tous l'un des pôles de la situation interprétative au détriment des autres.

Percer le secret

48 Nous avons vu comment les lecteurs-personnages se lancent à fond dans cette quête obsessionnelle comparée à une ivresse chez C : « *He had found Mr. Vereker deliriously interesting and his own possession of the secret a real intoxication. The buried treasure was all gold and gems* » (ch. 7). L'inflation et la surenchère auxquelles se livrent ces critiques les rendent quelque peu excessifs, voire ridicules.

49 Les traducteurs et critiques eux aussi nous proposent des explications dans les préfaces et postfaces du péritexte. La préface du traducteur dans T 2 oriente la lecture, donc la traduction et l'interprétation, vers une réflexion philosophique sur la vérité et sur la dichotomie platonicienne entre apparences et réalité :

> ... dans la caverne de l'imagination jamésienne, les ombres sont plus importantes que ceux qui les produisent et l'apparence vaut mieux que la réalité parce qu'elle est seule à notre disposition et parce que l'apparence bien observée nous révèle encore l'idéal. [...] Car enfin la profondeur que nous cherchons est souvent à la surface des choses et souvent, par négligence, nous foulons au pied les images du tapis. (T 2, p. 14)

50 Cette lecture active une métaphore placée dans un N qui devient fou et qui soumet Deane à un interrogatoire auquel l'interlocuteur ne comprend rien :

> "You don't mean to say you don't know it?" I thought for a moment he was playing with me. "Mrs. Deane knew it; she had it, as I say, straight from Corvick, who had, after infinite search and to Vereker's own delight, found the very mouth of the cave. Where is the mouth? [...]" (Ch. 11)

51 L'expression anglaise « *(straight) from the horse's mouth* = de source sûre » est remaniée pour être comprise comme une référence à l'entrée de la caverne dont Platon écrit l'allégorie au livre VII de *La République* : N reste prisonnier de ses illusions alors que C se serait libéré et serait arrivé à la connaissance… C'est l'interprétation que propose Danielle Risterucci-Roudnicky (p. 165) de l'interprétation de Hugot.

52 Il en va autrement de la postface de Leenhardt, sociologue et philosophe de l'EHESS : « en opposant le critique à l'écrivain, James dessine une théorie de la lecture, c'est-à-dire du rapport que nous entretenons avec le monde imaginaire que propose la fiction » (T. 3, p. 83). Il lit la *novella* de James comme un métarécit de nature postmoderne en empruntant à Barthes[21] les concepts de *studium* (savoir qui relève de la raison, de l'intellect) et de *punctum* (émotion) :

> Si Corvick a « compris » le texte, si sa vie en a été transformée parce qu'il l'avait compris, c'est qu'il est parti de la bonne prémisse : le *punctum*, l'effet que lui a produit le texte. (p. 98)

53 Quand bien même James nous présenterait C comme un critique fiable quand il prétend avoir trouvé, ce qui est loin d'être le cas puisque N se plaint de son babillage creux, nous serions très éloignés là aussi du postmodernisme qui refuse la clôture du sens et des récits.

54 Concluons provisoirement que le péritexte nous propose des méta-interprétations, des « grands récits » critiques qui ont le mérite d'exister et d'attirer notre attention sur des points importants mais qui révèlent des parcours interprétatifs aimantés par des pôles extrinsèques forts.

55 Selon Danielle Risterucci-Roudnicky, spécialiste de littérature comparée, il faut chercher le tableau caché dans le tapis : « L'image dans le tapis serait ainsi le tableau caché dans le texte de la nouvelle. On comprend pourquoi Corvick a la révélation du secret insondable de l'œuvre lorsque, à distance, il perd son regard de myope aspiré par le détail… » (p. 172). Cette intuition se fonde sur une description rétrospective du projet de C esquissée ainsi par N et Gwendolen :

> We had talked again and again of the man who had brought us together—of his talent, his character, his personal charm, his certain career, his dreadful doom, and even of his clear purpose in that great study which was to have been a supreme literary portrait, a kind of critical Vandyke or Velásquez. (Ch. 9)

56 Effectivement, les métaphores picturales sont récurrentes et elles commencent avec N lorsqu'il est pour la seconde fois face à un V déterminé à le dissuader :

> For himself, beyond doubt, the thing we were all so blank about was vividly there. It was something, I guessed, in the primal plan, something like a complex figure in a Persian carpet. He highly approved of this image when I used it, and he used another himself. "It's the very string," he said, "that my pearls are strung on!" (Ch. 4)

57 Or ce qui est approuvé par V, c'est l'opération analogique. Ce qui est qualifié d'« image », c'est la « figure » de rhétorique, le trope éponyme, pas la figure dans le tapis. Il s'agit d'une comparaison où « *une* figure dans *un* tapis » est un comparant. Comme toujours, les comparants servent à cerner l'inconnu en propageant sur lui leurs qualités inhérentes. Ici, le comparé (inconnu) est rapproché d'*un* motif/*une* image dans *un* tapis. Les déterminants indéfinis pointent vers une approche asymptotique, qui par définition n'atteint jamais son but. Ce qui est visé, ce sont certaines des qualités d'*une* image dans *un* tapis. Le passage de l'indéfini A au déictique ambigu « *this*[22] » (« *this*

image »), puis plus tard à la détermination maximale « *the* » (« *the* figure in *the* carpet »), figure un parcours interprétatif fondé sur un malentendu. Lorsque les critiques recherchent *l'*image dans *le* tapis, ils donnent l'impression d'avoir substitué le comparant au comparé, le pictural au linguistique.

58 Autrement dit, les métaphores picturales, les plus nombreuses à innerver le texte, servent à prendre au piège : à faire croire qu'on va percer le secret en cherchant *le* tableau tapi dans *le* tapis. Leur succès se mesure néanmoins à la façon dont elles circulent de personnage en personnage puisque l'image éponyme bénéficie de huit occurrences.

Comment ne pas se prendre les pieds dans le tapis ?

Le pictural

59 Le projet de C est défini par N et Gwendolen comme : « *a supreme literary portrait, a kind of critical Vandyke or Velásquez* » (ch. 9). On s'attend à ce que le lecteur critique produise à son tour… une œuvre dans son domaine de compétence. Van Dyck (1599-1641) et Velásquez (1599-1660) étaient des spécialistes du portrait, le premier connu pour agrandir ses modèles notamment en contre-plongée, le second pour avoir peint les plus grands, notamment Philippe IV d'Espagne. C s'apprêtait donc à produire un portrait critique équivalent à un Vandyke ou à un Velásquez.

60 Avec Danielle Risterucci-Roudnicky, il convient de s'arrêter sur cette référence picturale : « Si l'on songe aux *Ménines* (Prado, 1656) où Velásquez se représente en train de peindre, sa palette et ses pinceaux à la main… debout devant un grand châssis, regardant devant lui un modèle invisible, probablement le roi et la reine qui apparaissent dans un miroir, nous voyons que le tableau du peintre au travail repose sur un jeu de perspectives brouillées » (p. 173). Parmi les plus célèbres commentateurs du tableau, Michel Foucault, dans *Les Mots et les Choses*[23], insiste sur la façon dont les yeux du peintre (interne) assignent à l'observateur un lieu (à la fois privilégié et obligatoire). Dans son étude, ce qui intéresse notre propos, c'est que le jeu de regards fascinés que s'échangent peintre (représenté) et spectateur (assigné) fait fi des modèles, comme du tableau, c'est-à-dire du sujet (sujet humain, sujet de la peinture). Il y a disparition de ce qui fonde la représentation au profit exclusif d'une relation entre agents qui s'interpellent par figures interposées. À son tour, Danièle Risterucci-Roudnicky transfère cette absence à l'opus de James : « Ainsi, la nouvelle […] renvoie au mystère de la représentation, à ce qui ne peut se dire et ne peut s'approcher par l'image, qui dévoile et cache à la fois, comme la traduction qui cache le texte original et pourtant le révèle » (p. 173).

61 Quelle leçon tirer du maître à propos de la *novella* ? Dans la Préface à *The Portrait of a Lady*, les « peintres » dont James reconnaît l'expertise sont des romanciers : Dickens, Walter Scott, Stevenson, ou encore Shakespeare et George Eliot. Dans ce texte fondateur, quand il parle de tableau, James vise la représentation d'une conscience. Hubert Teyssandier a montré comment toutes les métaphores (portes, fenêtres, cadres) ne mènent pas à du visible, du descriptible, de la vue mais à des consciences (inquiètes)[24]. Autrement dit, pas à la matérialité du monde mais à l'insaisissable, l'indescriptible, l'innommable. La vision ne produit donc pas du descriptif dans ce qui n'est déjà plus du réalisme et annonce le Modernisme. Comme l'écrit autrement

Foucault à propos des *Ménines* : « Ils [Langage et peinture] sont irréductibles l'un à l'autre » (p. 25).

62 Ainsi, quand James compare l'écriture à la peinture, quand il convoque la peinture, c'est pour parler d'écriture[25] et de ce qui ne peut ni se montrer, ni se dire. Comme Velásquez montre que la surestimation du couple formé par le spectateur virtuel et le peintre représenté éclipse la toile et les modèles, James suggère que l'hégémonie du couple formé par la figure d'auteur et le lecteur fait l'impasse sur les textes, dont on ne connaît au demeurant que les titres !

Métaphores et oxymores

63 Si le sens ne se situe pas dans l'auteur, est-il localisé dans ce tissu qui forme le tapis ? Les métaphores sont d'autant plus nombreuses que le secret ne saurait se dire. On pourrait comparer la métaphore éponyme — la plus étendue — à une boule de neige qui, en roulant, se charge de nouvelles significations.

64 Les occurrences de la « figure dans le tapis » sont reproduites ci-dessous :

> "For himself, beyond doubt, the thing we were all so blank about was vividly there. It was something, I guessed, in the primal plan, something like a complex figure in a Persian carpet. He highly approved of this image when I used it, and he used another himself. "It's the very string," he said, "that my pearls are strung on!" (N et V, ch. 4)."
> The figure in the carpet came out. (G, ch. 6)
> "About Vereker—about the figure in the carpet." (G)
> This exhaustive study, the only one that would have counted, have existed, was to turn on the new light, to utter—oh, so quietly!—the unimagined truth. It was in other words to trace the figure in the carpet through every convolution, to reproduce it in every tint. (N, ch. 8)
> Was the figure in the carpet traceable or describable only for husbands and wives—for lovers supremely united? (N, ch. 9)
> [...] her second novel, "Overmastered," which I pounced on in the hope of finding in it some tell-tale echo or some peeping face. All I found was a much better book than her younger performance, showing I thought the better company she had kept. As a tissue tolerably intricate it was a carpet with a figure of its own; but the figure was not the figure I was looking for. (N, ch. 9)
> The figure in the carpet might take on another twist or two, but the sentence had virtually been written. (N, ch. 10)
> "Vereker's secret, my dear man—the general intention of his books: the string the pearls were strung on, the buried treasure, the figure in the carpet." (N, ch. 11)

65 Outre la fabrication d'un destin de critique par la locution modale *be to*[26] dans d), on remarquera comme point saillant les allotopies sémantiques, c'est-à-dire les oppositions qui transforment le secret en oxymore, pointant ainsi vers sa nature merveilleuse, fantastique, grotesque..., bref transcendante. Dans a) en particulier, N et V sont associés à des métaphores qui ne coïncident pas, comme en témoigne le relevé des traits des deux lexèmes importants :

figure	/shape/	/discontinuous/	/woven/	/unicity/	/foreground/
string	/line/	/continuous/	/carrier/	/iteration/	/background/

66 Les deux systèmes ne concordent pas sémantiquement.

67 De même, le trésor superlatif du chapitre 7 (*gold and gems*) se voit-il dévalorisé par le suffixe vague et dépréciatif dans *trouvaille* (en français dans le texte, ch. 8) et par la suspicion qui l'entoure (« *a bad joke* », ch. 4). La chasse et la course au trésor sont aussi de la partie[27]. Or qui est le chassé ? Qui le chasseur ? Qui l'appât ? Qui la proie ?[28] Ce piège est prompt à se refermer comme une prison :

> I was shut up in my obsession for ever—my gaolers had gone off with the key. I find myself quite as vague as a captive in a dungeon about the tinge that further elapsed before Mrs. Corvick became the wife of Drayton Deane. (Ch. 10)

68 La partie d'échecs, métaphore de la vie selon le *topos* littéraire, n'est pas en reste. On connaît le motif des échecs comme métaphore de la vie, avec son lot de hasard, de décisions, d'avancées, de revirements, de réussites et de défaites. Ici c'est N qui se représente C jouant une partie d'échecs avec un fantôme antagoniste, sourire aux lèvres :

> The hours spent there by Corvick were present to my fancy as those of a chessplayer bent with a silent scowl, all the lamplit winter, over his board and his moves. As my imagination filled it out the picture held me fast. On the other side of the table was a ghostlier form, the faint figure of an antagonist good-humouredly but a little wearily secure—an antagonist who leaned back in his chair with his hands in his pockets and a smile on his fine clear face. [...] He would take up a chessman and hold it poised a while over one of the little squares, and then would put it back in its place with a long sigh of disappointment. The young lady, at this, would slightly but uneasily shift her position and look across, very hard, very long, very strangely, at their dim participant. (Ch. 5)

69 Voici l'auteur transformé en fantôme intrigant se jouant d'un critique sous le regard d'une mystérieuse observatrice, mise en abyme de la relation des critiques de V avec leur figure d'auteur... et de celle des lecteurs de James avec leur propre construction auctoriale. Valéry avait déjà formulé l'hypothèse d'une figure d'auteur, distincte de l'auteur car résultant d'une lecture[29] : « L'œuvre ne permet jamais de remonter au vrai auteur. Mais à un auteur fictif » (Valéry, t. II, p. 1194). Et Barthes ajouterait :

> [M]ais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à « babiller »).[30]

70 On nous pardonnera de passer rapidement sur la roulette (ch. 6), le tour de magie (ch. 3), la potion magique (ch. 7), voire le poison (ch. 7). Le rôle des comparaisons et des métaphores est habituellement de décrire l'inconnu avec du connu, de s'en approcher petite touche par petite touche. Or ici le comparant ressortit à de l'inconnu (secret, magie, hasard, mystère, trésor). Les descriptions brodent. La parole ne borde que du vide. Le secret d'un texte est irréductible à une formule ou une formulation : « *call it that* », répond V au chapitre 3.

« Call it that », ou Border le vide

71 À travers la mise en abyme de narrateurs qui ne savent pas mais supposent que les autres savent, James refuse de jouer l'autorité suprême (« *supreme authority* ») dans *FITC* et *TOS*. V, figure d'auteur, disparaît dans tous les sens du terme : James l'éloigne, le fait partir à l'étranger, puis mourir. La figure d'autorité s'efface, pour n'être plus qu'une figure d' « *authorship* », d' « auctorialité ». À trop sonder l'auteur, comme le spectateur

le peintre représenté dans le tableau de Velásquez, on perd tout le reste, l'essentiel. James interdit au lecteur de l'interpeller, ne serait-ce que par l'intermédiaire d'une figure d'auteur. Mais l'interdit incite à le braver, c'est bien connu.

72 La relation entre C et G, « déprivatisée », est l'occasion de transposer le secret sur le terrain de la nuptialité : « *[C]'d tell her after they were married exactly what she wanted to know* » (ch. 7). Après le mariage, qui est synonyme de perte du meilleur ami (« *the loss of my best friend* », ch. 8), N se sent exclu du circuit et va tout faire pour y rentrer. L'union est réduite à une cérémonie qui relève de la révélation :

> This was above all what I wanted to know: had she seen the idol unveiled? Had there been a private ceremony for a palpitating audience of one? For what else but that ceremony had the nuptials taken place? (Ch. 8)

73 Le chapitre 9 connecte de façon de plus en plus explicite la nuptialité et l'art par l'intermédiaire du secret :

> Was the figure in the carpet traceable or describable only for husbands and wives—for lovers supremely united? (Ch. 9)

74 Lorsque N adresse sa demande à G au chapitre 9, il le fait dans une langue à double sens. Parce qu'elle reste dans le non-dit et l'implicite, la demande de confidence s'apparente à une demande en mariage (ou l'inverse) :

> The hour however finally arrived. One evening when I had been sitting with her longer than usual I laid my hand firmly on her arm. "Now at last what is it?"
> She had been expecting me and was ready. She gave a long slow soundless headshake, merciful only in being inarticulate. This mercy didn't prevent its hurling at me the largest finest coldest "Never!" I had yet, in the course of a life that had known denials, had to take full in the face. I took it and was aware that with the hard blow the tears had come into my eyes. So for a while we sat and looked at each other; after which I slowly rose, I was wondering if some day she would accept me; but this was not what I brought out. I said as I smoothed down my hat: "I know what to think then. It's nothing!"
> A remote disdainful pity for me gathered in her dim smile; then she spoke in a voice that I hear at this hour: "It's my life!" (Ch. 9)

75 Ce pronom impersonnel *it*, c'est le secret, forme sémantique définie par sa désirable mais impossible révélation et transposée d'un fond vers l'autre dans un va-et-vient qui confine à l'abolition des différences entre //art// et //mariage//. Chose curieuse, au chapitre 10, celui qui est scruté car censé avoir été fécondé par cette relation est le second mari de G, Drayton Deane :

> I began with due promptness to look for the fruit of the affair—that fruit, I mean, of which the premonitory symptoms would be peculiarly visible in the husband. Taking for granted the splendour of the other party's nuptial gift, I expected to see him make a show commensurate with his increase of means. (Ch. 10)

76 C'est le mari qui porte le fruit de cette union, dans une permutation entre acteur féminin et acteur masculin qui s'explique par le fait qu'après son premier mariage, l'initiée détentrice du secret est G. On parle donc d'œuvre de papier comme on parle d'œuvre de chair – comme s'ils étaient interchangeables ou équivalents. L'exclu N, quant à lui, est perçu comme frappé d'invalidité :

> Of course [D] knew; otherwise he wouldn't return my stare so queerly. His wife had told him what I wanted and he was amiably amused at my impotence. (Ch. 11)

77 Le mariage est maudit chez James : on meurt beaucoup après s'être uni à un autre. Les femmes semblent inexistantes ou empêcher la révélation d'un secret susceptible de circuler d'homme en homme. Les hommes d'imagination, eux, s'affranchissent des

contraintes biologiques et sociales en raison d'une impuissance mystérieuse ou grâce à elle. En tous cas, le secret transforme la vie conjugale et sexuelle en expérience angoissante, surtout pour les autres, tout comme il devient un but obsessionnel pour le critique. James lui-même pratique l'autodafé de ses propres documents. Il expurge la correspondance et les papiers d'une amie de révélations le concernant. Il retire de la circulation des révélations gênantes du journal de sa sœur Alice décédée en 1892. Il met autant d'application à désamorcer l'explication biographique préalable à toute construction d'interprétants intrinsèques à son œuvre, qu'à déconstruire la formation d'un univers de référence dans un texte où l'essentiel est indicible[31].

78 Le secret est lié à la vie, d'une manière ou d'une autre, comme à l'art. Ou on admet qu'il n'y a pas de secret, ou on obtient la divulgation du secret par la force et la mort s'ensuit. G et C en font les frais. Les enfants de *TOS* aussi. Les mystères que cherchent à percer la préceptrice inexpérimentée se conjuguent : les fantômes n'apparaissent pas pour elle mais pour corrompre les enfants qui sont suspects, notamment le petit Miles qui a été renvoyé de l'école pour des raisons inconnues et indicibles. Avant de tirer ces conclusions hâtives, périphrases, images, métaphores, tautologies, ambiguïtés, logique tordue, et ces « formes vides » que sont les *shifters* (Benvéniste) servent à border ce secret qui ne saurait se dire. Les critiques ont fini par voir que si le lecteur tranche entre les deux hypothèses principales – le phénomène surnaturel du fantôme et la névrose de la gouvernante – son attitude équivaut à celle de la jeune femme : il élimine l'ambiguïté mais étouffe le processus de création/interprétation et met fin au jeu – « jeu » étant entendu comme « *game* » et aussi comme mouvement mécanique entre deux pièces non ajustées. *TOS* tend ce piège sadique au lecteur tout en attendant de lui qu'il n'y tombe pas. Il en serait de même avec *FITC* : si le lecteur s'arrête à une figure, il coupe le fil de la bobine et le noue une fois pour toutes au lieu de le dérouler. Impossible de continuer à enfiler des perles !

79 N, C et G représentent des démarches critiques qui privilégient un seul pôle de la relation critique – respectivement l'Auteur, la psychologie du lecteur, la quête de la Beauté – aux dépens d'une interaction entre pôles. Après la mort de l'écrivain, V n'est plus le seul fantôme à hanter N, puisqu'une une figure d'autorité se substitue à une autre :

> I read some singular things into Gwendolen's words and some still more extraordinary ones into her silences. (Ch. 8)

80 C puis son épigone G inaugurent une lignée de critiques. Pour N le secret n'est plus exclusivement dans l'auteur disparu, dans les œuvres, dans l'interaction avec l'œuvre. Il désire savoir ce que l'autre est supposé savoir, dessinant une quête triangulaire selon le schéma proposé par René Girard[32]. Le plaisir est supplanté par la ferveur, et ce qui l'accompagne : passion, jalousie, sadisme, revanche. Si nous avions accès aux commentaires proférés et organisés de N, de C et de G, nous pourrions entrevoir le début d'une lignée de critiques (comme personnes et comme textes), le prélude d'un rhizome interprétatif.

81 Celui qui fait état d'un secret domine les autres, notamment ceux qui recherchent ce secret et sont plongés dans l'angoisse. Au dernier chapitre, N perpétue le mystère en le liant intimement à la vie du couple formé par Deane et Gwendolen. Il relance la quête en soulevant de nouvelles questions qui assimilent secret de couple et secret artistique. La lectrice et écrivaine G devient personnage d'une histoire familiale et artistique qui s'écrira sans elle… à l'instar d'un certain Henry James transformé à son insu en

personnage romanesque par David Lodge (*Author, Author*, 2004) et Colm Tóibín (*The Master*, 2004). L'écrivain du mystère est alors devenu personnage mystérieux, figure d'auteur décontextualisée et relocalisée dans la fiction de ses lecteurs ! Mais cela est bien sûr une autre histoire...

NOTES

1. Publié en 1896 à Londres. Désormais abrégé en *FITC*, tout comme *The Turn of the Screw* le sera en *TOS*. L'édition citée est : *FITC*, transcribed from the 1916 Martin Secker edition by David Price, 2013, consultée le 27/10/2016 https://www.gutenberg.org/files/645/645-h/645-h.htm Comme les chapitres sont peu longs et les éditions papier nombreuses, seul le numéro du chapitre sera donné en référence.

2. Selon la formule de Tzvetan Todorov, « L'essentiel est absent, l'absence est essentielle » (« Le secret du récit », in *Poétique de la prose*, Seuil, « Points », 1978 [1971], p. 81-115, p. 83.

3. Le nom de ces personnages qui configurent des stratégies de lecture sera réduit à son initiale, respectivement C, G, D.

4. Ils prétendent être des initiés (ch. 3).

5. « it's a secret in spite of itself » (ch. 3).

6. « the joy of my soul » ; « it's a beauty so rare, so great? » ; « the loveliest thing in the world » (Ch. 3).

7. Allusion à une autre *novella* « The Lesson of the Master » où Henry Saint George déclare, non sans cynisme, que son bonheur d'être marié a mis fin à sa production littéraire.

8. Lorsqu'est cité le style direct, les guillemets anglais seront utilisés, ce qui permet de le distinguer d'une citation insérée dans cet article.

9. Sa démarche révèle une déesse (Virgile, *Énéide*, liv. I, v. 603). À sa démarche, on devine une déesse.

10. « this work was inferior to its immediate predecessor » (ch. 10).

11. Drayton Deane's « *want of voice, want of form* » (ch. 11).

12. « The Intentional Fallacy », Wimsatt, W.K. & Beardsley, Monroe, in Beardsley M., *The Verbal Icon. Studies in the meaning of Poetry*, [1946], Lexington, The U. of Kentucky, 1954, tr. « L'illusion de l'Intention ».

13. Paul Valéry, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1974, p. 1191-1203. Valéry devait ajouter : « L'œuvre ne permet jamais de remonter au vrai auteur. Mais à un auteur fictif » (p. 1194).

14. Roland Barthes dans l'article « La mort de l'auteur » paru à l'automne 1968 ; annonce reprise et nuancée dans l'extrait du *Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, « Points, Essais »,1973, p. 39.

15. Michel Foucault, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2015, p. 1258-1280.

16. https://www.merriam-webster.com/dictionary/dictionary (consulté le 21/06/2016).

17. Hubert Teyssandier remarque aussi que le tapis existe bien mais que la figure est indescriptible : « Henry James, *The Portrait of a Lady* (1881), Du descriptif à l'indescriptible », *Polysèmes* n° 9, 2007, « Le Descriptif », I. Alfandary & I. Gadoin (dir.), p. 93-107. https://doi.org/10.4000/polysemes.1750

18. « [...] the article, which had been barely begun, was a mere heartbreaking scrap. [...] The opening pages were all that existed; they were striking, they were promising, but they didn't unveil the idol » (ch. 8).
19. S'agit-il d'une essentialisation de la féminité ?
20. Même pour C, "*there were to be no particulars till he should have submitted his conception to the supreme authority*" (ch. 7). Les critiques ont souligné la difficulté à construire un univers de référence dans un texte où les paroles sont rapportées, mises en doute, contredites.
21. Barthes, Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980, p. 47-50.
22. *This* précède quelque chose qui n'appartient pas à la sphère commune et connue des locuteurs, contrairement à *that*. C'est pourquoi « *this image* » s'interprète de différentes manières.
23. Foucault, Michel, « Les suivantes », in *Les Mots et les choses*, Gallimard, « NRF », 1966. Le tableau en train d'être peint avant que le peintre ne s'interrompe pour regarder l'observateur tourne le dos au spectateur extérieur et se retrouve scindé : « *the picture is not in the picture* », dirait-on en anglais. La toile dans le tableau est invisible. Si on regarde le peintre (représenté) dans les yeux, on ne voit ni la toile, ni le modèle. « Le tableau en son entier regarde une scène pour qui il est à son tour une scène » (p. 29). Si le peintre assigne une place au spectateur externe, modèles et toile disparaissent du champ de vision.
24. Teyssandier, Hubert, *ibid*.
25. Lorsque N qualifie le style de Deane, c'est pour l'assimiler à du barbouillage : « He lacked all the same the light hand with which Corvick had gilded the gingerbread—he laid on the tinsel in splotches » (ch. 9, p. 25).
26. *Be to* exprime le caractère inéluctable, inexorable d'un plan décidé par autrui pour le sujet grammatical et qu'on transforme en destin. Ici le narrateur rapporte au style indirect libre les confidences de C.
27. « they followed the chase for which I myself had sounded the horn » (ch. 5). « He would bound off on false scents as I had done » (ch. 5). « he had no wish to approach the altar before he had prepared the sacrifice » (ch. 5).
28. « The thing's as concrete there as a bird in a cage, a bait on a hook, a piece of cheese in a mouse-trap » (Ch. 3). « she wants to set a trap. She'd give anything to see him; she says she requires another tip » (ch. 5).
29. Jean-Jacques Lecercle fait appel au concept althussérien d'interpellation et de contre-interpellation dans son modèle. Voir *Interpretation as Pragmatics*, Macmillan, 1999.
30. Le Plaisir du texte, idem.
31. Les critiques ont souligné la difficulté à construire un univers de référence dans un texte où les paroles sont rapportées, mises en doute, contredites.
32. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961.

AUTEUR

CHRISTINE CHOLLIER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

L’écriture romanesque comme parole d’auteur-lecteur

Meursault contre-enquête : perplexité et perversité à l'œuvre

Marie-France Boireau

1 Paroles de lecteurs : le roman de Kamel Daoud fonctionne à partir de la mise en œuvre d'une énonciation particulière, celle de l'écrivain, lecteur de *L'Étranger*, prenant la parole pour faire exister dans un texte romanesque un « sans nom », l'Arabe qui n'a pas de nom dans le roman de Camus. Un lecteur devenu romancier. Le pluriel de « paroles » s'impose, la parole romanesque étant portée par un narrateur, personnage fictif, Haroun, frère de l'Arabe tué par Meursault, auquel il donne le nom de Moussa. Mais les choses se complexifient en raison de la confusion entre Meursault et Camus ; dans les paroles de Haroun, on entend d'autres paroles liées à un contexte énonciatif spécifique où se joue la représentation que l'on a eue et que l'on a encore dans les milieux anticolonialistes français, ainsi qu' en Algérie, de l'écrivain et du citoyen Albert Camus. Le roman *L'Étranger* n'est pas appréhendé comme roman philosophique, mais comme roman politique. L'ambiguïté s'accroît quant aux paroles d'Haroun se mêlent celles de Daoud concernant l'Algérie d'aujourd'hui.

2 Ces paroles de lecteur sont énoncées dans une langue particulière, celle de l'auteur de *L'Étranger*, langue du colonisateur, mais qui, de manière quelque peu paradoxale, est pour l'auteur « une langue qui lui permet d'être libre[1] » ; pour le narrateur, Haroun, cette langue est aussi celle de la liberté, lui permettant de s'affranchir d'une mère castratrice, d'où la jubilation qu'il éprouve à la parler, à la dire. Ainsi, nous sommes confrontés à des paroles croisées, mêlées, enchevêtrées, d'où la perplexité.

Une parole insolente

Les emprunts de Daoud à d'autres textes de Camus

3 L'emprunt le plus important concerne *La Chute* : la même situation de communication se retrouve, un homme parlant à un autre homme dans un bar, le Titanic devenu Djebel Zendel (nom d'une montagne, près de Tlemcen, haut lieu des maquisards. C'est là qu'est mort en 1957 un des chefs de l'ALN, Ziani Mohamed dit Si Belkacem, lors d'un combat

avec les forces colonialistes). Haroun, devenu vieux, parle à un universitaire venu en Algérie pour étudier Camus, se livrant à une sorte de confession, mais, à la différence de Clamence qui déclare : « la confession de mes fautes me permet de recommencer plus légèrement et de jouir deux fois, de ma nature d'abord, et ensuite d'un charmant repentir[2] », Haroun, lui, « ne raconte pas cette histoire pour être absous *a posteriori* ou se débarrasser d'une quelconque mauvaise conscience[3] ».

Le démantèlement du roman de Camus, stratégies

4 L'insolence dans les paroles d'Haroun se manifeste par des procédés d'inversion, de variations, de rectifications, de comblements du texte de Camus. L'inversion, comme clef altérative, se manifeste d'emblée dès l'*incipit* : « Aujourd'hui, M'ma est encore vivante[4] ». Quant aux deux meurtres, l'un, celui de Meursault est commis sur la plage, à deux heures de l'après-midi, celui d'Haroun, la nuit qui suit l'Indépendance, à deux heures du matin, sous la lumière de la lune, les deux meurtres intervenant au milieu d'un récit qui comporte le même nombre de mots (33 000). Dans le dernier chapitre, un iman remplace l'aumônier. Alors que dans le roman de Camus, les Arabes étaient

> les fantômes de ce pays, la situation politique ayant changé, ce sont les anciens colons revenant en Algérie, en quête des traces du passé qui sont des fantômes : « J'ai vu récemment un groupe de Français devant un bureau de tabac à l'aéroport. Tels des spectres discrets et muets, ils nous regardaient, nous les Arabes, en silence ».[5]

5 Les variations peuvent concerner un prénom : la femme aimée par Haroun s'appelle Meriem, nouvelle Marie. Ou bien, un jour de la semaine : la scène du balcon ne se situe plus un dimanche mais un vendredi. Enfin, ce n'est plus le vieux Salamano qui perturbe le voisinage en injuriant son chien, mais le voisin d'Haroun en récitant le Coran !

6 Des rectifications interviennent, elles concernent le début de l'histoire :

> Donc l'histoire de ce meurtre ne commence pas avec la fameuse phrase « Aujourd'hui maman est morte », mais avec ce que personne n'a jamais entendu, c'est-à-dire ce que mon frère Moussa a dit à ma mère avant de sortir ce jour-là : « Je rentrerai plus tôt que d'habitude ».[6]

7 Quant à la maîtresse de Raymond, « la Mauresque », donnée dans le roman de Camus comme la sœur de l'Arabe tué par Meursault, elle devient dans le roman de Daoud la possible maîtresse de Moussa, mais pas sa sœur. Elle a un nom : Zoubida. Moussa aurait voulu venger l'honneur de cette femme, un crime d'honneur en quelque sorte. Le narrateur Haroun aime cette hypothèse : « J'avais besoin que Moussa ait une excuse et une raison… je refusais l'absurdité de sa mort et j'avais besoin d'une histoire pour lui donner un linceul[7] ». Quant à Meursault, il n'aurait pas été exécuté ou alors il serait quand même vivant : « le meurtrier a été relâché après sa condamnation à mort et même après son exécution[8] ». On peut penser que Daoud se saisit du flottement concernant le moment de l'énonciation dans le roman de Camus, de telle sorte que la parole semble parfois se situer « outre-tombe ».

8 Les comblements concourent au démantèlement : ils concernent les blancs du texte de Camus, Haroun et sa mère mènent une contre-enquête. L'Arabe tué par Meursault a un nom, Moussa, variante arabe de Moïse, prénom d'origine biblique et hébraïque, qui signifie « sauvé des eaux ». Comme on ignore ce qu'est devenu le corps de l'Arabe, on peut imaginer qu'il a été sauvé des eaux. Ce corps qui demeure introuvable est activement recherché par la mère qui, lors de son enquête, trouve la rue où habitait

celui qui est nommé Albert Meursault, en fait la rue où habitait la famille Camus. Dans l'édition algérienne, le nom, rue de Lyon, dans le quartier Belcourt, est donné ; il ne figure pas dans l'édition française et le narrateur précise même : « L'assassin habitait quelque part non loin de la mer, mais je découvris, bien des années plus tard, qu'il n'avait, en quelque sorte, pas d'adresse[9] ».

9 Au-delà des emprunts, des comblements, c'est une interprétation particulière du roman qui est proposée, Haroun élaborant un parcours de lecture particulier, que l'on peut appeler « infratexte »[10], dans lequel le texte de Camus est non seulement en ligne de mire mais aussi en ligne de tir. L'indifférence de Meursault – ce que l'on prend pour de l'indifférence mais qui peut être considérée comme une attitude face à l'absurde – est interprétée dans le cadre d'une mise en doute de ses origines : « Est-ce que ton héros a menti sur ses propres origines ? Je crois que oui. Cela expliquerait son indifférence légendaire et sa froideur impossible dans un pays inondé de soleil et de figuiers[11] ». Meursault devient même un « cadavre » et non un homme ayant fait un choix d'ordre métaphysique face à l'absurde :

> Ce qui est inexplicable, ce n'est pas uniquement le meurtre mais aussi la vie de cet homme. C'est un cadavre qui décrit magnifiquement les lumières de ce pays, mais coincé dans un au-delà sans dieux ni enfers. Rien que la routine éblouissante.[12]

10 Daoud exploite sans doute le statut particulier du « je » dans le roman de Camus : un « je » très proche d'un « il », contingent, un sujet vide, absent à lui-même, dont la psychologie, dans la première partie du roman, n'est guère accessible au lecteur[13].

11 Lors de ce parcours de lecture, Haroun met en doute le fait que Meursault ait assisté à l'enterrement de sa mère :

> Ton héros parle avec tant de détails de cet enterrement qu'il semble vouloir passer du compte-rendu à la fable. On dirait une reconstruction faite main, pas une confidence [...] Tu te rends compte de ce que cela signifierait si je pouvais démontrer que ton héros n'a même pas assisté à l'enterrement de sa mère ?[14]

12 S'il n'a pas assisté à l'enterrement, c'est peut-être que la mère n'est pas morte, Haroun n'a pas retrouvé la tombe. Daoud utilise des données du roman de Camus : « mère décédée. [...] Cela ne veut rien dire[15] » ou bien la remarque de Meursault qui n'est pas encore en deuil : « Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte[16] ». La présence de deux femmes dans le roman de Camus est revisitée :

> Avait-il besoin d'inventer une histoire aussi improbable que celle d'une pute maquée que son frère voulait venger ? [...] Je crois davantage à la volonté d'un esprit tordu qui a campé des rôles abstraits. La terre de ce pays sous la forme de deux femmes imaginaires : la fameuse Marie, élevée dans la serre d'une innocence impossible, et la prétendue sœur de Moussa/Zoudj, lointaine figure de nos terres labourées par les clients et les passants.[17]

13 Et Haroun propose sa propre interprétation du roman :

> Je me suis toujours dit que le malentendu provenait de là : un crime philosophique attribué à ce qui, en fait, ne fut jamais rien d'autre qu'un règlement de comptes ayant dégénéré.[18]

14 Cette parole insolente, celle du narrateur et du romancier, se situe dans un contexte postcolonial, au sens où l'entend Jean-Marc Moura : il ne s'agit pas seulement de littérature francophone mais de littérature prenant en compte la position historique, la relation entretenue avec le passé colonial. Moura privilégie la problématique de l'énonciation : « l'énonciation est conditionnée par la façon particulière qu'a chaque culture d'absorber / répercuter / détourner / combattre / esquiver / s'approprier

l'impact de la culture dominante[19] ».On pourrait reprendre chaque verbe proposé par Moura : la parole de Daoud « absorbe » le texte de Camus, le « répercute » en le détournant ; elle le « combat » car dans les paroles de Haroun, on entend d'autres paroles, paroles de lecteurs de Camus peu après la publication de *L'Étranger* et au-delà de la publication.

Perplexité et perversité, brouillages et renversements : la prégnance du contexte énonciatif

Brouillage et perplexité

15 Le texte entretient une confusion entre Meursault et Camus. Selon le narrateur du roman de Daoud, Meursault n'aurait pas été exécuté et aurait écrit sa propre histoire. Ce brouillage est plus grand encore dans l'édition algérienne : « Le titre en était *L'Étranger,* le nom de l'assassin était écrit en lettres noires et strictes, en haut à droite Albert Meursault[20] ». Dans l'édition Actes Sud : « Le titre en était *L'Autre,* le nom de l'assassin était écrit en lettres noires et strictes, en haut à droite : Meursault[21] ». En créant le nom Albert Meursault, pour l'édition algérienne, Daoud a voulu mettre en lumière – et peut-être critiquer – la confusion existant souvent en Algérie entre Meursault et Camus, tous les deux coupables, le premier d'avoir tué un Arabe, le second de ne pas avoir pris parti pour le FLN lors de la guerre de Libération. Les ayants droit d'Albert Camus ont demandé que soit supprimé ce nom, Albert Meursault, refusant ainsi l'amalgame entre l'homme et l'œuvre. Mais même si le nom d'Albert Meursault a été supprimé, Meursault et Camus restent confondus. Dans l'édition algérienne, c'est évident : « Qui sait si Moussa avait un révolver, une philosophie, une tuberculose, des idées ou une mère ou une justice[22] ». On reconnaît Camus : une philosophie, des idées, une mère ou une justice (allusion à la phrase très controversée et déformée, prononcée par Camus à Stockholm lors de la réception du prix Nobel, en répondant à un militant algérien). Si dans l'édition française, on peut seulement lire : « Qui sait si Moussa avait un révolver, une philosophie, une insolation[23] », ou bien : « Je reconnais à ton héros le talent d'inventer une tragédie à partir d'un bout de journal et de raviver l'esprit fou d'un empereur à partir d'un incendie, mais je t'avoue que, là, il m'a déçu[24] », Camus est identifié comme auteur du *Malentendu* et de *Caligula.*

16 La perplexité du lecteur alors s'installe. Le mot est à prendre au sens étymologique d'enchevêtré, d'entrelacé. La perplexité est créée par ce dispositif romanesque consistant à confondre Meursault et Camus. Est alors posée la question des origines, celle de la possession de la terre :

> Je me dis qu'il devait en avoir marre de tourner en rond dans un pays qui ne voulait pas de lui ni mort ni vivant. Le meurtre qu'il a commis semble celui d'un amant déçu par une terre qu'il ne peut posséder. Comme il a dû souffrir, le pauvre ! Être l'enfant d'un lieu qui ne vous a pas donné naissance.[25]

17 À qui appartient donc la terre d'Algérie ?

> Peut-être la bonne question, après tout, est-elle la suivante : que faisait ton héros sur cette plage ? Pas uniquement ce jour-là mais depuis si longtemps ! Depuis un siècle pour être franc.[26]

18 Autrement dit, depuis la conquête de l'Algérie en 1830. Depuis un siècle, ce qui est à la fois long et, au regard de l'Histoire, court. S'ouvre alors une question concernant les

racines, question qui traverse non pas les romans de Camus mais son œuvre journalistique : c'est lui qui parle des « racines séculaires[27] » des Français d'Algérie ; c'est lui qui écrit : « Les Français sont attachés sur la terre d'Algérie par des racines trop anciennes, et trop vivaces pour qu'on puisse penser les en arracher[28] ». C'est encore lui qui déclare : « Les Français d'Algérie sont, eux aussi, et au sens fort du terme, des indigènes[29] ». Au sens fort du terme, c'est-à-dire au sens de « originaire du pays » ; le problème est que, à partir du XVIIIe siècle, le mot « indigène » est employé au sens de « originaire d'un pays occupé par les colonisateurs[30] ». Indigène, un mot piégé.

19 Posant cette question des origines, Daoud fait appel au mythe d'Abel et de Caïn :

> Tu saisiras mieux ma version des faits si tu acceptes l'idée que cette histoire ressemble à un récit des origines : Caïn est venu ici pour construire des villes et des routes, domestiquer gens, sols et racines. Zoudj était le parent pauvre, allongé au soleil dans la pose paresseuse qu'on lui suppose, il ne possédait rien, même pas un troupeau de moutons qui puisse susciter la convoitise ou motiver le meurtre. D'une certaine manière, *ton* Caïn a tué *mon* frère pour … rien ! Pas même pour lui voler son bétail.[31]

20 Ce mythe de Caïn est présent chez Camus, notamment dans *Le Premier Homme* : un vieux médecin, le docteur Veillard évoque la guerre :

> Soyons justes, on les avait enfermés dans des grottes avec toute la smalah, mais oui, et ils avaient coupé les couilles des premiers berbères, qui eux-mêmes … et alors on remonte au premier criminel, vous savez, il s'appelait Caïn, et depuis c'est la guerre, les hommes sont affreux, surtout sous le soleil féroce.[32]

21 Ce recours au mythe permet à Camus de déshistoriser le conflit, de ne pas le poser en termes de colonisation/décolonisation, une façon de passer sous silence ce qui était une guerre de libération. Or, les paroles d'Haroun réintroduisent l'Histoire, le politique, puisque pour lui, Meursault/Camus est du côté des colons :

> Du meurtrier, nous ne savions rien. Il était *el-roumi*, « l'étranger ». Des gens du quartier avaient montré à ma mère sa photo dans un journal, mais pour nous il était l'incarnation de tous les colons devenus obèses après tant de récoltes volées. On ne lui trouva rien de particulier sauf sa cigarette coincée entre les lèvres et on oublia aussitôt ses traits pour les confondre avec ceux de tous les siens.[33]

22 On reconnaît la cigarette de Camus, coincée entre les lèvres. Camus du côté des colons ? On entend là des paroles qui, *a priori,* n'ont pas grand-chose à voir avec le roman ; c'est la position de Camus en tant que citoyen qui a fait débat : Edward Said voit en lui « une figure impérialiste très tardive […]. Sauf exception, il ignore ou néglige l'histoire, ce qu'un Algérien, ressentant la présence française comme un abus de pouvoir quotidien, n'aurait pas fait[34] ». Cela fait encore débat puisque la « Caravane Camus » de 2010, dont l'objectif était de célébrer le cinquantenaire de la mort de l'écrivain, a déclenché des réactions hostiles. À l'initiative de Mustapha Madi, directeur de collection aux éditions Casbah, une pétition a été lancée sous le titre « Alerte aux consciences anticolonialistes » dénonçant « une réhabilitation du discours de l'Algérie française ». La polémique a amené l'écrivain Yasmina Khadra, directeur du Centre culturel algérien à Paris, partenaire de la Caravane, à exprimer son point de vue dans le journal algérien *L'Expression*, le 7 mars 2010 :

> Les motivations qui m'ont amené à m'investir dans cette démarche sont simples : proposer aux Algériens, notamment à nos étudiants, un débat intelligent sur un grand écrivain, né en Algérie, adulé par les uns, vilipendé par les autres, prix Nobel de littérature. Notre pays tente timidement de renouer avec la chose intellectuelle.

> J'essaie de contribuer à ce sursaut sans lequel la médiocrité et l'ignorance squatteraient notre pays.[35]

23 Certains s'insurgent contre des propos faisant de Camus un colon ; Jean Daniel par exemple :

> Le fils d'une femme inculte et sourde, élevé dans un quartier ouvrier, ne peut se considérer comme l'héritier d'une longue histoire d'oppression coloniale. Il est humilié, opprimé, exploité comme les autres pauvres. Ou peut-être plus que les autres dans le cas de Camus. Quelle signification peut bien avoir le terme de « colon » pour cet enfant à ce point « colonisé » par la misère.[36]

24 Ce n'est pas le lieu d'entrer dans ce débat, même si on peut être troublé quand on lit : « Si bien disposé qu'on soit envers la revendication arabe, on doit cependant reconnaître qu'en ce qui concerne l'Algérie, l'indépendance nationale est une formule purement passionnelle[37] ».

25 Qu'en est-il dans le roman de Daoud ? On pourrait penser qu'il ne sort pas du rapport agonistique, arabe/étranger, colonisé/colonisateur. Cependant, le titre donné au roman que lit Haroun est *L'Autre,* ce qui permet de poser un problème plus général, celui de l'altérité. De plus, le narrateur (ou l'auteur) prend ses distances par rapport à une lecture uniquement politique : « Si tu m'avais rencontré il y a des décennies, je t'aurais servi la version de la prostituée/terre algérienne et du colon qui en abuse par viols et violences répétés. Mais j'ai pris de la distance[38] ».

26 La position d'Haroun a évolué, il prend ses distances par rapport à des analyses jugées trop marquées par l'anticolonialisme. Cela correspond aux positions de l'auteur. Dans les paroles d'Haroun, on entend celles de Daoud :

> La colonisation a été un crime et cela est indéniable, on ne peut ni le cacher, ni l'ignorer. Mais tout expliquer par le trauma colonial est une attitude victimaire trop confortable qui permet de ne pas assumer nos responsabilités au présent.[39]

27 De même, Haroun, après avoir rappelé la conquête il y a un siècle, déclare : « Cela m'importe peu qu'il soit français et moi algérien » et non pas « peu importe qu'il soit français et moi arabe ». « Arabe » est le nom donné par les colonialistes : « *Arabe*, je ne me suis jamais senti arabe, tu sais. C'est comme la négritude qui n'existe que par le regard du Blanc[40] ». « Algérien », donc, adjectif qui désigne l'appartenance à une nation. Camus n'emploie pas cet adjectif pour parler des habitants non européens de l'Algérie puisque pour lui l'Algérie n'est pas une nation. Dans l'*Avant propos* des *Chroniques algériennes,* (mars-avril 1958), il écrit, voulant définir « clairement » sa position :

> Une Algérie constituée par des peuplements fédérés, et reliée à la France, me paraît préférable, sans comparaison possible au regard de la simple justice, à une Algérie reliée à un empire d'islam qui ne réaliserait à l'intention des peuples arabes qu'une addition de misères et de souffrances et qui arracherait le peuple français à sa patrie naturelle.[41]

28 Dans l'évolution de la parole d'Haroun se manifeste la tension qui caractérise ce texte qui dit sans dire tout en disant, d'où la perplexité.

Perversité[42]

29 Nous prenons le mot dans son sens étymologique. Le premier retournement concerne Haroun devenu un meurtrier, comme Meursault. Mais lui, il a tué un Français, la nuit, et son crime n'était pas un assassinat mais une « *restitution* » (en italique dans le texte), soit une remise dans son état premier, un rétablissement, une réparation. Réparer la

mort d'un arabe par une autre mort, celle d'un *roumi*, mais cela est pure illusion, le crime d'Haroun est tout aussi absurde que celui de Meursault : « Il est mort parce qu'il aimait la mer et en revenait chaque fois trop vivant, selon M'ma[43] ». L'interrogatoire mené par le colonel du FLN témoigne de l'absurde de la situation : on reproche à Haroun de ne pas avoir tué avant la Libération : « "le Français, il fallait le tuer avec nous, pendant la guerre, pas cette semaine", j'ai répondu que cela ne changeait pas grand-chose[44] ». Si Haroun avait tué le Français avant le 5 juillet 1962, il eût été un héros, après le 5, il n'est qu'un meurtrier banal. Et lisant *L'Étranger*, Haroun se découvre « presque sosie du meurtrier[45] ». On avait Camus/Meursault, on a maintenant Meursault/Haroun. La confusion est tellement grande que dans une interview donnée au journal *Le Point*[46], Daoud dit : « Quand je fais dire à Meursault "la religion est un transport collectif…". En fait, c'est Haroun qui dit cela ». Le second retournement concerne la mise en procès de l'Algérie contemporaine par Haroun/Daoud.

L'Algérie contemporaine en ligne de mire, en ligne de tir

30 Certes, la situation de l'Algérie coloniale est rappelée puisque la diégèse du roman couvre 1942, date de la publication de *L'Étranger*, 2012, date de la publication du roman de Daoud. L'accent est mis sur la misère, une phrase revenant comme un leitmotiv : « C'était l'époque des épidémies et des famines[47] ». Mais le discours le plus véhément concerne l'Algérie contemporaine. Les paroles d'Haroun dénoncent un pays qui stagne, un pays de chômeurs où règne un « pesant désœuvrement » :

> Ils sont des milliers, crois-moi. À traîner la patte depuis l'Indépendance. À déambuler sur des plages, à enterrer des mères mortes et à regarder dehors pendant des heures depuis leur balcon. Putain ! Ce bar me rappelle parfois l'asile de la mère de ton Meursault : même silence, même vieillissement discret et mêmes rites de fin de vie.[48]

31 Le journaliste Daoud, dans sa chronique du 10 décembre 2011, écrit :

> On n'a pas bougé d'un millimètre en un an et quatre révolutions voisines. Un pays ridé, de dentiers, de rêves sans sexe ni élan. Un pays où les soucis sont ceux des vieux […] Une idéologie de vieux : le but de l'État n'est pas de marcher sur la lune mais d'immobiliser le peuple, le faire s'asseoir, lui donner une immense mosquée et baisser la lumière et les bruits pour qu'il s'enfonce lentement dans l'au-delà.[49]

32 L'Algérie vue par Haroun/Daoud est un pays à l'abandon. À propos d'Hadjout, ex-Marengo, à 70 km d'Alger :

> Le village est devenu plus gros, moins ordonné. Les cyprès y ont disparu, et les collines aussi, sous la prolifération des villas inachevées. Il n'y a plus de chemins dans les champs. D'ailleurs, il n'y a plus de champs.[50]

33 C'est un pays sous domination religieuse :

> J'ai, depuis de décennies, du haut de mon balcon, vu ce peuple se tuer, se relever, attendre longuement, hésiter entre les horaires de son propre départ, faire des dénégations avec la tête, se parler à lui-même, fouiller ses poches avec panique comme un voyageur qui doute, regarder le ciel en guise de montre, puis succomber à d'étranges vénérations pour creuser un trou et s'y allonger afin de rencontrer plus vite son Dieu.[51]

34 Un pays avec « une mosquée si imposante qu'elle empêche de voir Dieu[52] ». Haroun conçoit autrement la religion : « La religion pour moi est un transport collectif que je ne prends pas. J'aime aller vers ce Dieu, à pied s'il le faut, mais pas en voyage organisé. Je déteste les vendredis depuis l'Indépendance[53] ». L'auteur ne dit pas autre chose : « Je

n'aime pas l'effet d'intermédiation des dogmes, des rites. C'est à moi de faire le parcours[54] ». Haroun n'est pas du côté de ceux qui « répondent à la peur de l'absurde par le zèle » :

> Quant à moi, je n'aime pas ce qui s'élève vers le ciel, mais seulement ce qui partage la gravité. J'ose le dire, j'ai en horreur les religions. Toutes ! Car elles faussent le poids du monde [...].[55]

35 On retrouve là des paroles de lecteur car la position énoncée est très proche de celle de Camus dans la confrontation avec l'absurde. Et Haroun entre en révolte contre le discours de l'iman comme Meursault entrait en révolte contre les propos de l'aumônier. Ainsi, dans les paroles d'Haroun se mêlent celles de Meursault, celles de Camus et celles de Daoud qui répond ainsi à l'universitaire Alice Kaplan qui lui demande ce que signifie l'absurde en Algérie aujourd'hui :

> L'absurde est un devoir quand on a le Coran et un récit national qui pèsent trop lourd. On part de l'absurde pour construire du sens ; tandis que ceux qui partent du sens, ceux qui pensent détenir la vérité, finiront toujours dans l'absurde.[56]

36 C'est sans doute en raison de ces critiques de l'Algérie contemporaine que la parole de Daoud est disqualifiée par certains écrivains algériens. Et de même que Haroun devient une sorte de double de Meursault, Daoud devient une sorte de double de Camus. Camus dont il a choisi la langue pour écrire son roman.

Paroles de lecteur, du délire à la jubilation du dire

Haroun lecteur des coupures de journal

37 Tout a commencé avec comme interlocuteur, sa mère. Et à partir des deux coupures de journaux, il a parlé, pour sa mère, et donc en arabe, un véritable roman.

> Plus je gagnais en assurance dans ma lecture, plus je pris l'habitude de transformer le contenu de l'article et me mis à enjoliver le récit de la mort de Moussa. [...] Tu devines tout le génie qu'il a fallu pour transformer un fait divers de deux paragraphes en une tragédie décrivant la scène et la fameuse plage, grain par grain. [...] J'ai mis tout ce que je pouvais entre les lignes de ces brèves de journal, j'ai gonflé leur volume jusqu'à en faire un cosmos. M'ma a eu droit à toute la reconstitution imaginaire du crime, la couleur du ciel, les circonstances, les répliques entre la victime et son assassin, l'atmosphère du tribunal, les hypothèses des policiers, les ruses du maquereau et des autres témoins, le plaidoyer des avocats.... Enfin, j'en parle ainsi, mais à l'époque, c'était un désordre indescriptible, une sorte de *Mille et une nuits* du mensonge et de l'infamie.[57]

38 L'objectif : calmer sa mère qui avait besoin de ces paroles : « Parfois, je me sentais comme un medium ridicule ente M'ma et un livre fantôme auquel elle posait des questions et dont je devais traduire les réponses[58] ». Mais, plus profondément, il s'agit de chercher un sens qui sans cesse se dérobe. Un sens à la mort de Moussa : « Sans m'en rendre compte, et des années avant que je n'apprenne à lire, je refusais l'absurdité de sa mort et j'avais besoin d'une histoire pour lui donner un linceul[59] ». Inventer des histoires pour lutter contre l'absurde, et en cela Haroun est bien le digne fils de sa mère : « Elle mentait non par volonté de tromper, mais pour corriger le réel et atténuer l'absurde qui frappait son monde et le mien[60] ». Les choses changent quand Haroun tue un Français. La mère se calme. Haroun, pour survivre, va s'approprier une autre langue, le français.

Le choix de la langue française, langue de liberté

39 Une langue « capable de faire barrage entre le délire de sa mère et lui[61] » ; une langue pour survivre : « Les livres et la langue de ton héros me donnèrent progressivement la possibilité de nommer autrement les choses et d'ordonner le monde avec mes propres mots[62] ». Dans ces paroles d'Haroun, on entend celles de Daoud déclarant : « Je voudrais posséder la langue qui me permet de posséder le monde en le réordonnant à ma manière[63] ».

40 Si en Algérie on confond Meursault et Camus, on est tenté de confondre Haroun et Daoud. La langue que s'approprie Haroun n'est pas « une prise de guerre » comme le disait Kateb Yacine qui appartient à la génération qui précède Daoud et donc a connu la colonisation, mais un « bien vacant [64]» en raison de l'arabisation de l'Algérie indépendante. La langue du dominateur, en raison du régime d'oppression qui règne, c'est l'arabe.

Une langue à se mettre en bouche

41 Contrairement à Meursault/Camus qui a écrit, Haroun parle, il aime se mettre les mots en bouche, car « une langue se boit et se parle[65] ». Parler, le verbe revient plusieurs fois dans les premières pages du roman : parler à la place du frère mort. Mais au-delà de ce devoir, cette langue lui permet de raconter une histoire ordonnée, voilà pourquoi il est tellement heureux d'avoir un interlocuteur :

> Cela fait des années que je t'attends et si je ne peux pas écrire mon livre, je peux au moins te le raconter, non ? Un homme qui boit rêve toujours d'un homme qui écoute. [...] Une langue se boit et se parle, et un jour elle vous possède.[66]

42 À défaut de découvrir quoi que ce soit sur la mort de Moussa, au cours de cette contre-enquête Haroun va s'emparer du texte de Camus, le parler avec jubilation, avec des variations. Dans la première version :

> Je vais te résumer l'histoire avant de te la raconter : un homme qui sait écrire tue un Arabe qui n'a même pas de nom ce jour-là – comme s'il l'avait laissé accroché à un clou en entrant dans le décor – puis se met à expliquer que c'est la faute d'un Dieu qui n'existe pas et à cause de ce qu'il vient de comprendre sous le soleil et parce que le sel de la mer l'oblige à fermer les yeux.[67]

43 Dans la deuxième version :

> Etrange histoire, non ? Récapitulons : on a là des aveux, écrits à la première personne, sans qu'on ait rien d'autre pour inculper Meursault ; sa mère n'a jamais existé et encore moins pour lui ; Moussa est un Arabe que l'on peut remplacer par mille autres de son espèce, ou même par un corbeau ou un roseau, ou que sais-je encore ; la plage a disparu sous les traces de pas ou les constructions de béton ; il n'y a pas eu de témoin sauf un astre –le Soleil ; les plaignants étaient des illettrés qui ont changé de ville ; et enfin, le procès a été une mascarade, un vice de colons désœuvrés. Que faire d'un homme que vous rencontrez sur une île déserte et qui vous dit qu'il a tué, la veille, un Vendredi ? Rien.[68]

44 Dans la troisième version :

> Reprenons. Il faut toujours reprendre et revenir aux fondamentaux. Un Français tue un Arabe allongé sur une plage déserte. Il est quatorze heures, c'est l'été 1942. Cinq coups de feu suivis d'un procès. L'assassin est condamné à mort pour avoir mal enterré sa mère et avoir parlé d'elle avec une trop grande indifférence. Techniquement, le meurtre est dû au soleil ou à de l'oisiveté pure. Sur la demande

> d'un proxénète nommé Raymond et qui en veut à une pute, ton héros écrit une lettre de menace, l'histoire dégénère puis semble se résoudre par un meurtre. L'Arabe est tué parce que l'assassin croit qu'il veut venger la prostituée, ou peut-être parce qu'il ose insolemment faire la sieste. Cela te déstabilise, hein, que je résume ainsi ton livre ? C'est pourtant la vérité nue. Tout le reste n'est que fioritures dues au génie de ton écrivain.[69]

45 Dans la quatrième version

> Aujourd'hui, comme c'était déjà le cas il y a quelques années, lorsque je fais mes comptes et trace mes colonnes, je reste un peu surpris .D'abord, la plage n'existe pas réellement, ensuite la prétendue sœur de Moussa est une allégorie, ou simplement une excuse minable de dernière minute, et enfin les témoins : un à un, ils se révéleront des pseudonymes, des souvenirs ou des gens qui ont fui après le crime. Dans la liste, il ne reste que deux couples, et un orphelin. Ton Meursault et sa mère d'une part, M'ma et Moussa de l'autre ; et, au beau milieu, ne sachant être le fils d'aucun des deux, moi, assis dans ce bar à essayer de retenir ton attention[70].

46 On passe d'un récit marqué par l'anticolonialisme (surtout dans la version 2), à un récit plus factuel où l'absurde a sa place ; enfin, la quatrième version assure le lien avec l'histoire d'Haroun et de sa mère. Et surtout les traces s'effacent ; il ne reste plus guère que le récit qu'il est en train de faire, il ne reste que ses paroles. Le mot « parole » trouve toute sa place, il est revendiqué par le narrateur à la fin de son récit : « Mon histoire te convient-elle ? C'est tout ce que je peux t'offrir. C'est ma parole, à prendre ou à laisser[71] ». Raconter pour qu'il reste une trace car « hors des livres qui racontent, point de salut, que des bulles de savon qui éclatent[72] » et les paroles de Moussa seront peut-être recueillies par son interlocuteur universitaire qui en fera un livre.

47 Cette importance accordée à la parole est revendiquée par Daoud qui a d'abord appris le français écrit mais ne savait pas le parler. D'autre part, comme Haroun pour lequel le français est la langue qui lui a permis de parler en son nom, pour Daoud, le français est la langue de la liberté, la langue du fantasme, de l'imaginaire, celle qui permet d'exprimer l'émotion[73], alors que l'arabe est, pour lui, la langue de l'ordre, de l'injonction, de la loi.

Conclusion

48 Le lecteur du roman de Daoud est confronté à des paroles très hétérogènes en raison du fait que le romancier fait assez souvent, notamment quand il s'agit d'évoquer l'Algérie contemporaine, de son narrateur Haroun, son porte-parole. Les paroles d'un journaliste engagé, celui qui publie ses chroniques, sous le titre *Mes indépendances* se glissent, par effraction, dans les paroles du personnage de fiction. On ne peut que souligner l'importance des contextes énonciatifs, Algérie/France, la parole d'Haroun/Daoud ne pouvant s'abstraire d'un grand nombre de déterminants à la fois littéraires et politiques qui font que dans cette parole des jeux de rôles se croisent, se mêlent, rôle de lecteur irrévérencieux face à un texte auquel il finit par adhérer complètement, rôle d'écrivain qui se dit réécrivain, qui investit le double statut de romancier et de chroniqueur.

NOTES

1. Interview donnée à RFI.
2. *La Chute*, Paris, Gallimard, « Folio », p. 147-148.
3. Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, (désormais *MCE)*, Arles, Actes Sud, 2014, « Babel », 2016, p. 97.
4. *MCE*, p. 11.
5. *MCE*, p. 21.
6. *Ibid.*, p. 20.
7. *Ibid.*, p. 31.
8. *Ibid.*, p. 65.
9. *Ibid.*, p. 55.
10. J. Bellemin-Noël définit ainsi l' « infratexte » : « Baignant dans l' "infratexte" commun de mon expérience du monde et des êtres, je dégage, je recompose, je compose de nouveau – un peu comme le fait en musique, la si bien nommée interprétation – au bout du compte, je constitue dans ce qu'on appelle une œuvre littéraire ce trajet de lecture qui seul peut-être mériterait d'être appelé texte, et qui est tissé par la combinaison fluctuante de la chaîne de ma vie avec la trame des énoncés une fois pour toutes combinés par l'auteur ». *Plaisirs du vampire*, Paris, PUF, 2001, p. 21.
11. *MCE*, p. 42.
12. *Ibid.*, p. 73.
13. *Cf.* François Migeot, « Figures du sujet dans *L'Étranger* de Camus », *Semen*, n° 14, 2002, DOI : 10.4000/semen.2501
14. *MCE*, p. 42.
15. *L'Étranger*, p. 9.
16. *MCE*, p. 10.
17. *Ibid.*, p. 72.
18. *Ibid.*, p. 29.
19. Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, « Quadrige », 1999, p. 44.
20. Édition Barzakh, p. 171.
21. *MCE*, p. 137.
22. p. 16 de l'édition algérienne.
23. *MCE*, p. 14.
24. *Ibid.*, p. 72.
25. *Ibid.*, p. 13.
26. *MCE*, p. 73.
27. Avant-propos aux *Chroniques algériennes*, *OC*, IV, p. 297.
28. Lettre à un militant algérien (1er oct. 1955), *OC*, IV, p. 353.
29. *Algérie 58*, *OC*, IV, p. 389.
30. A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*.
31. *MCE*, p. 67.
32. *Le Premier homme*, Paris, Gallimard, 1994, p. 177.
33. *MCE*, p. 44.
34. Edward Said, « Albert Camus ou l'inconscient colonial », *Le Monde diplomatique*, nov. 2000, p. 8.
35. Cité par Martine Mathieu-Job, « Comment les écrivains algériens francophones lisent-ils Camus », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, 2013, p. 893-906.
36. Jean Daniel, *Avec Camus. Comment résister à l'air du temps*, Paris, Gallimard, 2006, p. 68.

37. *Algérie 58*, *OC*, IV, p. 388.
38. *MCE*, p. 72.
39. Interview à TSA (Tout sur l'Algérie, 6 février 2017), « Nous sommes des sacs vides ».
40. *MCE*, p. 70.
41. Camus, *Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », édition de 1965, p. 901.
42. Le mot est à prendre dans son sens étymologique, *pervertire,* mettre sans dessus-dessous, *Vertere,* tourner.
43. *MCE*, p. 122
44. *Ibid.*, p. 119
45. *Ibid.*, p. 141.
46. *Le Point*, n° 2318, 9 février 2017.
47. *MCE*, p. 39.
48. *Ibid.*, p. 36.
49. Extrait de *Mes indépendances*, Actes Sud, 2017, cité par *Le Point* du 9 février 2017, p. 46.
50. *MCE*, p. 41.
51. *Ibid.*, p. 81.
52. *Ibid.*, p. 75.
53. *Ibid.*, p. 76.
54. *Le Point*, *op. cit*, p. 41.
55. *MCE*, p. 79.
56. Alice Kaplan, « *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud », article paru dans *Contreligne*, www.contreligne.eu/2014/06/kamel-daoud
57. *MCE*, p. 130-131.
58. *Ibid.*, p. 132.
59. *Ibid.*, p. 31.
60. *Ibid.*, p. 46-47.
61. *Ibid.*, p. 47.
62. *Id.*
63. « La Grande Librairie », 16 février 2017.
64. *MCE*, p. 12.
65. *Ibid.*, p. 17.
66. *Ibid.*, p. 16-17.
67. *Ibid.*, p. 15.
68. *Ibid.*, p. 58-59.
69. *Ibid.*, p. 63.
70. *Ibid.*, p. 74.
71. *Ibid.*, p. 153.
72. *Ibid.*, p. 34.
73. Interview donnée à France Culture, le 2 novembre 2014.

AUTEUR

MARIE-FRANCE BOIREAU

Université d'Orléans

Parole(s) de Mario Vargas Llosa, lecteur de Victor Hugo

Marie-Madeleine Gladieu

1 Que pendant son adolescence Mario Vargas Llosa ait lu, en traduction, et peut-être en version abrégée, les œuvres romanesques de Victor Hugo, cela n'a rien d'exceptionnel ni d'étonnant : la plupart des collégiens, en Amérique latine, avaient accès aux histoires de Cosette et de Gavroche, aux épisodes clés de *Notre-Dame de Paris*, et parfois même de *L'Homme qui rit*. Quand *Les Misérables* sont à nouveau traduits en espagnol et publiés à Madrid en 1983 (trois ans après la publication en langue originale de *La Guerre de la fin du monde*), Vargas Llosa est chargé d'en rédiger le prologue et l'intitule : « Le dernier classique ». Et en 2004, il publie un long essai : *La Tentation de l'impossible. Victor Hugo et « Les Misérables »*. Sur huit chapitres, les principales caractéristiques de ce roman sont observées de trois points de vue : celui du lecteur de base, qui lit pour se distraire, pour le plaisir, celui du critique ensuite, qui cherche à montrer l'organisation d'une structure narrative, la composition de personnages, le comportement du narrateur et la position idéologique de l'auteur, et puis celui de l'écrivain, du jeune collègue qui tantôt admire, tantôt récuse voire condamne ce qui ne lui semble pas digne de son illustre prédécesseur, et qui, entre les lignes, avoue tout ce qu'il lui doit pour l'élaboration de sa propre œuvre. Cette lecture récurrente, complétée par celle des critiques de l'écrivain français et par la visite attentive des lieux où il a vécu, montre l'importance qu'il a prise au long des années dans l'imaginaire de son collègue péruvien devenu, dans une certaine mesure, son émule. Romancier, dramaturge, essayiste, tous deux le sont, tentés par la politique aussi, partisans de la liberté qui a parfois pour chacun des connotations différentes. À la fascination première va succéder une vision plus nuancée et plus critique de Victor Hugo, malgré l'admiration indéfectible pour la force et l'abondance d'une création très souvent novatrice.

2 Le titre du premier chapitre de *La Tentation de l'impossible*, « Victor Hugo, océan », renvoie simultanément au souvenir personnel du lecteur et des conditions de sa lecture, et à la dimension spatiale, ainsi qu'à un aspect important, de l'œuvre de l'écrivain. Mario Vargas Llosa adolescent lisait les romans de Victor Hugo au bord du Pacifique, que ce soit au collège militaire Leoncio Prado ou dans son quartier de

Miraflores, dans le Parque Salazar aujourd'hui disparu, qui a laissé place au grand complexe Larcomar. Le souvenir de ces lectures est donc indéfectiblement lié à l'océan, au fracas des vagues longues et imposantes, à l'horizon très lointain et aux forts courants qui entraînent vers l'inconnu : rupture avec la routine, évasion, favorables à la lecture des épopées hugoliennes. Même si l'océan est absent du roman ici commenté, *Les Misérables*, tout lecteur de Victor Hugo, polygraphe particulièrement prolifique, connaît ses poèmes et ses récits se rapportant à la mer (et soulignons au passage qu'à Lima, on ne parle pas de l'océan mais de la mer).

3 Dès qu'il a su écrire, Vargas Llosa inventait une suite aux romans d'aventures de sa petite bibliothèque. Il convient donc de s'interroger sur la qualité de la lecture de l'adolescent. Dans *Le Poisson dans l'eau*, son autobiographie, il apparaît que lire *Notre-Dame de Paris* donnait lieu à des représentations mentales de scènes dont il semblait être davantage spectateur qu'acteur, s'assimilant parfois aussi à un ou des personnages :

> épier la petite gitane du haut des tours et des gargouilles de Notre-Dame avec Quasimodo, ou avec Gavroche, être un gamin gouailleur et téméraire dans les rues de Paris au milieu de l'insurrection, voilà qui était plus qu'un divertissement : c'était la vraie vie, exaltante et magnifique, tellement au-dessus de la routine, des frasques et de l'ennui de l'internat. Les livres refermés, leur univers si formidablement vivant continuait à tournoyer dans ma tête, et je m'y transportais sans cesse par l'imagination, des heures durant, même si apparemment je restais tranquille et j'étais attentif aux leçons de mathématiques [...][1]

4 L'assimilation se produit avec les personnages masculins dont il partage, à son niveau et en partie, les activités : adolescent observant les jeunes filles de son âge, ou jouant et chahutant dans les rues de son quartier avec ses voisins. Une occasion d'optimisation de l'expérience vécue se présente alors dans la lecture des romans, exaltation intérieure qui permet d'éviter l'ennui ressenti à certains cours ou dans un milieu parental manquant parfois d'harmonie. L'adolescent semble attentif, mais il l'est plus à son cinéma intérieur qu'aux explications du professeur (le poète César Moro, qui a vécu à Paris, était l'ami d'André Breton et a écrit une grande partie de son œuvre en français), lequel n'y prendra pas garde. La lecture permet alors d'échapper à une contingence frustrante ; le jeune lecteur a été lu par le texte autant qu'il l'a lu. Mais si nous tenons compte du fait que ce jeune lecteur s'exerçait déjà à l'écriture depuis plusieurs années, et avait annoncé à son père qu'il souhaitait devenir écrivain, une question vient à l'esprit : une certaine manière de présenter les personnages et d'organiser l'action n'attirait-elle pas déjà l'attention de Mario ?

> L'hiver, à l'internat du Collège Militaire Leoncio Prado de Lima, cette année 1950, était humide et gris comme la cendre, la routine abrutissante et la vie plutôt malheureuse. Les aventures de Jean Valjean, l'obstination du limier Javert, la sympathie de Gavroche, l'héroïsme d'Enjolras, effaçaient l'hostilité du monde et transformaient la déprime en enthousiasme durant ces heures de lecture volées aux cours et à l'instruction [...]. C'était un grand refuge que de fuir là-bas : la vie splendide de la fiction donnait des forces pour supporter la vraie vie. Mais la richesse de la littérature appauvrissait aussi la réalité réelle.[2]

5 Cette dernière phrase montre clairement que le lecteur établit une distance entre réalité et fiction, observe les archétypes et se raconte à lui-même l'histoire lue. La notion de monde faux, remède contre le monde vrai, contient en germe la volonté d'écrire fonctionnant comme une sorte de thérapie.

> La réalité romanesque est en soi, comme celle des spectacles, une réalité indépendante. En manipulant et en organisant astucieusement les ingrédients de la réalité, le romancier a construit une autre réalité.[3]

6 Un début de prise de conscience de ce qui caractérise la fiction réaliste existe dès l'adolescence, et sera logiquement exprimé plus tard. Victor Hugo n'est pas le seul modèle, ni la seule lecture d'adolescence de Mario Vargas Llosa, mais il constitue un repère important pour la création d'une œuvre de fiction ; et dès qu'il exprime, au moment où débute le *boom* de la littérature latino-américaine, le souhait de parvenir à composer un roman total, il semble avoir à l'esprit non seulement les œuvres des romanciers nord-américains de la première moitié du XXe siècle, mais aussi *Les Misérables*.

> Pour multiplier cette faune humaine et pour donner à la réalité fictive l'empreinte de la totalité à laquelle aspire toute fiction, il y a dans *Les Misérables,* à côté des personnages individuels, des ensembles humains ou personnages collectifs.[4]

7 Sensible d'abord aux personnages individuels, héros ou antihéros, il le deviendra plus tard à la création de « personnages collectifs », figures souvent anonymes qui s'expriment à l'intérieur d'un groupe et assument, d'une certaine manière, la fonction du chœur antique, représentant de l'opinion publique, de la voix du peuple ou d'une manière d'envisager l'existence : « un seul être, disséminé dans des figures qui se complètent[5] ». Les groupes d'enfants et d'adolescents de Miraflores, dans *La Ville et les chiens* et *Les Chiots*, les fidèles du Conseiller dans *La Guerre de la fin du monde*, forment des « personnages collectifs » inspirés en partie du modèle hugolien. Il faudrait ajouter à ces groupes la vieille femme qui prononce les derniers mots de *La Guerre de la fin du monde*, et exprime ce que bien d'autres croient.

8 La question de la relecture de ce qui a enchanté l'adolescence se pose bientôt, mais l'écrivain rappelle qu'il a vite dissipé la crainte de la déception :

> Je me rappelle bien des livres que j'ai lus alors – *Les Misérables*, par exemple, impérissable souvenir [...] [...] chaque fois que je commence à les feuilleter, je suis arrêté par la pieuse crainte de ne pas retrouver ce qu'ils furent alors, de n'y plus puiser ce qu'ils me donnèrent quand j'avais quatorze et quinze ans. Un tabou semblable me retint de lire *Les Misérables* durant des années. Mais le jour où je le fis, je découvris que même pour un adulte d'aujourd'hui, c'était un chef-d'œuvre.[6]

9 Si les personnages collectifs pouvaient aussi avoir pour modèle ceux de Miguel Angel Asturias, Vargas Llosa est amené à relire attentivement les deux grands romans de Victor Hugo pour rédiger la préface à la nouvelle traduction en espagnol des *Misérables*. Cette fois, l'écrivain juge l'œuvre d'un collègue. Il souligne en cette occasion qu'à la base, les romans sont construits à partir de personnages, que ces derniers deviennent souvent aussi connus, voire plus, que leur auteur, et il proteste vivement contre ce personnage de narrateur omniscient, qui étale ses connaissances avec un trop haut degré d'autosatisfaction et pratique force digressions mettant un frein au déroulement normal de l'histoire, qui connaît les pensées les plus secrètes de tous les personnages, le passé de tous les édifices, etc. À l'évidence, Vargas Llosa est incommodé, agacé par ce personnage de voyeur et de moralisateur suprême, caractérisé par « l'omniscience, l'omnipotence, l'exubérance, la visibilité, l'égolâtrie[7] ». Il faudra attendre la fin de l'étape suivante de sa réflexion pour qu'il trouve une explication à la prolixité de ce « divin sténographe » ou scribe de Dieu, celle de l'essai. Il vient de publier, de plus, *La Guerre de la fin du monde*, influencé à l'évidence par *Notre-Dame de Paris* pour composer cette épopée d'un fabuleux échec et pour inventer des personnages physiquement

monstrueux mais moralement innocents et injustement persécutés par la vindicte populaire (le Lion de Natuba qui s'énamoure de la plus jolie jeune fille du village, ne rappelle-t-il pas Quasimodo, amoureux de la belle Esmeralda ?), et à l'inverse, des personnages de monstres moraux sous une apparence et un habit respectables (Frollo et Epaminondas Gonzalves). Il est conscient du fait que ce roman doit beaucoup à Victor Hugo, mais ce n'est qu'en 2004 que, implicitement, il laissera deviner au lecteur de son essai l'étendue de sa dette envers son modèle, en particulier avec *Les Misérables*.

10 Pourquoi ce choix des *Misérables* pour une étude de l'écrivain ? La lecture de l'essai laisse soupçonner une influence de plus longue durée que celle qui apparaît à l'évidence dans *La Guerre de la fin du monde*. En effet, l'esthétique du *boom* est celle du « roman total », du texte capable de représenter la totalité de l'expérience humaine, « donner à la réalité fictive l'empreinte de la totalité à laquelle aspire toute fiction » : la critique se réfère généralement à l'influence du roman nord-américain, mais celle de Victor Hugo n'est-elle pas aussi importante au moment d'avancer cette notion de roman total ? Toutefois, la manière de travailler un texte diffère entre les deux auteurs. Hugo ajoute, agrège, tandis que Vargas Llosa part d'un « magma » et élague. Mais pour l'élaboration de *La Guerre de la fin du monde*, le processus de départ a été différent : partant d'un scénario de film écrit en 1972, modifié en 1974, le texte, devenant romanesque, s'est beaucoup amplifié, tant pour ce qui est du nombre des personnages que pour l'ensemble de l'action, et sur ce point, l'influence de Hugo se renforce. Les motifs ajoutés à l'histoire principale semblent des adaptations de ceux des *Misérables*. Si au cinéma les images de paysages, de scènes et de personnages fondent la crédibilité du récit, situent immédiatement des lieux et une époque, l'écriture romanesque suscite l'adhésion du lecteur à sa vérité en apportant certaines preuves. Hugo amène son lecteur à l'acceptation de la fiction en l'étouffant, en le noyant, dans une foule de faits historiquement réels que le narrateur commente sur un ton didactique (pensons, par exemple, au récit de la bataille de Waterloo, où les personnages de fiction surgissent au milieu des acteurs réels de l'histoire en qualité d'acteurs possibles voire probables, après de longues dissertations sur les officiers et les soldats des deux camps, sur la configuration des lieux : focalisé sur l'épisode historique et le flot de paroles du narrateur, le lecteur accepte, sans avoir la force de réagir, le pacte de lecture et « voit » Thénardier dépouillant les morts et les blessés sur le champ de bataille). Ces commentaires éclairent l'histoire d'un jour nouveau, proposent un point de vue différent de celui de la vérité officielle et créent un « Grand Théâtre du Monde, objet invraisemblable, magique et totalisateur comme l'Aleph borgésien où sont incluses toutes les expériences, aventures et mésaventures, toutes les petitesses et toutes les grandeurs de l'aventure humaine[8] ».

11 Mais alors, demande Vargas Llosa, l'histoire n'est-elle pas finalement contaminée par les détails fictifs, qui n'importent qu'à la construction des personnages secondaires qui vont influencer la trajectoire des protagonistes ? Car, remarque-t-il, l'insurrection populaire de juin 1832, par exemple, malgré sa plasticité épique et sa force dramatique, malgré le discours enflammé d'Enjolras, « nous laisse sur notre faim quant aux avancées concrètes requises pour transformer la société actuelle en paradis[9] ». De plus, concernant cette insurrection ou encore la bataille de Waterloo, le narrateur invoque la notion de destin, de volonté divine, que l'action humaine ne peut modifier, et il conclut que ces défaites, comme tous les malheurs qui frappent les personnages, sont bien tristes mais sont le résultat de l'accomplissement du dessein de Dieu ou la juste

punition de fautes antérieures. Par conséquent, au lieu d'enraciner la fiction dans le réel, c'est le contraire qui se produit, et le lecteur se retrouve englué dans « une nuée sentimentale et utopique[10] » créée par ce « mirage rhétorique[11] ». Et Vargas Llosa, en disciple de Flaubert, proteste énergiquement contre ce narrateur, bavard prolixe et insupportable, qui se prend pour Dieu et influence selon son désir la trajectoire de ses personnages. Or, le jeune romancier péruvien, quelques décennies plus tôt, affirmait que le romancier, à l'image de Gabriel García Márquez, est un déicide qui substitue à la vérité historique sa propre vision de la vérité, en faisant remarquer que la vérité unique n'est qu'une utopie : si le déicide devient Dieu, il se comporte en dictateur et ne respecte plus ses créatures qu'il condamne à incarner ses propres idées, en particulier la définition du bien et du mal. Quand le Victor Hugo qui transparaît n'est plus la mauvaise conscience du régime en place, mais celui à qui le roi Louis Philippe commande un hymne, et que ce même roi fait vicomte et pair du Royaume, celui qui se détourne des valeurs révolutionnaires pour adhérer aux valeurs catholiques traditionnelles et conservatrices, le personnage du narrateur, création spécifique qui, dans le cas présent, signe la présence de l'auteur dans le texte, cesse de jouer son rôle de contre-pouvoir pour devenir le thuriféraire du conservatisme.

12 Mario Vargas Llosa remarque aussi que les personnages des *Misérables* s'énamourent parfois, mais ne connaissent jamais la passion amoureuse. Passer sous silence l'un des facteurs de l'humain est un manquement de plus au réalisme ; le lecteur de l'écrivain péruvien se souvient que, s'exprimant sur *Tirant le Blanc* de Joanot Martorell, il liait le réalisme de ce livre de chevalerie au fait que les personnages menaient une vie typiquement humaine, mangeaient et buvaient selon les us et modes de leur époque, se comportaient en hommes et non en marionnettes. Dans ce roman de Victor Hugo, le manque de passion et de sexualité semble suspect à Vargas Llosa : les personnages jouent un rôle, mais ne vivent pas.

13 Pourtant, en 1864, l'Église catholique met ce roman à l'Index, jugeant qu'il peut nuire à la foi et qu'il contredit les valeurs de la société conservatrice. Le révolutionnaire G., seulement connu par une initiale, qui vit caché, fuyant la vindicte des révolutionnaires parce qu'il n'a pas voulu voter la mort du Roi et des paroissiens de Digne parce qu'il est révolutionnaire, n'est-il pas présenté comme un saint laïc devant lequel Monseigneur Myriel s'incline ? Jean Valjean devenu monsieur Madeleine n'est-il pas le bienfaiteur d'une ville entière, poursuivi par l'implacable Javert ? Cette mise à l'Index peut rappeler à Vargas Llosa son premier roman, *La Ville et les chiens*, brûlé par les militaires péruviens. Une comparaison s'impose alors entre la conception du texte littéraire chez les deux romanciers, quand Vargas Llosa étudie la mise en fiction du monde dans *Les Misérables*. Écrire un roman qui rende compte de la totalité du monde et de l'expérience humaine, c'est tenter l'impossible ; l'humanité connaît des échecs répétés, mais elle s'achemine lentement vers un monde plus juste et libre, où le bien triomphera ; la littérature, qui permet au lecteur de vivre grâce à son imagination d'autres possibilités d'existence, contient toujours un ferment révolutionnaire : les autorités civiles, militaires ou religieuses ne s'y trompent pas, car elle favorise la rébellion et la dissidence quand elle montre clairement ce qui n'est pas acceptable dans une société tout en séduisant ses lecteurs par l'organisation des éléments de la narration et par la qualité de son écriture. Mais pour Mario Vargas Llosa, le lecteur doit rester actif, avoir le choix d'adhérer ou non à ce qui lui est narré, le narrateur ne peut proposer aucune solution définitive et doit rester neutre pour respecter les multiples facettes de la vérité ou l'ambiguïté des situations. Pour Victor Hugo en revanche, le

narrateur guide impérativement son lecteur, lui impose sa vision de la réalité, étouffe son sens critique sous une avalanche de détails sociologiques et historiques censés argumenter la vérité de l'histoire racontée, ce qui indispose Mario Vargas Llosa. Il n'en reste pas moins que, malgré ces critiques, le jugement général de Vargas Llosa sur son modèle révèle son admiration pour son illustre prédécesseur qui a tenté l'impossible : il a réussi l'exploit de créer des personnages qui se sont gravés dans l'imaginaire de ses lecteurs et qui gardent cette dimension atemporelle des grands caractères. C'est un peu grâce à lui si Mario Vargas Llosa, à son tour, a tenté l'impossible.

NOTES

1. Vargas Llosa, Mario, *Le Poisson dans l'eau*, Paris, Gallimard, 1993, traduction d'Albert Bensoussan, p. 114 (*El pez en el agua*, Barcelone, Seix Barral, 1993).
2. Vargas Llosa, Mario, *La Tentation de l'impossible. Victor Hugo et Les Misérables*, Paris, Gallimard, 2008, traduction d'Albert Bensoussan, p. 15. (*La tentacion de lo imposible. Victor Hugo y* Los miserables, Madrid, Alfaguara, 2004).
3. *Ibid.*, p. 124.
4. *Ibid.*, p. 111.
5. *Ibid.*, p. 113.
6. *Ibid.*, p. 114 et 115.
7. *Ibid.*, p. 28.
8. *Ibid.*, p. 135.
9. *Ibid.*, p. 170.
10. *Ibid.*, p. 181.
11. *Ibid.,* p. 185.

AUTEUR

MARIE-MADELEINE GLADIEU

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

Paroles de lecteurs, manières de lire et effets de lecture

Lire par-dessus l'épaule (Umberto Eco)

Nathalie Roelens

1 Georges Didi-Huberman nous rappelle que « Les Assyriens, autrefois, accompagnaient la construction de chaque palais d'un récit – nommé "récit de construction" – qui, en réalité, était rédigé en vue de faire mémoire à la ruine, jugée fatale, de l'édifice lui-même[1] », afin de prendre acte de sa disparition en établissant un état des lieux généalogique, topographique et géologique. Umberto Eco nous convie à un « récit de construction » analogue de chacune de ses lectures passées, à une génétique non pas de l'écriture mais de la lecture, de sa bibliomanie, voire à une cure de bibliothérapie. Le roman autobiographique *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*[2] de 2004 opère en effet une *épochè*, une mise entre parenthèses de tout un vécu, un dépouillement de la lecture comme pratique pure : le narrateur Giambattista Bodoni, alias Yambo, libraire antiquaire de Milan, souffre d'une amnésie partielle après un accident vasculaire cérébral survenu le 25 avril 1991, qui l'a privé de sa mémoire vivante au profit de sa seule mémoire savante, encyclopédique, une « mémoire de papier[3]». Cette *tabula rasa* des ressources mémorielles privées installe devant nos yeux un lecteur ingénu, qui deviendra toutefois progressivement lecteur critique, pour reprendre la dichotomie proposée dans *Lector in fabula*[4], par une opération de déniaisement. Car c'est en fouillant dans ses albums de jeunesse que le narrateur bibliophile parvient à exhumer tout un pan de l'histoire « schizophrénique[5] » de l'Italie. Tout le roman s'évertue dès lors à « légender » cette expérience de lecture (au sens premier latin de *legenda*, ce qui doit être lu[6]). Ce sera pour nous l'occasion de lire par-dessus l'épaule des théories de la lecture et à notre tour de les « légender ».

2 On pourrait s'attendre à ce qu'Umberto Eco recoure au procédé de la métalepse, ce trope qui sert à opérer des raccourcis logiques et par lequel la narratologie genettienne désigne ces enjambements des seuils du récit. Souvent des « scènes de lecture » fictives sont en effet l'occasion de tester la porosité entre fiction et réel, de mettre en scène ce passage d'un niveau narratif à un autre. Soit le personnage se voit happé par le monde fictif, le *mondo scritto* offrant un asile (une vraie patrie) au sujet en mal de vivre dans le *mondo non scritto*, pour paraphraser Italo Calvino lequel, dans *L'Aventure d'un lecteur*,

campait déjà un lecteur solitaire sur une plage qui préférait la fiction, plus gratifiante, rassurante, au réel où il aurait à courtiser une baigneuse : « Au-delà de la surface de la page on entrait dans un monde dans lequel la vie était plus vie qu'ici[7] ». Marcel Proust avouait déjà que la fiction permettait de « vivre pleinement[8] » et, de façon plus aphoristique, Pascal Quignard considère le lecteur, dans sa plaquette éponyme, comme affecté d'une carence originaire en proie à un « rapt d'âme[9] », métempsychose « entre l'absence d'une âme et l'absence d'un sens[10] ». Soit le fictif empiète sur la vie, variante incarnée par l'emblématique *Rose pourpre du Caire* (de Woody Allen) où Mia Farrow se voit interpeller par l'un des personnages de son film favori, *The Purple Rose of Cairo*, qui sort de l'écran au grand ahurissement de ses compères impuissants à le retenir : « *You are on the wrong side* ».

3 Il arrive que l'extase (du grec ἔκστασις, transport), rompant les écluses narratives, opère dans les deux sens, par embrayage et par débrayage, comme dans *La Continuité des parcs* de Cortázar, où le lecteur bien installé dans son fauteuil glisse insensiblement dans l'histoire qu'il lit jusqu'à ce que, au moment de l'épilogue, l'amant au poignard lu s'avance vers le lecteur pour l'assassiner, consacrant la métalepse au sens littéral de permutation. Greimas a montré, dans *De l'imperfection*, que c'est une délicate sensation tactile qui assure la « continuité » entre les deux univers, à savoir la caresse du velours du fauteuil (« il laissait sa main gauche caresser de temps en temps le velours vert[11] ») et le geste de tendresse avant le crime passionnel (« le temps qu'une main frôle une joue[12] ») : « Car enfin, conclut Greimas, l'efficacité suprême de l'objet littéraire – ou plus généralement esthétique –, sa conjonction assumée par le sujet, n'est-elle pas dans la dissolution, dans le passage obligé par la mort du lecteur-spectateur ? Mort ou vie extatique, peu importe, n'est-ce pas l'esthésis rêvée ?[13] » La mort guette en effet toute lecture selon Quignard qui décline les effets mortifères de cette activité, lesquels n'épargnent ni le lecteur (menacé d'être dévoré par le livre), ni le livre (susceptible de terminer en autodafé), ni le monde (abandonné au profit d'un leurre) : « Le lecteur s'attache à transformer un corps vivant dans la vie morte de son livre[14] ».

4 La pragmatique littéraire a beaucoup glosé sur la métalepse jusqu'à Marielle Macé qui, dans *Façons de lire, manières d'être*, sans en parler explicitement, en fait une métaphore théorique lorsqu'elle considère qu'« habiter les livres », s'y mouvoir, ou sauter « à pieds joints dans une flaque d'altérité[15] » ouvre des possibilités d'être et des promesses d'existence, insistant sur l'infléchissement d'un vécu au contact des œuvres lues, et sur le caractère modélisateur de l'art, au paroxysme chez Proust, où le narrateur aurait moins boudé les Champs-Élysées si une lecture les lui avait présentés et « réchauffés » en amont. À l'inverse, Françoise Lavocat, dans *Fait et fiction*[16], affirme que l'immersion n'est pas un trait définitoire de la fiction ou un moteur de toute réception (comme le prétend Jean-Marie Schaeffer[17]). Lavocat souhaite réintroduire une césure nette entre vie et œuvre, entre factualité et fictionnalité, contre une tendance de la théorie littéraire contemporaine à valoriser les bénéfices de la fiction pour l'action. Elle prône un « différentialisme modéré » faisant valoir l'autonomie de la *poiesis* et de la *praxis*, relativisant même le leurre identitaire dans les expériences *Second Life* par exemple.

5 C'est toutefois ne pas compter avec le nouage entre lecture et distraction relevé par Yves Bonnefoy dans son article « Lever les yeux de son livre », arguant que c'est précisément au plus intense de l'adhésion que la suspension a lieu, que la lecture survit au-delà d'elle-même, voire « prend sens[18] ». Le lecteur « distrait » rencontré par le

protagoniste de *Si par une nuit d'hiver* de Calvino dans la bibliothèque à la fin du roman a un regard qui vagabonde dans les airs :

> Quand un livre m'intéresse vraiment, je n'arrive pas à le suivre pendant plus de quelques lignes sans que mon esprit, pour avoir capté une idée que le texte lui propose, ou un sentiment, ou une interrogation, ou une image, prenne la tangente et rebondisse de pensée en pensée, d'image en image, selon un itinéraire de raisonnements et de rêveries que j'éprouve le besoin de parcourir jusqu'au bout, m'éloignant ainsi du livre, jusque le perdre de vue.[19]

6 Ce débat sur la métalepse est sans doute vain, dès lors que celle-ci en dit moins sur la lecture que sur l'expérience esthétique en général, toujours dans un ébranlement existentiel. D'ailleurs, « pourquoi supposer indéfiniment que c'est dans la lecture que s'accomplirait la lecture[20] ? » Au lieu de s'inscrire dans cette mouvance métaleptique, *La Mystérieuse Flamme* d'Eco nous offre l'occasion de décliner les scènes de lecture entre quatre postures lectorales, pour rendre hommage aux « postures littéraires » de Jerôme Meizoz[21] (remontant à son tour au concept de « posture d'auteur » de Bourdieu) : le lettré, le liseur, le lecteur, le voyeur et leurs « paroles » respectives. Nos postures ne recoupent pas les « instances lectrices » de Michel Picard, à savoir le liseur qui maintient un contact avec le monde extérieur, le lu qui s'abandonne aux émotions suscitées par le texte et le lectant, instance ludique en relation avec les deux autres instances. À rebours (ou plutôt en marge) des instances de Picard, qui empruntent au mode verbal (actif, passif, gérondif) pour marquer la plus ou moins grande implication dans l'aire transitionnelle dans les limites de laquelle ce lecteur s'édifie comme sujet[22], celles que nous proposons ont une visée plus « sociologique » portant sur des attitudes repérables en régime fictionnel, d'où notre attention portée aux scènes de lecture.

Le lettré

7 Si un lettré désigne, selon William Marx, une personne (professionnelle ou non) qui ordonne toute son existence autour de la chose écrite, qui dédie entièrement sa vie à la lecture et à l'écriture[23], nous pouvons compter Eco parmi les membres de cette espèce en voie de disparition, posture qui retentit dans sa fameuse *Lettera al nipote* (« Lettre à un petit-fils » de 2014), où il enjoint celui-ci à apprendre par cœur[24]. Andrei Minzetanu tente à son tour de cerner l'habitus lettré, mais aussi la manière dont l'institution scolaire peut influer sur les pratiques culturelles de ce lettré par les préjugés qu'elle véhicule[25]. Umberto Eco, héritier d'une culture remontant à la République des lettres, nous livre les conditions de possibilité de cette érudition comme « mémoire d'humanité[26] ». Dans le roman, sa femme Paola explique au narrateur, dont le grand-père tenait déjà une boutique « de livres usagés[27] », qu'il a monté un cabinet bibliographique après une licence en lettres avec un travail de recherche sur *L'Hypnerotomachia Poliphili* et une spécialisation dans l'histoire du livre ancien en Allemagne.

8 Ayant en tête trop de lectures, le malade a beau se rappeler tout le canon de la littérature classique, « les citations sont mes seules lanternes dans le brouillard[28] », il est impuissant face au monde et à son vécu. Bodoni souffre en effet d'une espèce d'hypermnésie digne d'un récit de Borges, une « furie bibliomaniaque[29] » qu'il déverse sur ses petits-enfants venus lui rendre visite :

> Je caressais les enfants et je sentais leur odeur, sans pouvoir la définir sauf qu'elle était très tendre. Il me venait seulement à l'esprit qu'il y a des parfums frais comme

> des chairs d'enfants. Et de fait ma tête n'était pas vide, y tourbillonnaient des mémoires qui n'étaient pas à moi, la marquise sortit à cinq heures au milieu du chemin de notre vie, Ernesto Sabato je suppose [*Ernesto Sabato e la donzelletta vien dalla campagna*[30]], Abraham engendra Isaac Isaac engendra Jacob Jacob engendra Judas et Rocco ses frères, pour qui le clocher de Chantemerle sonne la minuit sainte et ce fut alors que je vis le pendule, sur ce bras du lac de Côme dorment les oiseaux qui vont mourir au Pérou, *messieurs les Anglais je me suis couché de bonne heure*, ici on fait l'Italie ou on tue un homme mort, *tu quoque alea*, et d'un seul coup d'un seul il lui fend le cœur, frères d'Italie encore un effort, une souris blanche qui siffle sur nos têtes, la valeur n'attend pas, L'Italie est faite mais ne se rend pas, un quarteron de généraux, qu'allait-il faire dans ce Boeing pas de printemps pour la conscience, le train sifflera avez-vous vu Mirza la cantatrice sur les ailes dorées, mais où sont les neiges d'antan, ô temps suspends ton vol mignonne allons voir si la rose, c'est nous les cantus, everybody is a star, prends ton luth et me donne cette galère, la fille de Minos avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes, ô soldats de l'an Deux, bien dit reprend Zeno, passé les Alpes et le Rhin, mon nom est Personne et pour tant elle tourne, nous étions à l'étude quand le proviseur, cette fantaisie est cette raison, ô saisons ô châteaux, [...] L'encyclopédie me tombait dessus en feuilles éparpillées, et je me mettais à frapper des mains comme au milieu d'un essaim d'abeilles.[31]

9 Et lorsque le médecin lui demande quelle était la première chose qui lui fût venue à l'esprit quand il s'est réveillé, il écrit « Quand Gregor Samsa se réveilla un matin, il se trouva transformé dans son lit en un immense insecte[32] ». L'écueil de cette mémoire de l'humanité est qu'elle s'avère d'un piètre secours pour un vécu en lambeaux. De même lorsqu'Eco incite son petit-fils à devenir lettré, il le prie de continuer à vivre, en lui rappelant que s'il était lui-même resté plongé dans les livres, il ne serait pas né.

10 Quoique spécialiste de Thomas d'Aquin, Eco avait déjà étendu cette posture de lettré à la paralittérature, lui redonnant ses lettres de noblesse dans *De superman au surhomme* (1976), essai qui sonde les mécanismes qui entrent en jeu dans la littérature « de consolation », se posant la question de savoir si « lire facile » équivaut à « lire idiot ». Or *La Mystérieuse Flamme* nous éclaire *a posteriori* sur la raison de cet engouement pour la culture de masse. L'enquête menée dans le roman révélera qu'outre l'habitus lettré, un autre habitus aura nourri son enfance, populaire, de masse mais aussi fasciste, un conditionnement idéologique, l'inculcation d'une vision du monde. Ce qui nous mène à la deuxième posture lectorale.

Le liseur

Anagnoste

11 La deuxième posture qu'adopte Eco dans son roman est celle de liseur, car il lit devant nous et nous offre ses lectures en pâture. On se souvient de ce page, nommé Anagnoste (anagnostes, en grec : lecteur), qui faisait la lecture au jeune Gargantua. C'était déjà le sobriquet ironique donné par Platon à son élève Aristote, mais l'*anagnoste* peut aussi renvoyer à l'esclave qui, chez les riches Grecs et Romains, faisait la lecture pendant le repas.

12 Impuissant à récupérer sa mémoire dans son cabinet de livres anciens, Yambo décide de se rendre dans sa maison de campagne de Solara, dans la région viticole à l'ouest du Piémont, afin de découvrir sa « petite madeleine ». Il y devient son propre liseur à force de reparcourir toutes ses lectures enfantines pour s'en imprégner. C'est le grenier de Solara, « cet utérus aérien[33] » qui le mettra sur la voie du mystère, sans toutefois le

livrer en entier. Il y trouve entre autres les cartonnés de la collection Hetzel de Verne, mais aussi quelques Dumas. Il passe huit jours à tout re-lire, essayant de ressusciter l'émotion d'antan dans ce feuilleté mémoriel. D'un bahut sous les combles ruisselle une armée entière de soldats de plomb (« à l'époque il fallait qu'un enfant soit éduqué au culte de la guerre[34] »), mais aussi des livres divers qui se pulvérisent dans ses mains, la série de Fantômas, de Rocambole ou d'Arsène Lupin, voire *Le avventure di Ciuffettino* (*Les Aventures de Toupettin*) d'un certain Yambo (dont il tire son surnom) et des livres de la collection « Biblioteca dei miei ragazzi », espèce de bibliothèque rose ou verte italienne aux titres insouciants : *Les Jolies Recluses de Maisonseule*, *La Petite Voiture peinte*, *Le Bracelet indien*, *Le Cirque Barletta*. Comme guidé par l'instinct, il décide de poursuivre ses lectures tâtonnantes à l'air libre, non pas à califourchon sur un arbre – il est trop âgé –, mais accroupi sur une saillie de pierre. Il découvre entre autres que les éditions parues en temps de guerre avaient italianisé les histoires. Or, c'est une vraie reconstitution que ces retrouvailles encore hasardeuses déclenchent. Car, comme il a l'impression d'avoir lu toute cette prose tapi sur un balcon, il se rend dans l'aile de son grand-père :

> Pour réaliser l'expérience du balcon, j'ai décidé d'y lire *Ragazzi d'Italia nel mondo*, et ainsi ai-je fait, cherchant même à m'asseoir les jambes ballantes enfilées dans les jours de la balustrade. Mais mes jambes, désormais, par ces goulets ne passaient plus. L'histoire se déroulait à Barcelone. Un groupe de jeunes Italiens, émigrés avec leur famille en Espagne, était surpris par la rébellion anti-républicaine du généralissime Franco, sauf que dans mon histoire les usurpateurs paraissaient être les miliciens rouges, avinés et sanguinaires. Les jeunes Italiens, regagnaient leur fierté fasciste, parcouraient, impavides, en chemise noire, une Barcelone en proie aux mouvements de rues. Ils sauvaient le fanion de la Maison du Parti fasciste que les républicains avaient fermée, et le courageux protagoniste parvenait même à convertir son père, socialiste et gros buveur, au verbe du Duce. Une lecture qui aurait dû me faire brûler d'orgueil fasciste. M'identifiais-je à ces enfants d'Italie ? Qui habitait mes rêves d'enfant ? Les enfants d'Italie dans le monde ou la fillette du grenier ?[35]

13 Tous les ingrédients d'une scène de lecture sont rassemblés : (1) la réclusion d'allure fœtale que Marielle Macé appelle « retranchement inaugural[36] », insistant sur la niche ou la crèche mentale qui se forme autour du lecteur. Rappelons la version ironique de cette mise à l'écart du monde, dans le célèbre incipit de *Si par une nuit d'hiver* : « Je ne veux pas être dérangé. [...] Je commence un nouveau roman d'Italo Calvino[37] » ; (2) la corporéité : la scénographie, l'attitude, l'oralité : « un foyer d'expansion subjective, un champ de possibilités, d'objets et de sensations (parfums, bruits, lumières) aimanté autour de ce corps[38] » ; (3) l'identification (ou dispositif immersif) ; (4) l'allégorisation. Macé emprunte à Auerbarch le dispositif symbolique d'allégorisation (cf. Moïse préfigure le Christ) pour en faire le sentiment d'une préfiguration, du retentissement de la lecture sur la vie, la « réappropriation de la puissance du figural induisant une auto-allégorisation ou « actualisation impure, indissociable d'une protestation de différence[39] ». Macé insiste après Barthes sur la « nuance » que la vie apporte à la littérature malgré l'empathie, nous confronte en effet avec cette « puissance de reconnaissance » qui dépasse la pure identification, mais nous montre comment la lecture peut se « prolonger » dans la vie, « à la fois l'adéquation (la nouvelle pertinence) et la relance herméneutique de la *figura*[40] ».

14 Si les deux premiers ingrédients sont explicites dans l'expérience du balcon, les deux derniers sont encore imprécis et présentés sur la mode de la question rhétorique. Avant

de passer à la troisième posture, il convient de s'attarder sur trois exemples de scènes de lecture, outre celle à peine évoquée dans le roman d'Eco.

Paolo et Francesca

15 Dans la scène de lecture « fatale » de Paolo et Francesca relatée dans *L'Enfer* de Dante, nous retrouvons les ingrédients :

16 (1) Réclusion, clandestine de surcroît : « *Soli eravamo e senz'alcun sospetto*[41] » (« Nous étions seuls et sans aucune défiance », dans la traduction de Lammenais ; « sans aucun soupçon », dans la traduction de Catherine Risset).

17 (2) Corporéité : la lecture se fait à haute voix (selon une oralité parlante et buccale : le baiser) qui marque une intimisation du rapport au livre, dans le sillage de la *ruminatio* des moines qui murmuraient un livre sacré pour le méditer et le mémoriser, remontant à saint Augustin qui préconisait la lecture avec la bouche de l'âme afin de s'en pénétrer entièrement, telle une eucharistie ;

18 (3) Identification. Dans *Le Lecteur, ce voyeur absolu*, j'avais avancé l'hypothèse que la suspension de lecture « *quel giorno più non vi leggemmo avante* » (v. 130) (« ce jour-là nous ne lûmes pas plus avant », Lammenais/Risset), présentée comme une trop forte adhésion, cache en réalité une union amoureuse préalable comme un refoulé. La suspension-effet de lecture est invoquée comme pour dissimuler la suspension-distraction (« Comme il voulait parler, cesser de lire, et dire : aimer...[42] »). L'effet perlocutoire du roman breton favorisé par l'entremetteur Galehaut – sénéchal de la reine Guenièvre et témoin officiel, selon l'investiture féodale, du baiser – aurait déterminé l'adultère. Autrement dit, le parallélisme entre les faits lus et les faits vécus est présenté comme imputable à la seule lecture, à plus forte raison par l'emploi transitif du verbe *sospingere* (suspendre) que la traduction française atténue en périphrase : « *Per più fiate li occhi ci sospinse/ quella lettura* » (v. 131) (« Plusieurs fois cette lecture attira nos regards l'un vers l'autre », Lammenais ; « Plusieurs fois la lecture nous fit lever les yeux », Risset). Que l'interruption de lecture ait pu être déterminée par une cause tout simplement externe est ainsi astucieusement occulté derrière un fait littéraire qui endosse par-là la « culpabilité » des jeunes amants. Bonnefoy donne une autre interprétation à ce vers : « Fut-ce la coloration érotique de la poésie romanesque qui produisit cet effet ? Sûrement pas, c'est la poésie en son vouloir propre, qui est élan dans les mots vers plus que les mots, c'est-à-dire amour en puissance, appel lancé au lecteur pour qu'il aille plus loin que le poète vers l'unité où elle est à portée, et fût-ce alors aux dépens des conventions, des lois – de ce que les mots organisent[43] ». Or le début du passage avoue déjà, comme un retour du refoulé, que la suspension est plutôt un effet d'amour qu'un effet de lecture : « *Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende* » (v. 130)[44] (« L'amour qui si vite s'empare d'un cœur tendre », Lammenais ; « Amour, qui s'apprend vite au cœur gentil », la traduction de Risset est plus approximative, *apprendersi*, ne signifiant pas « apprendre » mais « s'emparer »). Les deux jeunes gens étant déjà pris dans les rets d'Amour, avant la lecture du roman de la Table ronde. On peut naturellement se demander s'il est possible de connaître l'amour avant de l'avoir lu. Le discours de Francesca s'autorise en dernière instance, au dire de Natalino Sapegno, d'une « justification doctrinale » entre autres le verset « *Amor ch'a nullo amato amar perdona*[45] » (littéralement : « Amour, qui ne tolère pas, selon les canons de l'amour courtois, que qui est aimé n'aime pas en retour » ; « L'amour qui ne

permet point à l'aimé de ne pas aimer », Lammenais ; « Amour, qui force tout aimé à aimer en retour », Risset). Mais ce n'est pas tout : l'écoute attentive de Dante est à son tour suspendue, car son empathie l'emporte sur son attention et il finit par tomber en syncope. Or, l'effet perlocutoire que ce récit a pu avoir sur le poète a été redoublé par un effet sur la critique. La critique au vingtième siècle (notamment Sapegno) s'est évertuée à réinstaller Dante en censeur moral contre la sensibilité romantique (Foscolo, De Sanctis et leur héritage) qui avait insisté exclusivement sur sa pitié et son identification avec Francesca pour l'ardeur de sa passion. La lecture de Jacqueline Risset est plus convaincante car elle ne dissipe pas l'idée de la participation : c'est le poète du *Dolce Stil Nuovo* qui avait écrit dans la *Vita Nova* : *Farei parlando innamorar la gente* (« je ferais en parlant enamourer les gens », Chant XXI). Aussi se rend-il compte qu'il est lui-même, sinon un propagateur de luxure, du moins un *galeotto*. Ou, comme dirait Bonnefoy, « dans cette page où son émotion éclate Dante a représenté "en abyme" l'essence du poétique[46] ».

19 (4) Allégorisation : la prolongation vitale est en l'occurrence récupérée en effet mortifère mais à la fois en survie dans la poésie elle-même.

La petite tailleuse chinoise

20 Dans ce champ de forces entre lectures autorisées et interdites, Dai Sijie, émaille son roman *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, situé à l'époque de la révolution culturelle (en 1971), de scènes de lecture où deux jeunes *zhiqing* (instruits), envoyés dans un but de rééducation dans une montagne nommée « le Phénix du Ciel » qui, malgré le nom poétique, désigne un village de paysans très difficile d'accès dans la province du Sichuan, se muent en « anagnostes ». Le narrateur et son ami Luo, enfants de familles cataloguées comme ennemies du peuple, rencontrent la fille d'un tailleur (de costumes folkloriques), une jeune illettrée, séduite par les talents de conteurs des deux jeunes. Aussi décident-ils d'éclairer la jeune montagnarde inculte. Eux-mêmes initiés à la lecture par le Petit livre rouge de Mao et quelques manuels d'agriculture ou d'industrie seront totalement éblouis de trouver dans une valise appartenant au Binoclard (autre victime de la révolution culturelle, fils d'un écrivain et d'une poétesse disgraciés par les autorités) des volumes de Balzac, Hugo, Stendhal, Dumas, Flaubert, Baudelaire, Romain Rolland, Rousseau, Tolstoï, Gogol, Dostoïevski, Dickens, Kipling, Emily Brontë. *Ursule Mirouët*, de Balzac (1842), est le premier volume qui leur tombe entre les mains, et il n'est pas étonnant que ce récit d'une orpheline provinciale, dont l'innocence et la droiture sont mises à mal par les parents indélicats de son tuteur, retienne leur attention. En outre, le nom Balzac est traduit en chinois par quatre idéogrammes très élégants « d'une beauté inhabituelle, de laquelle émanait une saveur exotique, sensuelle, généreuse, Ba-er-za-ke[47] ». Le narrateur est subjugué par cette rencontre textuelle et s'isole (réclusion / identification) :

> Je restai au lit jusqu'à la tombée de la nuit, sans manger, ni faire rien d'autre que de rester plongé dans cette histoire française d'amour et de miracles. Imaginez un jeune puceau de dix-neuf ans, qui somnolait encore dans les limbes de l'adolescence, mais n'avait jamais connu que les bla-bla révolutionnaires sur le patriotisme, le communisme, l'idéologie et la propagande. Brusquement, comme un intrus, ce petit livre me parlait de l'éveil du désir, des élans, des pulsions, de l'amour, et toutes ces choses sur lesquelles le monde était, pour moi, jusqu'alors demeuré muet.[48]

21 À défaut de papier, le narrateur décide de copier mot à mot « le chapitre où Ursule voyage en somnambule[49] » sur la peau de mouton de sa veste, laquelle sera ensuite endossée (corporéité) par la jeune Chinoise comme pour parfaire la métamorphose, car « le contact des mots de Balzac sur sa peau lui apporterait bonheur et intelligence...[50] ».

22 Une autre scène de lecture (*Le Père Goriot*, en chinois *Le vieux Go*) voit le narrateur là encore se faire « liseur », remplaçant auprès de la petite tailleuse son ami Luo qui avait obtenu les grâces de la jeune fille :

> Lire à voix haute une page entière me paraissait insupportablement ennuyeux, et je décidai de faire une lecture approximative, c'est-à-dire que je lisais d'abord deux ou trois pages ou un court chapitre, pendant qu'elle travaillait à sa machine à coudre. Puis, après une courte rumination, je lui posais une question ou lui demandait de deviner ce qui allait se passer. [...] De temps à autre, je ne pouvais m'empêcher d'ajouter des petites choses à droite à gauche, disons des petites touches personnelles, pour que l'histoire l'amusât davantage. Il m'arrivait même d'inventer des situations, ou d'introduire l'épisode d'un autre roman, quand je trouvais que le vieux père Balzac était fatigué.[51]

23 Ce que les deux jeunes n'ont pas prévu c'est que ces lectures vont donner à la petite l'envie de ressembler à une fille de la ville, ce qui causera son départ foudroyant (allégorisation).

Si c'est un homme

24 À son tour, Primo Levi, dans *Si c'est un homme,* se fait « liseur » en récitant un passage de Dante devant son jeune ami Pikolo qui est venu le chercher pour l'accompagner à la corvée de la « soupe » et qui souhaite apprendre l'italien. Pour ce faire, Primo essaie de se remémorer un tercet du chant XXVI de l'*Enfer* de Dante, mieux connu sous le nom de « chant d'Ulysse ». L'Ulysse dantesque, somme toute assez éloigné du trompeur rusé de *L'Odyssée*, se retrouve condamné pour l'éternité pour avoir convaincu son équipage de dépasser les colonnes d'Hercule (Gibraltar) et de braver l'inconnu. Le tercet reprend la harangue d'Ulysse où il invite ses hommes à quitter l'âme végétative de bêtes pour accéder au bien et de la connaissance. Cependant, l'embarcation et l'équipage seront engloutis par les flots du châtiment divin. Poursuivre le bien et la connaissance, bref de la culture, c'est justement ce que Primo-anagnoste fait en se souvenant du poème de Dante, notamment de la beauté du style. « Les réflexions stylistiques et linguistiques sont, elles aussi, une attestation de l'humanité de Primo Levi : ce sont l'attrait et l'intérêt pour la connaissance[52] ».

> ... Ma misi me per l'alto mare aperto
> Ce vers-là, si, j'en suis sûr, je me fais fort d'expliquer à Pikolo, de lui faire voir pourquoi « misi me » n'est pas « je me mis » : c'est beaucoup plus fort, beaucoup plus audacieux que cela, c'est rompre un lien, se jeter délibérément sur un obstacle à franchir ; nous la connaissons bien, cette impulsion. [...] Et puis le voyage, le téméraire voyage au-delà des colonnes d'Hercule, que c'est triste, je suis obligé de le raconter en prose : un sacrilège. Je n'en ai sauvé qu'un vers mais qui mérite qu'on s'y arrête :
> ... Accio che l'uom più oltre non si metta.
> « Si metta » : il fallait que je vienne au Lager pour m'apercevoir que c'est le même tour que tout à l'heure : « e misi me ». Mais je n'en parle pas à Jean, je ne suis pas sûr que ce soit une remarque importante. Il y aurait tant d'autres choses à dire, et le soleil est déjà haut, midi approche. Je suis pressé, furieusement pressé.

> J'y suis, attention Pikolo, ouvre grands tes oreilles et ton esprit, j'ai besoin que tu comprennes :
> Considerate la vostra semenza:
> Fatti non foste a viver come bruti,
> Ma per seguir virtute e conoscenza
> Et c'est comme si moi aussi j'entendais ces paroles pour la première fois : comme une sonnerie de trompettes, comme la voix de Dieu. L'espace d'un instant, j'ai oublié qui je suis et où je suis.[53]

25 La réclusion – Primo Levi s'extrait momentanément de l'univers concentrationnaire pour se plonger entièrement dans les vers de Dante – est aussitôt suivie par l'identification de Pikolo qui, malgré la traduction plate et le commentaire sommaire, semble bien avoir reçu le message : « il a senti que ces paroles le concernent, qu'elles concernent tous les hommes qui souffrent, et nous en particulier ; qu'elles nous concernent nous deux, qui osons nous arrêter à ces choses-là avec les bâtons de la corvée de soupe sur ses épaules[54] ». Pour Primo, l'allégorisation relaie l'identification car il recouvre dans cette lecture sa nature d'homme pensant. Le voyage aux confins de l'humanité ou de la mémoire est un retour aux sources de leur humanité, la preuve tangible qu'ils sont des hommes.

Le lecteur

26 La troisième posture lectorale mobilisée par l'enquête menée par Eco dans son roman, celle du « lecteur », nous enjoint à émettre des réserves à l'encontre de Marielle Macé qui réfute tant l'herméneutique narrative de Paul Ricœur sous prétexte qu'elle serait « suturante[55] », « pacifiante[56] »–que les analyses sémiotiques dans le sillage de *Lector in fabula* de Eco, qui « regardent la tâche du lecteur comme une activité de déchiffrement », « comme un travail de comblement des blancs et des lacunes du texte[57] ». Macé reproche à la narratologie d'avoir une « vision ferroviaire où le lecteur est en marche au long d'un parcours vectorisé[58] », tablant sur une forme destinale homogène, de dissocier l'intrigue, le procès de lecture et sa refiguration, sa décantation, une fois le livre refermé, le temps de l'appropriation du sens. D'une part, Macé souscrit à *Temps et récit* de Ricœur en avançant que seul le récit modélise la vie, en donnant sens et structure à « une expérience autrement considérée comme pâteuse[59] ». D'autre part, elle récuse l'idée d'identité exclusivement « narrative » induite par Ricœur. Elle y oppose une « identité stylistique », « la part du devenir, de l'intériorisation lente, de la durée existentielle[60] ».

27 Les scènes de lecture chez Eco romancier nous montrent en revanche qu'un minimum de déchiffrement, de décryptage, est nécessaire pour déceler la manipulation qu'implique tout texte à lire. Pour qu'il y ait du sens, écrivait Eco dans son *Traité de sémiotique générale* (1975), pour qu'il y ait de la signification, et pour qu'il y ait aussi une sémiotique qui les étudie, il faut qu'il y ait un espace pour le mensonge, et donc pour l'interprétation. De même Barthes imputait sa propre vocation de sémiologue au refus qu'il avait essuyé dans les années 1950 à Avignon (mont Ventoux) auprès de Louison Bobet, déjà vainqueur du tour de France à une époque où Barthes était encore à ses débuts mais projetait d'écrire une psychanalyse sauvage de ces héros modernes. Puisque le frère de Bobet lui interdit d'entrer dans sa chambre, Barthes dut se contenter de signes. C'est en effet parce qu'il ne dit pas tout que le texte requiert la coopération du lecteur. Eco nous a appris, avec sa lecture d'un *Drame bien parisien*

d'Alphonse Allais, à reconstituer les « chapitres fantômes » (*capitoli fantasma*) d'un texte, à voir celui-ci comme une machine paresseuse qui exige de ses lecteurs qu'ils fassent une partie du travail, autrement dit, un dispositif conçu pour susciter des interprétations.

28 C'est par la méthode indiciaire de Carlo Ginzburg[61] remontant au modèle épistémologique de la fin du dix-neuvième siècle qui voit le docteur Morelli établir l'attribution d'un tableau à partir d'un détail (le lobe d'une oreille), mais aussi par une herméneutique abductive que le narrateur en vient à soupçonner les magazines ou ses cahiers d'écolier qui traînent au grenier, fasciné par une gravure exhibant Sherlock Holmes qui déchiffre un message crypté : « Lui aussi, comme moi, immobile et isolé du monde, à déchiffrer de purs signes[62] ». Du latin « *ab-ducere* », conduire en partant d'un point, emmener, enlever, l'abduction indique un syllogisme dans lequel la prémisse majeure est certaine tandis que la prémisse mineure est seulement probable. Pour Charles Sanders Peirce, l'abduction est le premier pas de la découverte scientifique où l'on établit une hypothèse pour expliquer certains faits empiriques. Tandis que dans la déduction, la conclusion dérive des prémisses, et que dans l'induction, on fait l'hypothèse d'une règle à partir d'un cas et d'un résultat observés, ce qui doit être confirmé par voie empirique, l'abduction part d'un fait surprenant (« Ces haricots sont blancs »), et d'une règle à disposition (« Tous les haricots de ce sachet sont blancs »), pour faire l'hypothèse (sujette à caution) que le phénomène observé soit le cas de la règle (« Ces haricots viennent de ce sachet »)[63]. Par ce protocole interprétatif, Yambo découvre petit à petit que sa jeunesse était tantôt abreuvée de lectures imposées par la doxa fasciste, tantôt bercée des « courbes callipyges » de *pin-up* américaines.

29 Reprenons. C'est dans une brocante, tombant sur un facsimilé d'une couverture de 1937 d'un album de Topolino, *Il tesoro di Clarabello* (*Le Trésor de Clarabelle*), que le narrateur a son premier *Rosebud*, sa première lueur d'illumination de mémoire autobiographique. Il part d'un résultat (un trésor) pour aboutir à un cas (le secret de ma mémoire se trouve à la campagne). Dans l'album, Mickey et Horace disposent d'une vieille carte pour trouver un trésor mais les références aux arbres ne sont plus d'actualité vu que « le gros arbre est le petit de jadis, et le grand est tombé[64] ». Par triangulation ou croisement de données, ils trouvent le butin. Ce sont ces arbres qui vont l'inciter à aller fouiller dans la maison de campagne, à Solara. Après les livres, ce sont les disques qui vont réactiver la frénésie de la recherche. Il tombe sur *Giovinezza*, l'hymne officiel de tout rassemblement fasciste mais aussi sur *Pinguino innamorato.*

30 En véritable historien, utilisant la technique des témoignages par recoupement qui rappelle la triangulation mobilisée par Paperino, il arrive à abduire quel genre de lecteur/enfant il était :

> En somme, je lisais livres et cahiers de la classe de huitième, 1940-41, des mêmes années je feuilletais les journaux et, dans la mesure du possible, des mêmes années je mettais les chansons sur le tourne-disque.
>
> J'avais pensé que si les livres étaient du régime en place, du régime en place devaient être aussi les journaux [...] Mais j'ai dû me raviser. Pour emphatiquement propagandistes qu'ils fussent, les journaux italiens, même en temps de guerre, permettaient de comprendre ce qui se passait. À distance, mon grand-père me donnait une grande leçon, civile et historiographique à la fois : il faut savoir lire entre les lignes. Et c'est entre les lignes qu'il lisait, en soulignant non tant les titres en gros caractères mais plutôt les articulets, les entrefilets, les nouvelles qui pouvaient échapper à une première lecture. Un *Correre della Sera* du 6-7 janvier 1941 annonçait dans son titre : « Sur le fort de Bardia la bataille s'est poursuivie avec

> grand acharnement ». En une demi-colonne, le bulletin de guerre [...] disait avec détachement que « d'autres points d'appui sont tombés après une vaillante résistance de nos troupes, qui ont infligé à l'adversaire des pertes importantes ». D'autres points d'appui ? D'après le contexte, on comprenait que Bardia, en Afrique septentrionale, était tombée aux mains des Anglais. En tout cas, dans la marge grand-père avait marqué à l'encre rouge, comme dans beaucoup d'autres numéros, « RL, B. perdue 40000 pris. » RL voulait dire évidemment Radio-Londres, et grand-père confrontait les nouvelles de Radio-Londres avec les officielles. Non seulement on avait perdu Bardia mais quarante mille de nos soldats avaient dû se rendre à l'ennemi. Comme on le voit, Le *Corriere* ne mentait pas, au pire il tenait pour évident ce sur quoi il se montrait réticent.[65]

31 Il peut alors reconstituer la succession des événements réels, grâce à la presse fasciste lue entre les lignes, mais aussi à ses livres d'écolier. Même les syllabaires dans lesquels il apprenait l'alphabet véhiculent subrepticement des références à Mussolini ou aux jeunes scouts fascistes :

> Pour le B, il y avait des mots comme *Benito*, et une page consacrée à Balilla. Au moment précis où *ma* radio chantait en revanche une autre syllabation, bi, bi bisous fillette. [...] Balilla et Fils de la Louve. Une page avec un garçonnet en uniforme, chemise noire et une sorte de bandoulière blanche croisée sur la poitrine avec un M au centre. « Mario est un homme », disait le texte.
> *Fils de la Louve. C'est le 24 mai. Guglielmo a mis son bel uniforme, neuf, l'uniforme du Fils de la Louve. « Papa, moi aussi je suis un petit soldat du Duce, n'est-ce pas ? Je deviendrai Balilla, je porterai le fanion, j'aurai le mousqueton, je deviendrai Avantgardiste. Je veux faire moi aussi les exercices comme les vrais soldats, je veux être le plus brave de tous, je veux mériter beaucoup de médailles... »*[66]

32 Tout bascule avec la découverte d'une composition. Relisant ses anciennes rédactions, il tombe sur la chronique « Le verre incassable » écrite en décembre 1942 qui avait reçu plein d'éloges. Il s'agit d'un verre incassable dont le jeune enfant veut se vanter devant un public d'adultes. La fin est moins héroïque :

> Je jette et ... inutile de le dire, le verre vole en mille morceaux. Je me sens devenir rouge, je regarde, halluciné, ces tessons qui, frappés par la lumière du lustre luisent comme des perles... et j'éclate en sanglots. Fin de mon histoire. Je cherchais maintenant à l'analyser, comme s'il s'agissait d'un texte classique. [...] Une des premières histoires vraiment à moi, pas la répétition des clichés scolaires et pas même l'évocation de quelque beau roman d'aventures. [...] J'étais devenu le narrateur d'un échec dont je représentais le brisable et corrélatif objectif. J'étais devenu existentiellement encore qu'ironiquement amer, radicalement sceptique, imperméable à toute illusion.[67]

33 Le « lecteur critique » qu'il est mue cette scène en apologue du passage de l'époque heureuse d'avant-guerre à un « pessimisme cosmique », soudain désabusé pour des promesses de gloire non tenues : « en neuf mois, j'étais devenu sage d'une sagesse sarcastique et désenchantée[68] ». Il lui manque cependant encore un maillon, alors qu'il découvre soudain la chapelle qui avait abrité des partisans et avait vu grand-père purgé à l'huile de ricin par les squadristes.

34 La question de l'identification, voire du bovarysme doit être convoquée à nouveaux frais ici. Marielle Macé a raison d'extraire le bovarysme du contexte empirique ou pathologique comme « conduite névrotique narcissique s'accompagnant d'une perturbation de la fonction du réel et d'une exagération des activités imaginaires » pour le tirer vers « une tendance essentielle de la psychologie humaine[69] ». Il n'en demeure pas moins que valoriser le bovarysme comme pouvoir d'intensification d'un vécu fait l'impasse sur l'exploitation par les lectures scolaires, de la malléabilité des

jeunes cerveaux, sur le fait que la soif d'aventure du jeune lectorat se laisse assujettir par l'autorité de figures héroïques (qui font vivre par procuration pour ensuite passer à l'acte) et que Eco a analysé dans *De Superman au Surhomme*. Il montre bien que les esprits sont déjà acquis par ces lectures imposées qui ont nourri leurs premières expériences avec le texte. Affecté d'un manque originaire (Quignard), le lecteur avide de se nourrir d'héroïsme, d'amour, de sensualité tombera dans les pièges tendus par le lecteur modèle, ce qu'Yves Citton appelle l'« économie de l'attention[70] » qui gouverne nos consciences. Le prosélytisme religieux, économique et idéologique, recourent en effet aux mêmes mécanismes pour susciter l'adhésion. Dans le cas de Yambo, non seulement ses parents suggèrent à la veille d'une rédaction, par panurgisme plus que par conviction, « n'oublie pas que notre civilisation est nouvelle, héroïque et sainte » car ils veulent un fils qui obtienne une bonne note : « Si on doit parler en Balilla, on étudie par cœur ce que doit penser un Balilla[71] », mais il découvre dans une liasse de *Topolino*, hebdomadaire consacré aux aventures de Mickey et de Donald mais qui publiait également des récits de Balilla courageux, que lorsque Hitler et Mussolini avaient déclaré la guerre aux Américains en 1941, la petite souris Topolino a été remplacée par un petit humain, Toffolino, et il se demande comment il avait accueilli, alors, cet effondrement d'un monde : « Sans doute avec la plus grande tranquillité, étant donné que d'un moment à l'autre les Américains étaient devenus méchants. Mais étais-je conscient, alors que Topolino était américain[72] ? » Quelques mystères de sa schizophrénie enfantine commençaient donc à s'éclaircir. Franck Colotte, dans son article consacré au roman, souligne lui aussi l'importance des « réflexions sur la manière dont les images associées à l'apprentissage de la lecture restent gravées dans la mémoire[73] ».

35 C'est dans les *Flash Gordon* italianisés qu'il a sans doute eu sa première révélation de l'éternel féminin, attiré par les courbes et les galbes d'une femme blanche, épouse et concubine du dernier ras d'Abyssinie, emportée sur une euphorbe géante par Mario, un avant-gardiste en chemise noire, inspiré de modèles cinématographiques américains. Ou encore, dans l'album à la couverture multicolore *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana*, quoique totalement insipide : « De fait, ce qui avait évidemment fécondé ma mémoire assoupie n'avait pas été l'histoire en soi, mais le titre. Une expression comme la mystérieuse flamme m'avait ensorcelé, pour ne rien dire du nom si doux de Loana, même si en vérité c'était une petite chieuse capricieuse travestie en bayadère[74] ».

36 Par le biais du déchiffrement, Eco atteint une herméneutique de la vie avec son contexte idéologique au sens où Barthes le définissait dans *SZ* : le « code herméneutique » (organisant le récit par énigmes et dévoilements) ; « culturel » (rassemblant les stéréotypes d'époque en une sorte d'encyclopédie romanesque[75]). Tandis que Macé se détache de toute culture matérielle, ou triviale, d'artefact historique, trivial, Eco rehistoricise. S'il n'y a pas de différence ontologique entre une bande dessinée de propagande et une autre, la lecture accomplit la différenciation. De même, *La Petite Tailleuse* sera lu autrement en France qu'en Chine.

37 Un deuxième accident vasculaire dû à une trop forte émotion le replonge dans le coma. Et là, à l'insu de tous, Yambo se souvient : de son rôle tragique dans la Résistance, de la vengeance mythique de son grand-père adoré, de Gragnola, anarchiste maquisard qui raconte Socrate, Giordano Bruno, Bakounine, de la mission qu'il lui propose et qu'il accepte (à 10 ans) d'aller libérer des cosaques en montagne, et par-dessus tout, de l'inoubliable amour de sa jeunesse, Lila Saba.

38 La lecture est donc plus que surcroît existentiel, la promesse d'une augmentation d'être, une stylistique de la vie qui se forge au contact des autres, elle nécessite un réel déchiffrement, un décryptage, une archéologie pour détecter les leurres, les manipulations, le gouvernement de nos conduites. Venant d'une culture du livre, d'un pays abritant les plus vieilles bibliothèques d'Europe, Umberto Eco attache en outre une importance particulière à la matérialité du support livresque, comme les pages empoisonnées du livre interdit sur le rire d'Aristote dans *Le Nom de la rose*, 1980 ou ici, dans *La Mystérieuse Flamme*, le plaisir tactile qui provoque des « abrasions de la surface comme si là j'avais passé plusieurs fois les doigts[76] » de ses lectures clandestines (avec ses illustrations de bayadères idiotes mais sensuelles).

Le voyeur

39 Auscultant son passé, nous conviant dans l'intimité, dans le fief privé du lecteur, Umberto Eco nous place en position de voyeurs. La scène primitive de défécation dans le jardin à l'arrivée de Yambo à Solara est là comme pour nous avertir que lire par-dessus l'épaule contient toujours une certaine dose de voyeurisme. Il se vautre dans une envie ancienne de faire ses besoins au milieu des rangées de ceps : « Si j'observais attentivement alentour, peut-être trouverais-je encore des restes du caca que j'avais fait jadis et, en triangulant bien, le trésor de Clarabelle. Mais je m'en tenais là. Le caca n'était pas encore mon infusion de tilleul[77] ». On pénètre comme par effraction dans l'espace-temps de la lecture, dans l'absorbement d'un sujet qui s'est mis à l'écart du monde.

40 Dans les scènes de lecture peintes, les accessoires nous incitent à lire de façon critique, suscitent un déchiffrage, un *close reading*. Daniel Arasse se demande si le spectateur de *La Lettre d'amour*, de Vermeer (1670)[78], de très petit format, est intrus ou invité. Une femme riche, tenant un luth dans une main et une lettre non décachetée dans l'autre, est assise ; une servante se tient derrière elle, et la regarde en souriant. Le spectateur épie cette scène domestique baignée par une atmosphère intime et sereine, depuis une antichambre, comme caché derrière la tenture repoussée, plongé dans la pénombre pour ne pas être vu. La perspective (lignes verticales) avec une ligne d'horizon située dans la moitié supérieure de la toile, qui passe exactement sur le cœur de la maîtresse attire l'œil vers les deux femmes. Selon Arasse, Vermeer tend à combiner une légère contre-plongée par rapport aux figures et une légère surélévation de l'horizon sur la surface de la toile de sorte que la figure est légèrement monumentalisée mais, en même temps, à portée de main.

41 La scène de lecture se situe ici dans le geste suspendu de la maîtresse. Tous les détails du tableau servent à nous faire comprendre que la figure centrale vient de recevoir une missive, sa main encore en l'air, la tête tournée vers le visage de la servante, une question sur les lèvres. L'abduction est nécessaire pour interpréter le mystère qui plane autour du contenu de la lettre, minuscule carré gris qui est le centre de notre attention mais aussi celui des personnages. Si elle avait su qu'elle était vue, la maîtresse aurait réprimé le trouble qui s'empare d'elle. En effet, à voir tous les bijoux que porte la femme, on « abduit » qu'elle est mariée à un homme de bonne condition. Ouvrir la lettre, qu'on devine ne pas être de son mari, serait un pas en dehors de la vie vertueuse que doit suivre cette maîtresse de maison. D'autant plus que la lettre n'est pas le seul détail qui rappelle l'existence d'un amant. En effet plusieurs références amoureuses ont

été glissées dans le tableau (moralisateur ?). Elle jouait du luth par simple plaisir et non dans le cadre d'une leçon de puisque les partitions jonchent le sol au premier plan, froissées, délaissant en outre ses responsabilités domestiques symbolisées par le balai posé négligemment sur le chambranle de la porte, le panier rempli de linges à repriser et le coussin arborant une broderie inachevée, pour se prêter à la rêverie et à une liaison extraconjugale. Le sourire de la servante nous laisse supposer une certaine connivence avec sa maîtresse. Et, enfin, notre voir-sans-être-vus nous rend complices à notre tour[79]. D'ailleurs « c'est cette vue bornée qui invite à fantasmer/imaginer autour et outre [que le lecteur] partage avec le voyeur[80] ». Le geste interprétatif s'avère toujours pratique hasardeuse, empreinte d'une certaine jouissance, mais aussi décodage actif, étayé par des éclairages historiques ou sociologiques. On pourrait généraliser à la peinture la phrase de Ricœur : « La lecture devient ce pique-nique où l'auteur apporte les mots et le lecteur la signification[81] ».

Conclusion

42 Certes, « une esthétique intégrée de la lecture suppose [...] tout un camp perceptif et cognitif en acte », « une gestualité[82] ». Proust en savait quelque chose : « S'il nous arrive encore aujourd'hui de feuilleter ces livres d'autrefois, ce n'est plus que comme les seuls calendriers que nous ayons gardés des jours enfuis, et avec l'espoir de voir reflétés sur leurs pages les demeures et les étangs qui n'existent plus[83] ». Or, Umberto Eco nous a montré qu'il faut les deux : un déchiffrement et une situation (dans et autour du texte). La faille du raisonnement de Macé réside dans le fait qu'elle aboutit à son point de départ : la lecture façonne notre conduite dès lors que nous accommodons mentalement au rythme de l'œuvre, nous adoptons des allures phrastiques qui infléchissent notre propre style de vie. Elle exclut toutefois ce que la lecture critique peut apporter comme connaissance sur une époque, sur les manipulations qui s'y nichent, sur le façonnement d'esprits influençables, que seule une herméneutique peut dévoiler.

NOTES

1. Didi-Huberman, Georges, *La Demeure, la souche*, *L'Apparentement de l'artiste*, Paris, Minuit, 1999, p. 27-28.

2. Eco, Umberto, *La Mystérieuse Flamme de la reine Loana* (*La misteriosa flamma della regina Loana*, Milano, Bompiani, 2004), trad. Schifano, Paris, Grasset, 2005.

3. *Ibid.*, p. 81.

4. Eco, Umberto, *Lector in fabula*, *La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milan, Bompiani, 1979, p. 194.

5. *Id.*, *La Mystérieuse Flamme*, *op. cit.*, p. 250.

6. « "légende" dans ce sens ancien d'où dérivent et ce "dire" et ce "lire" et ce "livre" » (Pascal Quignard, *Le Lecteur*, Paris, Gallimard, 1976, p. 24).

7. Calvino, Italo, « L'Avventura di un lettore » (1958), in *Gli Amori difficili*, Turin, Einaudi, 1958 (nous traduisons).
8. Proust, Marcel, *Sur la lecture*, préface à la traduction de John Ruskin, *Sésame et les Lys*, 1905, Arles, Actes Sud, 1993, p. 9.
9. Quignard, Pascal, *Le Lecteur*, Paris, Gallimard, 1976, p. 29.
10. *Ibid.*, p. 15
11. Cortázar, Julio, « Continuidad de los Parques », *Fin d'un jeu* (1956), trad. C. et R. Caillois, Paris, Gallimard, 1963.
12. Greimas, Algirdas Julien, *De l'imperfection*, Perigueux, Fanlac, 1987, p. 68.
13. *Ibid.*, p. 67.
14. Quignard, Pascal, *Le Lecteur*, *op. cit.*, p. 51.
15. Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 19.
16. Lavocat, Françoise, *Fait et fiction*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2016.
17. Pier, John & Schaeffer, Jean-Marie (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005.
18. Bonnefoy, Yves, « Lever les yeux de son livre », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 37, « La lecture », 1988, p. 13.
19. Calvino, Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979), Paris, Le Seuil, 1981, p. 272.
20. Quignard, Pascal, *Le Lecteur*, *op. cit.*, p. 40.
21. Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Paris, Slatkine, 2007. L'écrivain est soit auteur, soit médiateur, soit homme public.
22. Cf. Picard, Michel, *La Lecture comme jeu : essai sur la lecture littéraire*, Paris, Minuit, 1986.
23. Marx, William, *Vie du lettré*, Paris, Minuit « Paradoxe », 2009.
24. Eco, Umberto, « Caro nipotino mio », *L'Espresso*, 3 janvier 2014. La seule recommandation à l'intention de son petit-fils est d'exercer le muscle de sa mémoire en apprenant par cœur tous les matins une brève poésie, en défiant par jeu ses amis sur les noms des domestiques des trois mousquetaires (Grimaud, Bazin, Mousqueton et Planchet), en peuplant son cerveau de personnages. Il lui rappelle que les premiers ordinateurs ou « cerveaux électroniques » étaient conçus sur le modèle de notre cerveau, quoique moins malléables. Eco distingue entre mémoire historique et mémoire privée – et c'est là que l'on peut entrevoir un rapport avec le roman *La Mystérieuse Flamme* – car non seulement il déplore que les jeunes d'aujourd'hui croient qu'Aldo Moro était le chef des Brigades rouges, mais il remonte à un passé plus révolu, se vantant de savoir qui était le premier ministre au temps de la Marche sur Rome (« Peut-être que l'école fasciste me l'avait enseigné »), mais aussi le nom des actrices de cinéma des films muets antérieurs à sa naissance (« Peut-être que je feuilletais de vieilles revues entassées dans un débarras de notre maison »).
25. Voir Andrei Minzetanu, *Carnets de lecture. Généalogie d'une pratique littéraire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2016, DOI : 10.3917/puv.minze.2016.01 où il développe le concept de « lecture citationnelle ».
26. Eco, Umberto, *La Mystérieuse Flamme*, *op. cit.*, p. 96.
27. *Ibid.*, p. 38.
28. *Ibid.*, p. 72.
29. *Ibid.*, p. 43.
30. La version originale (p. 22) joue sur l'homonymie entre l'écrivain argentin Ernesto Sabato et les premiers vers de la fameuse poésie romantique de Leopardi, *Il sabato del villaggio* (*Le Samedi au village*) de 1829. Ce glissement se perd dans la traduction française.
31. *Ibid.*, p. 24-25. Les citations mises bout à bout s'échelonnent de la Bible à la mythologie, de la haute littérature française ou italienne aux produits de la culture populaire.
32. *Ibid.*, p. 27.

33. *Ibid.*, p. 133.
34. *Ibid.*, p. 141.
35. *Ibid.*, p. 160-161.
36. Macé, Marielle, *Façons de lire*, *op. cit.*, p. 31.
37. Calvino, Italo, *Si par une nuit d'hiver*, *op. cit.*, p. 7.
38. Macé, Marielle, *Façons de lire*, *op. cit.*, p. 35.
39. *Ibid.*, p. 225.
40. *Ibid.*, p. 227.
41. Alighieri, Dante, *La Divina Commedia, L'Inferno*, Florence, éd. Sapegno, 1985, Canto V, v. 130, p. 69.
42. Quignard, Pascal, *Le Lecteur*, *op. cit.*, p. 92.
43. Bonnefoy, Yves, art. cit., p. 15.
44. Alighieri, Dante, *L'Inferno*, *op. cit.*, p. 62
45. *Ibid.*, v. 103.
46. Bonnefoy Yves, art. cit., p. 15.
47. Sijie, Dai, *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*, Paris, Gallimard, 2000, p. 71.
48. *Ibid.*, p. 72.
49. *Ibid.*, p. 74.
50. *Ibid.*, p. 78.
51. *Ibid.*, p. 105.
52. Cf. Damien Prévost. 11/2011. « Éléments de réflexion sur "Le chant d'Ulysse" dans *Si c'est un homme* de Primo Levi », https://cle.ens-lyon.fr/italien/litterature/periode-contemporaine/elements-de-reflexion-sur-le-chant-d-ulysse-dans-si-c-est-un-homme-de-primo-levi
53. Primo Levi, *Si c'est un homme* (1958), trad. Schruoffeneger, Paris, Julliard, Pocket, 1987, p. 174-178. Il cite les vers de Dante, *Enfer*, XXVI, 118-120 : « Considérez quelle est votre origine :/ Vous n'avez pas été faits pour vivre comme brutes, /Mais pour ensuivre et science et vertu ».
54. *Ibid.*, p. 179.
55. Macé, Marielle, *Façons de lire*, *op. cit.*, p. 106.
56. *Ibid.*, p. 127.
57. *Ibid.*, p. 30.
58. *Ibid.*, p. 138.
59. *Ibid.*, p. 106.
60. *Ibid.*, p. 107.
61. Ginzburg, Carlo, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Turin, Einaudi, 1986.
62. Eco, Umberto, *La Mystérieuse Flamme*, *op. cit.*, p. 166.
63. Cf. Eco, Umberto, Sebeok, Thomas A. (dir.), *Il Segno dei Tre : Holmes, Dupin, Peirce*, Milan, Bompiani, 1983.
64. Eco, Umberto, *La Mystérieuse Flamme*, *op. cit.*, p. 81.
65. *Ibid.*, p. 196.
66. *Ibid.*, p. 197-198.
67. *Ibid.*, p. 228.
68. *Ibid.*, p. 229.
69. Macé, Marielle, *Façons de lire*, *op. cit.*, p. 189.
70. Citton, Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, La couleur des idées, 2014.
71. Eco, Umberto, *La Mystérieuse Flamme*, *op. cit.*, p. 347.
72. *Ibid.*, p. 254.
73. Frank Colotte, « Umberto Eco, la conscience allégorique de notre temps », *Galerie*, 2016, n° 1, p. 44.
74. Eco, Umberto, *La Mystérieuse Flamme*, *op. cit.*, p. 276.
75. Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970.

76. Eco, Umberto, *La Mystérieuse Flamme*, *op. cit.*, p. 267.
77. *Ibid.*, p. 97.
78. Vermeer, Johannes, *La Lettre d'amour*, 1670, h/t, 44 x 38 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-1595
79. Arasse, Daniel, *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993.
80. Roelens, Nathalie, *Le Lecteur, ce voyeur absolu*, Amsterdam–Atlanta GA, Rodopi, « Faux Titre », 1998, p. 315.
81. Ricœur, Paul, *Temps et récit*, t. III, Paris, Le Seuil, 1985, p. 247.
82. Macé, Marielle, *Façons de lire*, *op. cit.*, p. 50.
83. Proust, Marcel, *Sur la lecture*, *op. cit.*, p. 10

AUTEUR

NATHALIE ROELENS

Université du Luxembourg

La parole de la lectrice dans *Chérie* d'Edmond de Goncourt (1884)

Jean-Michel Pottier

1 Commentant sa lecture de *Sarrasine*, nouvelle d'Honoré de Balzac, Roland Barthes confiait au lecteur du *Figaro* quelques-unes de ses remarques :

> Ne vous est-il jamais arrivé, lisant un livre, de vous arrêter sans cesse dans votre lecture, non par désintérêt mais au contraire par afflux d'idées, d'excitations, d'associations ? En un mot, ne vous est-il pas arrivé de lire *en levant la tête* ?[1]

2 Processus discontinu, la lecture entraîne un surplus de conscience, de références, de réflexions. À cette époque paraît un texte devenu célèbre : *S/Z*. Il s'agit du résultat d'un séminaire mené à l'École pratique des hautes études en 1968-69 et publié en 1970. L'objet de *S/Z* consiste donc bien à « écrire une lecture », dit Roland Barthes, texte dédié aux participants du séminaire parce qu'il s'est écrit « selon leur écoute ». L'expression est tout à fait intéressante car elle rend hommage à celles et ceux qui ont contribué à la naissance du livre. Le fait est suffisamment rare pour qu'il ait le mérite d'être signalé. Au fond, dit Roland Barthes, l'ouvrage qui paraît intègre cette parole des lecteurs, lecteurs experts pour l'essentiel, dont les commentaires, les remarques, les apports ont nourri la matière même de l'ouvrage. Ce serait donc par l'écoute des paroles des lecteurs que pourrait se construire l'ouvrage critique, lui-même une lecture de l'œuvre de Balzac. Le fait est-il exceptionnel ? Ne révèle-t-il pas une posture d'écrivain tout à fait particulière, mettant en relief une attitude nouvelle : loin de s'approprier l'ensemble de l'œuvre, il s'agit de rendre hommage (à défaut de rendre grâce) aux générateurs de l'œuvre.

3 Tentons de proposer une lecture identique, mettant en évidence la question de la parole du lecteur. L'objet de cette analyse portera sur un roman singulier, paru en 1884, *Chérie* d'Edmond de Goncourt, le dernier roman du dernier des deux frères. On a souvent parlé du roman des célibataires pour désigner une tendance du roman de la fin du XIXe siècle, marquée par le naturalisme poussé souvent dans bien des retranchements. Comme à chaque fois, l'expression, exagérée, comporte quelques éléments de vérité. Apparemment dédié à la peinture féminine, le roman de 1880 à 1900 multiplie les avis et les considérations sur l'image des femmes. De nombreux titres en

attestent : si le fondateur en est Flaubert avec *Madame Bovary*, on la retrouve toujours présente chez Zola, *Nana*, chez Daudet, *Sapho*, chez Maupassant avec *Une Vie*, chez Huysmans, *Marthe, Histoire d'une fille* ou les *Sœurs Vatard*, ou chez Rosny, *Marthe Baraquin* ou *Thérèse Degaudy*, chez Gustave Guiches, *Céleste Prudhommat* ou chez Gustave Geffroy *Cécile Pommier*, ou bien encore chez Barrès avec *Colette Baudroche*. Cette profusion culmine avec les romans des frères Goncourt, puis chez Edmond de Goncourt seul, *Germinie Lacerteux*, *Renée Mauperin*, *Chérie*, *La Fille Elisa*, *La Faustin*, *Madame Gervaisais*.

4 La statistique n'ajoute rien à la valeur des romans, mais confirme l'idée selon laquelle une littérature d'hommes vient brosser des portraits, créer des mondes dans lesquels, globalement, l'image d'une femme, séductrice ou séduite, s'impose constamment. Puissante ou soumise, elle est bien ce qu'en a dit Mireille Dottin-Orsini dans son livre *Cette femme qu'ils disent fatale*[2].

5 Toute réflexion commence par une histoire qui est celle d'une collaboration entre deux frères. La date essentielle de cette collaboration est le 20 juin 1870, date de la mort de Jules de Goncourt après une lente agonie. Depuis plus de vingt ans les deux frères collaborent en écriture. Ils ont publié ensemble plusieurs romans, des ouvrages historiques, qui sont autant de monographies centrées sur les femmes, notamment des actrices et sur *La Femme au* XVIII*e siècle*. De l'avis du plus vieux des deux frères, Edmond, le couple fraternel est à l'origine de trois innovations propres à la seconde moitié du XIXe siècle. Pour l'aîné, les Goncourt sont d'abord des inventeurs : ils sont à l'origine de la fondation du naturalisme en littérature et, plus exactement, dans le domaine romanesque. Cette revendication s'inscrit dans la lignée de Flaubert, leur ami, confrère et maître en réalisme. Un de leurs romans pose en effet les bases du naturalisme en littérature, entendu comme une vision plus documentaire et documentée de la fiction. En 1865 paraît *Germinie Lacerteux* qui va servir de base à une réflexion profonde sur le roman et à une réfection de la matière romanesque. Zola, dont la carrière littéraire commence, notamment par le journalisme, salue cette présence nouvelle, cette reconfiguration de la réalité dans le roman.

6 À côté de la création du naturalisme, Edmond de Goncourt revendique la redécouverte du XVIIIe siècle. Amateurs d'art, collectionneurs attentifs, chineurs et observateurs éclairés des objets, de l'art du XVIIIe siècle, les Goncourt ont consacré une bonne partie de leur temps à la visite des musées, aux rencontres avec les antiquaires, aux voyages en Italie notamment qui les replacent dans une atmosphère d'art tout à fait particulière. Il n'est que de reprendre les textes qui constituent *La Femme au* XVIII*e* ou leurs *Notes sur l'Italie* pour se rendre compte de l'importance de ce siècle dans la poétique des deux écrivains.

7 S'ils revendiquent la découverte du naturalisme, la réinvention du XVIIIe, les Goncourt apparaissent comme les initiateurs du japonisme en France. Comme collectionneurs, mais aussi comme admirateurs de la manière japonaise, ils introduisent les noms d'*Hokusaï*, *Outamaro*. Edmond de Goncourt, à la fin de sa vie, confirme cette influence dans son propre *Journal* :

> Et quand je disais que le japonisme était en train de révolutionner l'optique des peuples occidentaux, j'affirmais que le japonisme apportait à l'Occident une coloration nouvelle, un système décoratoire nouveau, enfin, si l'on veut, une fantaisie poétique dans la création de l'objet d'art, qui n'exista jamais dans les bibelots les plus parfaits du Moyen âge et de la Renaissance.[3]

8 Au fond, Jules et Edmond de Goncourt auront été jusqu'au bout de leur carrière littéraire les héritiers du XVIIIe au beau milieu du XIXe siècle. Par leur origine de petite noblesse, mais aussi par leur esthétique, ils auront prolongé les acquis d'un siècle que le romantisme avait contribué à gommer des mémoires. Il est évident, cela dit, que leur regard reste tourné vers le passé, un passé riche et fertile pour eux, mais un passé révolu qui les empêchait ainsi de participer pleinement à cette seconde moitié du XIXe, marquée par la science, par l'engagement et par de nouvelles perspectives esthétiques, fort éloignées de leurs préoccupations.

9 Cette triple revendication, du naturalisme, de l'esprit du XVIIIe et du japonisme, Edmond de Goncourt la reprend tout à la fin de sa vie, alors qu'il est gagné par une profonde amertume face aux succès de librairie de Zola. L'œuvre d'Edmond de Goncourt et plus largement celle des deux frères n'a pas connu en effet le succès qu'ils escomptaient et auquel ils prétendaient. Ce sentiment d'injustice n'a cependant pas bridé la recherche littéraire en particulier dans les dernières années de la vie d'Edmond, à partir du moment où il a été seul. Il faut en effet mettre à son crédit la volonté de poursuivre coûte que coûte l'entreprise romanesque en innovant jusqu'au bout. Par ailleurs, il se laissait porter par un esprit de curiosité et de recherche de formes nouvelles, ce que ne développaient pas nécessairement les autres tenants du naturalisme de cette époque ou qu'ils ne cultivaient pas.

10 Toute l'œuvre des deux frères Goncourt est fondée sur la conversation, d'une certaine manière sur la parole des écrivains. Fortement marquée par l'esprit du XVIIIe siècle, elle semble inspirée par une forme d'esprit sans cesse caustique, souvent acide, parfois amer. Les deux frères, restés célibataires toute leur vie, consacrent leur temps à l'amitié masculine et à la peinture des femmes. Seules, George Sand et la princesse Mathilde trouvent quelque grâce à leurs yeux. Trois grands domaines révèlent cette propension à la conversation et aux piques des « Bichons » comme les nommait Flaubert : le temps des dîners, le monde des salons, le petit peuple des livres.

11 Les dîners constituent des espaces importants de la convivialité : ingérer les viandes et expulser les racontars, boire et éreinter constituent les attractions de l'époque. Les deux frères fréquentent assidûment les tables des brasseries et des gargotes. Ils en sont les fidèles sténographes dans leur *Journal* tenu principalement par Jules jusqu'à sa mort, mais visé par Edmond. Les dîners Magny représentent alors les principales sources de comptes rendus. Instaurés en 1862, un groupe constitué de Sainte-Beuve, Renan, Taine, Tourgueniev, de Flaubert, Sand et des Goncourt, se réunissait au restaurant Magny, rue Mazet à Paris. On y était élu et la règle était de n'en rien dire, ce que s'empressèrent d'enfreindre les deux frères.

> « On est treize ! – Bah ! dit Gautier, il n'y a que les chrétiens qui comptent et il y a pas mal d'athées ici ! » Le rationaliste Scherrer n'y peut croire et reste tout ébahi et regarde, n'en pouvant revenir, du haut de son pince-nez et de la raison père, le fils de Magny, un collégien, qu'on va chercher pour faire le quatorzième. Devant le moutard, on se met à causer des copulations d'Hugo : « C'est un taureau, dit l'un. – À moi, dit Gautier, Mme Hugo m'a dit qu'en amour, c'était une vierge. – Tout ce que je peux vous dire, dit Sainte-Beuve, c'est que nous avons été au bordel ensemble, avec Mérimée, Musset, Antony Deschamps : Hugo qui avait sa décoration et des brandebourgs, n'est pas monté. Les filles ont dit : « C'est un jeune officier qui a un échauffement. »[4]

12 Ils rivalisent ainsi d'indiscrétions, de coups de pattes, de persiflages, de potins et de cancans, parfois même de vulgarités et d'obscénités. Les dîneurs se moquent : qu'importe ! Personne ne lira le *Journal* avant longtemps.

13 Si les dîners offrent une liberté de ton, l'atmosphère des salons ne saurait perdre en puissance. Après leur passage chez La Barrucci, une demi-mondaine célèbre, une de ces « insoumises » nommées ainsi car elles vivaient de leur corps dans la clandestinité, les Goncourt notent :

> La Barrucci, pour être agréable à la société, demande à sa grosse amie de vouloir bien nous montrer son derrière qu'elle dit fort beau ! L'amie sans trop s'interloquer, est indécise. Elle hésite quelque temps, déclare qu'elle n'est pas en train, que mon Dieu ! elle serait toute prête à nous le montrer particulièrement, mais que comme ça, en cérémonie, ça a l'air bête...[5]

14 Après la mort de Jules de Goncourt, Edmond, resté seul, crée dans son hôtel du Boulevard de Montmorency, son Grenier en 1885. Il y recevra tous les hommes de lettres qui pourraient prétendre gagner ses faveurs et être couchés sur son testament fondateur de l'Académie Goncourt. Là, les discussions, telles que les rapporte le vieux frère, s'éloignent du grincement pour mieux évoquer le monde des livres et des spectacles.

15 Troisième grand sujet des parlotes et des écrits des Goncourt, les livres occupent une place importante. Les deux lecteurs sont bien là, présents et tout aussi perfides, mais aussi à la sagacité percutante. Ils rapportent la lecture à haute voix de *Salammbô* par Flaubert :

> Et il nous lit avec sa voix retentissante qui a le rauquement d'une voix de féroce, mêlée au ronron dramatique d'une voix d'acteur, le premier chapitre de Salammbô. Un transport étonnant de l'imagination dans une patrie de fantaisie, une invention par vraisemblance, une déduction de toutes les couleurs locales des civilisations antiques et orientales, très ingénieuse et qui arrive par sa profusion de tons et de parfums à être quelque chose d'entêtant. Mais plus de détails que d'effets d'ensemble ; et deux choses manquant : la couleur des tableaux de Martin et, dans le style, la phrase de bronze d'Hugo.[6]

16 Au descriptif de la voix, succède le commentaire des lecteurs, un commentaire critique soutenu par des termes d'analyse : invention, vraisemblance, déduction, détails, effets d'ensemble, style, phrase. Les mots, ici, appartiennent au lecteur critique et non à l'aimable ou détestable homme des salons. Suivra le 6 mai de la même année une page entière chargée de la lecture effectuée par les deux frères où se développe comme une déception du style et de la posture d'écrivain, une nette fatigue qui s'empare du lecteur qui confie son « étourdissement », la « monotonie », la « lassitude »[7]. Quand la critique du livre se mêle à la détestation de son auteur, les Goncourt s'épanchent :

> Au fond, dans ce roman de *La Joie de vivre*, la Pauline, en sa perfection extra-humaine, est une héroïne de Feuillet dans de la merde, une héroïne de Feuillet qui, au lieu de n'avoir pas de règles, les a perpétuellement et, au lieu de faire la charité à des pauvres bien lessivés, le fait à des êtres-ordures. Rien de vraiment intéressant dans le livre, pour nous que l'analyse que Zola a faite de lui-même, de sa peur de la mort, de son extraordinaire coyonnade morale sous le nom de Lazare.[8]

17 Monde des dîners, vie des salons, analyse des livres, tout est occasion de prise de parole, de commentaires, de remarques d'écriture de la parole, d'un vaste compte rendu énervé de la société de l'époque. Même si le Journal apparaît comme le lieu privilégié de cette parole, précisons qu'il n'est pas réduit uniquement, et loin de là, à une somme de commérages futiles ou méchants. Mais comme le sous-titrait le roman

Charles Demailly, les hommes de lettres, les frères Goncourt et Edmond en particulier, à la fin de sa vie, appartiennent bien au monde des hommes de Lettres.

18 Si l'écriture des Goncourt est marquée du sceau des hommes de lettres, la fin de la carrière littéraire d'Edmond de Goncourt de 1870, date de la mort de Jules, le frère bien-aimé, à 1896, année de sa propre disparition apparaît comme particulièrement riche. Cette dernière partie de la carrière littéraire de Goncourt est l'occasion d'un travail romanesque important. Il publie quatre romans marquants : *La Fille Élisa* en 1876 (écrit en collaboration avec son frère), *Les Frères Zemganno* en 1879, *La Faustin* en 1881 et *Chérie*, en 1884. Ce dernier ouvrage est tout à fait singulier dans la mesure où Edmond de Goncourt l'a conçu, construit et écrit à partir des lettres de ses propres lectrices. C'est donc une autre dimension de la parole qui semble intervenir ici : après la parole des auteurs constitutive de l'écriture à « quatre mains » des Goncourt, c'est la parole des lectrices, transcrite et fondue dans le récit romanesque que nous pouvons voir se déployer.

19 Au préalable, il semble nécessaire de résumer le roman d'Edmond de Goncourt, ce qu'il appelle encore un roman. L'action se situe en Lorraine, au château de Nonains-le-Muguet, en Meuse. Née en 1851, Chérie Haudancourt, est, au début du roman, une petite fille qui appartient à la troisième génération d'une famille de militaires dont la présence en Algérie a été effective jusqu'en 1848, et qui a été engagée dans la guerre de Crimée, dès 1853. Fortement ébranlée par la mort de son mari, la mère de Chérie vit en recluse dans un pavillon spécialement aménagé pour elle et sa femme de chambre, Lizadie. L'enfant y grandit dans l'innocence de l'enfance et de ses jeux, sous la férule attentive de son grand-père, le maréchal Haudancourt. Elle aime à se trouver dans un des lieux favoris, le corridor, lieu du baptême de Mastoc, sa nouvelle poupée.

20 Le maréchal est appelé à devenir ministre de la Guerre et il s'installe boulevard Saint-Germain avec sa petite fille. Celle-ci va passer par toutes les étapes de l'enfance à l'adolescence. Elle connaît une « passionnette » et ses premiers temps d'instruction. À l'occasion de sa scarlatine, elle découvre la lecture et la musique. Puis, après la rédaction de son règlement de vie, lu et approuvé par un prêtre, elle effectue sa confirmation. Alors commence l'époque de sa puberté, le début de sa féminité par le sang.

21 Après un retour rapide aux Muguets, Chérie va effectuer son entrée dans la vie parisienne à l'occasion de son premier bal. Les préparatifs de la robe et les multiples essayages précèdent les premiers moments amoureux. Chérie évoque alors sa vie tout au long de son journal intime retranscrit jusqu'à l'âge de ses 16 ans en 1867. C'est alors l'occasion de son portrait, de l'évocation de ses amies, y compris la personnalité de Suzanne Malvezin. Chérie s'intègre dans la haute société tout en ne voulant pas se marier trop tôt et en préférant se plonger dans l'amour dépeint dans les livres tout en restant innocente des réalités de l'amour. Elle se passionne pour la vie des bals et manifeste son souci de toujours paraître dans le monde. Toute perspective de mariage s'avère délicate et, peu à peu, le monde perd son attrait. Un an plus tard, en 1868, commence une phase de totale dégradation : toute vie semble disparaître alors que va se jouer *Lucia de Lamermoor* de Donizetti, dernière occasion de paraître dans le monde. Elle meurt le 20 juin 1870.

22 Le roman d'Edmond de Goncourt n'a pas laissé une trace indélébile dans la bibliothèque littéraire de la fin du XIXe siècle. Il appartient à ces œuvres dites secondaires, placée par la postérité dans l'ombre de quelques textes plus importants : à l'époque, Zola publie

La Joie de vivre[9], Daudet fait paraître *Sapho* et Huysmans *À rebours*. Toutefois, le roman mérite qu'on s'y intéresse au-delà même du sujet qui nous occupe.

23 Le roman se présente en fait comme une triple étude. D'une part, une étude sociologique de la jeune fille provinciale, progressivement intégrée dans la vie parisienne. Il s'agit bien d'une monographie de jeune fille, observée dans le milieu des élégances de la richesse, du pouvoir, de la suprême bonne compagnie, une étude de jeune fille du monde officiel sous le Second Empire[10]. Sur le plan thématique, il inscrit la vie de Chérie dans le temps du Second Empire. Il ne s'agit pas de l'histoire d'une famille comme le voudra Zola, mais de l'histoire d'une jeune fille entre 1851 et 1870[11]. L'importance des rites de passage, comme le premier bal mondain, la confirmation religieuse relèvent de l'observation sociale et de l'enquête de l'écrivain. Ces rites offrent également l'occasion d'un véritable combat intérieur : on le voit, Chérie délaissera la vie religieuse pour une passion mondaine qui l'entraînera à paraître jusque dans ses derniers instants.

24 Cette observation se double d'une réflexion sur les différents moments de l'éducation de la jeune fille en France, sur le rôle des amitiés, également. Les frères Goncourt avaient déjà publié une étude de jeune fille, *Renée Mauperin*, en 1864. La dimension romanesque était alors beaucoup plus marquée. L'autre pan de l'étude est celui de l'étude physiologique. La jeune fille est saisie dans son évolution physique, dans ses attitudes de la petite enfance à l'adolescence puis à la jeune femme. Elle est vue également au travers de ses transformations physiologiques, analysées non sans une forme de curiosité masculine par le vieil écrivain[12]. La peinture est assez nette :

> Un être qui n'était plus une petite fille et pas encore une femme, un être au sexe comme indécis et non définitivement arrêté et en train de se chercher, un être mystérieux mû par des impulsions d'une spontanéité irréfléchie et contradictoire, jaillissant au dehors avec une rudesse parfois sauvage.[13]

25 Enfin, elle est étudiée sur le plan psychologique. C'est sans doute là l'intérêt le plus marqué dans l'œuvre de Goncourt. En effet, l'écrivain, prenant en compte à la fois la dimension sociale, mais aussi la part physiologique, montre, comme beaucoup d'autres écrivains (masculins) à l'époque, les transformations du personnage. Toutefois, le discours d'Edmond de Goncourt trouve son originalité dans la mesure où sur le plan purement formel, le roman est construit en 55 chapitres, pour la plupart très courts, constituant une mosaïque tout à fait particulière. Au moment de sa conception, Edmond de Goncourt livre son analyse personnelle :

> Je voudrais trouver des touches de phrases semblables à des touches de peintre dans une esquisse : des effleurements et des caresses et, pour ainsi dire, des glacis de la chose écrite, qui échapperaient à la lourde, massive, bêtasse syntaxe des corrects grammairiens.[14]

26 La référence aux touches de peintre, discrète mention d'un impressionnisme littéraire, se révèle dans l'apparent émiettement des chapitres, pourtant habilement unis et cohérents. Le roman mosaïque apparaît morcelé dans le détail, mais il acquiert une grande unité au travers de la figure quasi constante du personnage de Chérie. Dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, Paul Bourget avait déjà noté cette organisation du roman de Goncourt :

> De petits chapitres posés l'un à côté de l'autre et faisant mosaïque, ou, mieux encore, faisant atlas, comme la suite de planches d'un traité d'anatomie ; un style tout en notations délicates et décomposées, tels sont les procédés d'art habituels aux frères Goncourt.[15]

27 Si l'image de la mosaïque traduit bien la composition même du roman, celle de l'atlas est tout aussi intéressante, chez Bourget. Au-delà de la dimension géographique du terme, le mot révèle la multiplicité des éléments qui composent l'ouvrage : cartes, planches, plans, graphiques. L'ensemble ainsi nommé rappelle bien la manière du collage sur laquelle nous reviendrons. Si les événements sont absents, ce qui sera reproché à Edmond de Goncourt, l'ensemble est totalement orienté autour du personnage, de son inscription dans le monde et dans la société de son temps[16], mais aussi, principalement, dans l'évolution de sa psychologie.

28 Cette psychologie est particulièrement mise en évidence par la découverte de la lecture et de la musique au travers du personnage de Chérie. La musique, découverte dans les fièvres de la scarlatine, procure progressivement des sensations inattendues :

> Quand elle fut plus grande, les caresses physiques du son la remplirent d'une ivresse mystérieuse. Ça lui donnait un bien être exalté, une plénitude de la vie, un fouettement des facultés imaginatives, une augmentation de son être sensitif, enfin un petit rien des jouissances surnaturelles que procurent aux hommes les stupéfiants : car la musique n'est peut-être point autre chose que le haschich des femmes ?[17]

29 Mais c'est sans doute la lecture et le comportement de lecture qui sera une des spécificités de l'attitude de Chérie. C'est aussi à l'occasion de la scarlatine qu'elle découvre la lecture, « prise de possession absolue de la lectrice »[18]. Le *Journal de Marguerite*, ouvrage célèbre de Victorine Monniot, paru en 1858, est l'occasion d'une véritable analyse de la part de Goncourt : exaltation du moi, substitution du moi, élancements de religiosité, attendrissements fervents, fusion de son être avec l'héroïne, jouissance infinie, absence d'elle-même ineffable : autant de caractérisations qui, tel un symptôme, touchent et bouleversent la lectrice. Mais la tendance va s'accentuer : Chérie découvre des feuilletons cachés par son grand-père et, en même temps l'interdit. Elle s'aventure dans la nuit pour les lire :

> Au fond, le plus grand attrait de cette lecture nocturne de feuilletons fut la jouissance donnée par l'accomplissement d'une chose défendue et qu'accompagne toujours une certaine anxiété non sans charme, mais Chérie bien réellement n'avait rien ressenti du doux émoi qu'amène chez une fillette une lecture amoureuse.[19]

30 La véritable émotion va venir de la lecture de *Paul et Virginie*, « véritable manuel d'amour pour les jeunes filles » :

> Elle lisait, du feu monté aux joues, le cœur lui battant plus vite qu'à l'ordinaire, et prenant tout à coup d'adorables airs de coupable quand on la surprenait dans la lecture, cependant autorisée, du livre de Bernardin de Saint-Pierre. [...] Le livre qu'elle lisait, elle le trempait, elle le plongeait dans des eaux de senteur, et l'histoire d'amour arrivait à son imagination, à ses sens, par des pages toutes mouillées, tout humides de parfums liquéfiés. Un jour, même, que dans un roman passionné elle avait versé un flacon d'extrait de magnolia, la liseuse se trouvait mal au milieu de sa lecture.[20]

31 Les effets de la lecture apparaissent nettement, présentés dans une forme d'outrance. Le roman de la jeune fille devient aussi celui de la lectrice et l'allusion finale à *Lucia de Lamermoor* n'est pas sans lien avec *Madame Bovary* de Flaubert.

32 Du reste, le roman bascule soudain. Dans un passage étonnant, le narrateur prend alors la parole, rompant totalement avec la fiction :

> Mon frère et moi nous le disons quelque part, le livre obscène, le livre érotique n'ont aucune action sur la jeune fille française. Quand elle arrive à se perdre par la lecture, elle se perd par un livre sentimental, par un livre chastement romanesque.

> Il y a plus : l'amour comme elle l'entrevoit autour d'elle, l'amour reproduit dans sa réalité contemporaine réussit rarement à intéresser son cœur. Pour être remuée, touchée, attendrie, approchée de la tentation, il lui faut, dans le livre qu'elle tient entre ses mains, de l'amour qui se passe en des milieux autres que nos salons, de l'amour qui ait même un certain recul dans le passé, de l'amour traversé de malheurs, de péripéties, de fatalités [...][21]

33 La prise de parole auctoriale révèle deux points. D'une part, en brisant le récit, Goncourt choisit de rentrer de plain-pied dans le monde réel, dans le commentaire, dans la discussion. La peinture du milieu, l'évocation de la jeune fille lisant disparaît au profit de cette forme d'intrusion. D'autre part, la rupture créée tente une démonstration tout à fait intéressante en ce qu'elle place le commentaire à un niveau tout à fait différent. Le genre bascule soudain par cette remarque ; à l'image de la jeune fille, il se transforme pour adopter une forme nouvelle.

34 Ce passage n'est pas isolé dans le roman. Certes, tout à fait singulier, il s'accompagne toutefois de nombreux autres signes et en particulier parce qu'ils ouvrent au sens profond de l'ouvrage. Le roman de *Chérie*, aux dires d'Edmond de Goncourt lui-même, n'est pas le fruit d'une seule et simple imagination. Il convient de revenir sur l'idée que ce roman est bien le roman des lectrices, au sens où il tire sa substance d'apports de lectrices. À tout le moins, il s'agissait d'une demande d'Edmond de Goncourt. Dans la préface de son précédent roman, *La Faustin*, Edmond de Goncourt rappelle qu'il souhaite travailler à partir de « documents humains ». En cela, il s'inscrit dans ce mouvement naturaliste qui fait du document humain, du petit fait vrai, du « pris sur le vif », la matière et le réflexe de toute œuvre. Mais, l'écrivain va plus loin en demandant l'aide de ses lectrices :

> [...] Au moment de me mettre à ce travail, je trouve que les livres écrits sur les femmes par les hommes, manquent, manquent de la collaboration féminine, – et je serais désireux de l'avoir cette collaboration, et non pas d'une seule femme, mais d'un très grand nombre. Oui, j'aurais l'ambition de composer mon roman avec un rien de l'aide et de la confiance des femmes, qui me font l'honneur de me lire.[22]

35 C'est alors qu'il va introduire l'expression singulière de « féminilité[23] », mais qu'il va surtout s'inscrire dans un processus de collaboration tout à fait original. Plusieurs signes le montrent au sein du roman. La particularité de cette parole des lectrices, puisée dans des correspondances, mais aussi dans des conversations, est qu'elle est souvent peu perceptible. Les études de genèse permettent de déceler certains éléments, mais les paroles particulières se fondent dans l'écriture de Goncourt. Il n'agit pas à la manière de Zola qui reprend clairement certaines notes fournies par ses informateurs, comme les notes Céard dans *Nana* ou les notes Halévy pour *Pot-Bouille*. Goncourt diffuse l'information de manière très habile, tout en donnant quelques signes. Dans la postface qu'il donne en 1921, Rosny aîné témoigne de l'existence des lettres :

> Les lettres qui avaient servi, partiellement, à la composition de *Chérie* étaient très variées, les unes curieuses par la finesse psychologique, les autres par un réalisme qui, parfois, ne laissait pas d'être un peu choquant, quelques-unes par des traits bizarres, par des révélations extraordinaires ou comiques. Je crois me souvenir que la plupart étaient anonymes.[24]

36 Voyons en deux exemples. Le premier concerne l'insertion de pages du journal intime de Chérie. Goncourt le présente ainsi :

> Un petit agenda portant pour titre : Cahier de Problèmes et où, en pleine mathématique, un journal intime écrit au crayon à contresens de l'écriture des devoirs, un journal des plus riches en points d'exclamation, en phrases raturées, en

> lignes de points sous lesquels se dissimulent des pensées qui rougissent pudiquement de se formuler, et encore semé, à travers les pages, de violettes, de folioles de roses, de brins de réséda desséchés, de tout un herbier de gentils souvenirs, va nous donner presque une année entière de cet état d'âme de Chérie.[25]

37 Suit une année de transcription d'un journal. D'où vient ce journal ? Goncourt, lui-même, nous renseigne :

> La communication que j'ai eue, ces jours, du journal de Melle Pauline Zeller, d'un journal des amourettes d'une cervelle, pendant sa seizième année, me donne la certitude absolue que la pensée de la jeune fille la plus pure, la plus chaste, appartient entièrement à l'amour et qu'elle a tout le temps un amant cérébral.[26]

38 Laissons de côté la considération que peut avoir Goncourt pour le document qu'il utilise. S'agit-il d'une transcription ? d'une adaptation ? d'une utilisation plus ou moins fidèle ? Rien ne permet de le dire. Le personnage du maréchal, le grand-père de Chérie apparaissant, il est possible de penser que Goncourt puise dans le texte du journal les éléments qui l'intéressent. Pauline Zeller avait ajouté une lettre à l'envoi qu'elle avait effectué du « pauvre petit cahier rouge » :

> Vous trouverez là un joli échantillon de la vanité et de la légèreté à laquelle, je crois, aucune petite tête de seize ans qui se trouve jolie n'échappe... Tel qu'il est je vous le donne, sachant trop bien que vous seriez désolé que j'y touche.[27]

39 Les documents accréditent bien l'authenticité de cette parole. Rien ne permet de dire qu'elle est intégralement restituée.

40 Le second exemple apparaît comme un signe plus net de la part de Goncourt. Au chapitre XXXVIII Goncourt a évoqué les changements physiques de la jeune fille, « l'occulte transformation de la fillette en une créature d'amour, en une femme réglée ». Le vieil homme cherche un commentaire qu'il développe à propos d'une hypothétique précocité qui toucherait la petite Parisienne. Puis, tout soudain, il livre ses sources :

> Des lettres de mère qui me sont adressées donnent même une date antérieure à celle indiquée dans leurs livres par les spécialistes de la matière ; ces lettres parlent de nombreux cas de puberté qui se sont produits, ces dernières années, entre neuf et onze ans.[28]

41 L'écrivain témoigne de l'existence des lettres, mais il ne donne pas la clé de ses choix.

42 La parole des lectrices est bien présente. Elle cautionne le discours du romancier. Elle entre dans sa poétique du document humain. Mais elle entretient avec le lecteur ou la lectrice que nous sommes une relation trouble. Elle fait naître une tension entre doute et vérité, entre manipulation de la source et transcription fidèle. En cela, la parole des lectrices, appelées au secours de l'écrivain, instaure un lien étrange, malaisé et qui est peut-être à l'origine de l'échec relatif du roman.

43 Il va sans dire que le projet littéraire de Goncourt porte bien sur une collaboration extérieure en ce qu'il fait appel aux contributions des lectrices. Ces propos servent au déroulement même de l'intrigue. Ils apportent des informations, parfois intimes, que ne détient pas Goncourt. En outre, ils sont partie intégrante de l'esthétique fréquente chez l'écrivain qui consiste à introduire des documents réels dans son œuvre. Enfin, ils n'apparaissent pas comme des éléments qui pourraient, en offrant une réflexion sur l'acte de lecture, ouvrir sur une poétique de la parole lectorale. Tel n'est pas l'enjeu du roman de Goncourt. Loin de lui l'idée de fonder un « roman de la lecture » qui mettrait en scène une pratique ou un discours particulier.

44 La réflexion sur la lecture intervient donc à un second niveau. C'est en fait le destinataire du roman, le lecteur de 1884, puis les lecteurs plus contemporains qui peuvent construire cette réflexion à partir de leur propre lecture. Au fond, dans le roman, les lectrices sont des sources : elles contribuent à la mise en place du roman. Lors de la lecture du roman, elles deviennent des questions. Les lecteurs s'interrogent sur leur véritable apport, sur la manière dont elles ont pu orienter le travail d'écriture du romancier, sur les éléments qu'a pu retenir Goncourt et ceux qu'il a cherché à laisser dans l'ombre. Les lecteurs intègrent potentiellement les lectrices à l'œuvre : le monde romanesque se nourrit alors de leur présence. En cela, en même temps qu'une contribution à la création du roman, la parole des lectrices s'impose dans l'édification du processus de lecture.

45 À la fin de sa vie, Edmond de Goncourt constate l'épuisement de la forme romanesque traditionnelle. Il le confie :

> Ma pensée, en dépit de la vente plus grande que jamais du roman, est que le roman est un genre usé, éculé, qui a dit tout ce qu'il avait à dire, un genre dont j'ai tout fait pour tuer le romanesque, pour en faire des sortes d'autobiographies, de mémoires de gens qui n'ont pas d'histoires.[29]

46 Aussi cherche-t-il dans son « pauvre dernier volume du dernier des Goncourt » une forme de renouvellement.

> Je cherche dans LA PETITE FILLE DU MARÉCHAL, quelque chose ne ressemblant plus à un roman. Le manque d'intrigue ne me suffit plus. Je voudrais que la contexture, la forme fût différente, que ce livre eût le caractère de *Mémoires* d'une personne, écrits par une autre… Décidément, ce mot *roman* ne nomme plus les livres que nous faisons. Je voudrais un titre nouveau, que je cherche sans le trouver, où il y aurait peut-être à introduire le mot *Histoires*, au pluriel, avec une épithète ad hoc, mais voilà le chiendent, cette épithète… Non, il faudrait, pour dénommer le roman du XIXe siècle, un vocable unique.[30]

47 Le terme d'« Histoires » acquiert une valeur et un sens que le lecteur d'aujourd'hui entend comme une forme d'intuition contemporaine, proche du nouveau roman. Goncourt précise sa pensée dans la préface de *La Faustin* :

> […] Je veux faire un roman qui sera simplement une étude psychologique et physiologique de jeune fille, grandie et élevée dans la serre chaude d'une capitale, un roman bâti sur des documents humains. Eh bien au moment de me mettre à ce travail, je trouve que les livres écrits sur les femmes par les hommes, manquent, manquent … de la collaboration féminine, 🅱 et je serais désireux de l'avoir cette collaboration, et non pas d'une seule femme, mais d'un très grand nombre.[31]

48 Goncourt projette un roman construit à partir de la parole de ses propres lectrices, une forme de collage qu'il développe tout en dévoilant le contenu même du roman à venir :

> Des détails sur l'éveil simultané de l'intelligence et de la coquetterie, mais des confidences sur l'être nouveau créé chez l'adolescente par la première communion, mais des aveux sur les perversions de la musique, mais des épanchements sur les sensations d'une jeune fille, les premières fois qu'elle va dans le monde, mais des analyses d'un sentiment dans de l'amour qui s'ignore, mais le dévoilement d'émotions délicates et de pudeurs raffinées, enfin, toute l'inconnue féminilité du tréfonds de la femme, que les maris et même les amants passent leur vie à ignorer…, voilà ce que je demande.[32]

49 La parole des lectrices devient donc la source, la forme et la matière même du contenu romanesque. Le projet romanesque de Goncourt déborde en cela du XIXe siècle finissant, ce qui peut expliquer le succès mitigé du roman. Le vieil écrivain va même jusqu'à prendre le risque de transformer le dernier chapitre du roman en la présentation de

l'avis de décès de Chérie. Le document brut clôt le roman. Mais on peut dire aussi qu'il clôt la carrière romanesque d'Edmond de Goncourt. En effet, la date du décès de Chérie correspond à la date du décès du frère bien-aimé. Le roman ultime marque donc, en abandonnant la parole de l'auteur au profit des paroles de lectrices, l'adieu définitif au roman, à l'écriture en collaboration et au frère disparu.

NOTES

1. Roland Barthes, « Écrire la lecture », *Le Figaro*, 1970, recueilli dans *Œuvres Complètes*, 1968-1971, t. III, Paris, Le Seuil, 2002, p. 602. C'est l'auteur qui souligne. Avant lui, Proust avait critiqué le travers qui consiste à « lever la tête » et à interrompre sans arrêt la lecture (« Journées de lecture », *Mélanges*, in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1971, p. 160).
2. Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin de siècle*, Paris, Grasset, 1993.
3. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 11 avril 1884, t. II, Paris, Laffont, 1989.
4. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 17 août 1863, t. I, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, p. 998.
5. *Ibid.*, 8 novembre 1863, p. 1028.
6. *Ibid.*, 17 mars 1861, p. 674.
7. *Ibid.*, 6 mai 1861, p. 693.
8. *Ibid.*, 11 février 1884, t. II, p. 1047. Le mot de « coyonnade » est employé sous cette forme par Goncourt lui-même.
9. Edmond de Goncourt ressent la publication de *La Joie de vivre* comme une forme d'inimitié de la part de Zola.
10. Edmond de Goncourt, *Chérie*, Flammarion, s.d. (1921), Préface, p. I.
11. Notons, pour mémoire, que la date de la mort de Chérie correspond à la date de la mort de Jules, le frère d'Edmond.
12. En témoigne l'analyse, par Edmond de Goncourt, de l'évolution physiologique de la jeune fille découvrant ses premières règles. C'est d'ailleurs sur ce point que Goncourt reprochera à Zola de lui avoir dérobé une idée au moment de la création de *La Joie de vivre*.
13. *Chérie*, *op. cit.*, p. 102.
14. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 22 mars 1882, t. II, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, p. 932.
15. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine : études littéraires*, Paris, Gallimard, « TEL », 1993 (1889), p. 345.
16. Le travail d'Edmond de Goncourt s'effectue également dans le domaine historique : il publie de nombreux ouvrages sur des actrices ou sur la femme au XVIIIe siècle.
17. *Chérie*, *op. cit.*, p. 78-79.
18. *Ibid.*, p. 75.
19. *Ibid.*, p. 111-112.
20. *Ibid.*, p. 113.
21. *Ibid.*, p. 112.
22. Edmond de Goncourt, *La Faustin*, Charpentier, 1882, p. II-III.

23. Dans la préface de *La Faustin*, Edmond de Goncourt parle du « dévoilement d'émotions délicates et de pudeurs raffinées en toute l'inconnue féminilité du tréfonds de la femme » (Préface à *La Faustin*, *op. cit.*).
24. *Chérie*, *op. cit.*, p. 270.
25. *Chérie*, *op. cit.*, p. 147.
26. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, 5 avril 1883, t. II, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, p. 998.
27. Citation extraite du livre d'André Billy, *Vie des frères Goncourt*, T. II, Monaco, Éditions de l'imprimerie nationale de Monaco, 1956, p. 142.
28. *Chérie*, *op. cit.*, p. 102.
29. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Edmond de Goncourt, Thot, 1984 (1891), p. 155.
30. Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, *op. cit.*, en date du 4 mars 1883, t. II, p. 993. (var. : non il faudrait pour dénommer le nouveau roman un vocable unique).
31. Edmond de Goncourt, *La Faustin*, Charpentier, 1882.
32. *Ibid.*

AUTEUR

JEAN-MICHEL POTTIER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Paroles de lecteurs dans les œuvres de jeunesse de Loaisel de Tréogate

Charlène Deharbe et Françoise Gevrey

1 Voici en quels termes Loaisel de Tréogate[1] (1752-1812) explique, dans sa « Lettre à M. Coll » qui sert de préface à sa nouvelle *Florello* (1776), les raisons de son « entrée dans la carrière des Lettres » :

> Enfoncé dans la solitude, désabusé de l'erreur de l'optimisme, [...] dévoré d'ennui, livré à moi-même, je cherchais un baume salutaire aux blessures qu'a reçues mon âme dans le commerce du monde. [...] La culture des beaux-arts, que j'ai toujours aimés, m'a paru une occupation consolante ; j'ai pris la plume, et j'ai écrit. J'ai lu mes passe-temps à une bonne dame, qui n'est pas bel esprit, mais qui aime à faire le bien. Elle en a été enchantée [...]. Voilà la cause bien simple de mon entrée dans la carrière des Lettres.[2]

2 Ces remarques mettent d'emblée en évidence le rôle primordial que jouent, chez ce jeune auteur breton, les « paroles de lecteurs » et, plus particulièrement, l'importance qu'il accorde à l'effet que produit chez eux la lecture de ses textes. Aussi aspire-t-il à créer « cette magie insensible qui touche, qui remue, et amène la larme à l'œil[3] », afin d'« échauffer dans quelques âmes le délicieux sentiment de l'humanité, y répandre les charmes décevants d'une morale douce et pure, resserrer les nœuds du chaste amour et prévenir quelquefois les vices qu'entraîne le désœuvrement[4] ! » Mais si Loaisel veut émouvoir ses lecteurs pour mieux agir sur les consciences, il n'obtient pas toujours cet heureux effet. Au contraire, bien loin d'être bouleversés, ses lecteurs se transforment quelquefois en de froids censeurs auxquels il s'empresse de répondre, citant et discutant ses critiques parfois sévères dans ses préfaces.

3 Aussi les « paroles de lecteurs » qu'évoquent ses œuvres de jeunesse sont-elles multiples. Ce sont d'abord celles de ses lecteurs proprement dits, bienveillants ou mordants, fictifs ou réels, certaines paroles rapportées jouant la fonction rhétorique de la prolepse, puisqu'elles représentent alors un moyen pour l'auteur de prévenir la critique. À cet égard, ses œuvres de jeunesse que sont *Valmore* et *Florello* (1776), les *Soirées de mélancolie* (1777), *La Comtesse d'Alibre* (1779) et *Aux Âmes sensibles* (1780) sont riches de ces échanges que Loaisel multiplie avec ses lecteurs dans ses préfaces et dans des notes, quand il ne les interpelle pas directement dans le texte. Mais ces « paroles de

lecteur » peuvent être également celles de Loaisel dévoilant les lectures qui sont les siennes, depuis les Anciens auxquels il emprunte ses nombreuses épigraphes jusqu'aux poètes anglais de la *Graveyard School* en passant par Fénelon, Rousseau et Baculard d'Arnaud. C'est cette hétérogénéité de « paroles de lecteurs » que l'on se propose d'étudier dans des œuvres de jeunesse où il importe justement pour Loaisel d'exposer son projet romanesque naissant, tout en revendiquant la légitimité de son statut de tout nouveau citoyen de la République des Lettres et en établissant, avec ses lecteurs, une complicité qui – à en croire le succès d'une œuvre ultérieure comme *Dolbreuse* (1783) – ira grandissant.

La mise en scène d'un *ethos*

4 Dans ses préfaces, Loaisel se présente d'abord à la manière des mémorialistes d'Ancien Régime, c'est-à-dire comme un gentilhomme qui, jusqu'à ce jour, aurait vécu dans les marges de la République des Lettres : « [E]ncore étranger dans le monde littéraire, inconnu à tous ceux qui le composent, je n'ai pu soumettre mon début à la censure de quelque homme instruit[5] », écrit-il par exemple dans la préface de *Florello*. C'est ce statut complexe de gentilhomme et de novice qui s'exprime dans les adresses à ses lecteurs, dont il sollicite l'indulgence à l'égard de ce qu'il appelle ses « faibles essais[6] », ses « timides écrits[7] » et « des longueurs, des tableaux chargés, et [des] quelques redites[8] » qu'on y trouve, tout en tâchant de susciter sa bienveillance avec humour : les critiques « ont épanché leur poison contre les Voltaire, les Rousseau, les d'Alembert, les Marmontel, etc. Pour mériter leur haine, il faut avoir fait des ouvrages immortels ; hélas ! ils diront du bien de moi[9] ! »

5 Or, si cet *ethos* d'homme de Lettres qui n'est pas un écrivain de métier rappelle la figure traditionnelle du gentilhomme écrivant ses mémoires, il suppose également une nouvelle posture qui, elle, est proprement rousseauiste, dans la mesure où, comme Rousseau, Loaisel se présente tel un aventurier des Lettres qui n'a bénéficié d'aucune formation dans un collège. Cet *ethos* rousseauiste, qui par ailleurs sera appelé à une fortune considérable dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, permet à Loaisel de faire valoir une première figure de lecteur, celle d'un disciple de Rousseau. De fait, dans ses préfaces, Loaisel ne cesse de répéter qu'il « sui[t] l'impulsion irrésistible de [s]on cœur[10] », qu'il « n'[a] écrit que comme [il] étai[t] affecté[11] » et qu'il ne « sai[t] écrire que ce qu['il] sen[t][12] », ne pouvant « exprimer que [s]es affections à mesure qu'elles naissent et se succèdent en [lui][13] » et plaignant « celui qui n'écrit pas d'après son cœur[14] ». C'est au nom de cette écriture de la sensibilité qu'il justifie alors des ouvrages où le lecteur ne trouvera « ni plan, ni ordre, rien de fini[15] ». Cette posture rousseauiste, selon laquelle Loaisel n'écrit que ce qu'il sent, est pleinement affirmée par les nombreuses références au citoyen de Genève, à qui il donne d'ailleurs longuement la parole dans l'un des contes des *Soirées* intitulé « Au lecteur » et où il cite alors, sur plus d'une page, un extrait de la « Seconde préface » à la *Nouvelle Héloïse*.

6 À cet *ethos* de l'homme sensible s'ajoute celui de « l'homme noir à l'esprit vaporeux[16] » ou « nébuleux[17] » qui, cette fois-ci, inscrit Loaisel dans la lignée des auteurs tragiques, voire sombres et mélancoliques, tels Crébillon le père et Baculard d'Arnaud. Aussi écrit-il, dans sa préface aux *Âmes sensibles*, « [o]n finira par dire de moi ce qu'on disait de Crébillon : "son imagination est une lampe funéraire, son cœur est un sépulcre ; c'est un homme avec lequel il ne fait pas sûr de vivre"[18] ». Ce goût pour le tragique serait le

résultat d'une expérience vécue, qui fit d'une « âme neuve, douée d'une sensibilité profonde[19] », une âme « aigrie par les obstacles et les injustices de la destinée[20] ». À un ami à qui il adresse sa préface à *Florello*, il affirme encore ressembler à un « légat des trépassés tant [s]a mine est funéraire[21] ». Il « sacrifie sans relâche à la noire mélancolie[22] » et il est « d'un pathétique, d'un sombre qui effaroucherait le docteur Young lui-même[23] ». Autant de références tragiques et mélancoliques permettent à Loaisel non seulement de construire l'*ethos* d'un homme sensible et sombre, mais aussi de définir – et c'est l'une des principales fonctions de l'évocation de ses lectures dans ses préfaces – son esthétique.

L'esthétique de Loaisel

7 Les différentes lectures qu'évoque Loaisel dans ses préfaces ont une fonction non seulement éthique (au sens rhétorique du terme), mais encore esthétique, puisqu'elles permettent de déterminer un horizon d'attente : « [J]e [...] préviens, écrit-il dans la préface de *La Comtesse d'Alibre*, que je n'écris que pour ceux qui n'aiment pas toujours à rire[24] ». Or, cette tonalité grave se pense, chez lui, à partir de lectures dont les influences diverses peuvent être regroupées autour de quatre héritages principaux : d'abord l'héritage antique, perceptible notamment dans les épigraphes des *Soirées* sur lesquelles nous reviendrons par la suite ; puis le XVIIe siècle français et classique, avec Pascal[25] et Fénelon[26] que Loaisel considère comme ses « maîtres[27] » ; Richardson et Rousseau pour la veine sensible et, enfin, Baculard d'Arnaud ainsi que les Anglais Hervey et Young pour la veine sombre. C'est cette constellation de lectures qui apparaît, par exemple, dans ce passage extrait de la préface de *La Comtesse d'Alibre* :

> Je pourrais prouver par des exemples que les âmes humaines ont besoin de secousses, que la douleur et la pitié les disposent, les amènent par degré, à cette philosophie de l'homme réfléchissant, qui l'éclaire et le guide dans le chaos des événements de la vie ; que l'*Héloïse* de Jean-Jacques a guéri plus d'un cœur de passions terrestres, pour l'élever aux transports sacrés du véritable amour, qu'enfin le *Télémaque*, les chefs-d'œuvre de Richardson, les *Tombeaux* d'Hervey et les *Nuits* d'Young, ont corrigé plus d'un libertin[28].

8 L'effroi et la sombre mélancolie qu'inspirent les *Nuits* de Young et la poésie des tombeaux d'Hervey ; la vérité des sentiments qui s'exprime chez Fénelon, Richardson ou Rousseau : tous ces souvenirs de lecture montrent bien, comme l'écrit Loaisel, que « les âmes humaines ont besoin de secousses ». L'écrivain doit même provoquer ces secousses chez le lecteur, afin de le conduire ou de le ramener au bien. Or, dans cette célébration de l'émotion s'affirme une esthétique définie par sa volonté de susciter de puissants affects, que Michel Delon, pour cette raison, a appelé une esthétique de l'énergie[29] et qui caractérise le dernier tiers du XVIIIe siècle. De fait, seule la commotion que produisent chez le lecteur les passions fortes, qu'elles suscitent le plaisir comme la tendresse et l'amour, ou encore la peine comme la douleur et la mélancolie, permet de toucher les cœurs pour mieux transformer les consciences. C'est pourquoi Loaisel se donne pour seule et unique ambition de « faire passer dans l'âme des lecteurs une voluptueuse impression de mélancolie, qui reste et qui tourne au profit de la vertu[30] ». Selon lui, une « larme, une seule larme que [s]es faibles écrits auront fait couler dans le silence en sera l'éloge et le salaire[31] ». Susciter chez son lecteur un sentiment de mélancolie et l'émouvoir au point de lui faire verser des pleurs résument les ambitions

de l'esthétique qui caractérise l'ensemble de ses textes, qu'il qualifie justement d'« enfants de la tendresse et de la mélancolie[32] ».

9 Par conséquent, le projet esthétique de Loaisel se définit par l'effet que doivent produire ses œuvres chez des lecteurs que, par ailleurs, il estime peu nombreux : « Écrire pour les âmes sensibles, c'est écrire pour bien peu de lecteurs[33] ». Ces derniers forment toutefois, selon l'expression chère à Rousseau, une « société des cœurs[34] », c'est-à-dire une communauté de sentiments partagés. En ce sens, le lecteur importe d'autant plus que l'esthétique de Loaisel est indissociablement liée à cet espace partagé, où se communiquent passions et affects. Mais si, dans ses préfaces, Loaisel évoque les lectures qu'il affectionne particulièrement, il rapporte également des paroles de lecteurs.

Paroles de lecteurs

10 Les paroles de lecteurs que rapporte Loaisel dans ses préfaces attestent d'abord – comme nous l'avons déjà évoqué – de l'importance qu'il accorde à la volonté de toucher et d'émouvoir son public. S'il lui arrive ainsi de lire à une femme de sa connaissance quelques-uns de ses textes, il observe aussitôt que non seulement celle-ci « en a été enchantée[35] », mais qu'« elle a même versé des pleurs[36] », avant de conclure qu'il lui « a paru touchant de faire pleurer le beau sexe[37] ». À vrai dire, ce témoignage d'une lecture affective s'inscrit dans une tradition épistolaire qu'avaient inaugurée, quinze ans plus tôt, les premiers admirateurs de *La Nouvelle Héloïse* dans leurs échanges avec Rousseau[38]. Dès lors, le dialogue entre le romancier et ses lecteurs procède d'une volonté de partager, voire de confier l'émotion ou les sentiments qu'a suscités, chez eux, la lecture de l'œuvre ; et cette émotion partagée est d'autant plus importante qu'elle constitue pour Loaisel « la cause de son entrée dans la carrière des Lettres[39] ».

11 Mais à cette première figure de lectrice sensible qui permet à Loaisel de témoigner d'un rapport intime avec ses lecteurs s'ajoutent deux autres figures qui, à la différence de la première, se font les critiques de son esthétique. Il y a d'abord une lectrice qui est sans doute moins une personne réelle qu'une antagoniste fictive dont la fonction est purement rhétorique, puisqu'elle est l'occasion pour Loaisel d'une prolepse, qui est une figure de style par laquelle on prévient une objection en la réfutant d'avance et qui – en l'occurrence – permet au romancier de faire valoir son projet esthétique :

> « Comment voulez-vous plaire », me dit une Petite-Maîtresse bel-esprit ? « Vous commencez par effrayer ; vous vous jetez parmi nous comme un gerfaut dans une volée de fauvettes. Débarrassez-vous de cette enveloppe sentimentale qui ressemble à une draperie de corbillard, et qui effarouche les ris ; donnez à votre muse une parure plus riante, donnez-lui de ces habits changeants comme la gorge des pigeons au soleil, de ces étoffes soyeuses et légères qui jouent avec les zéphyrs ; devenez rayonnant comme une journée de printemps, et trempez vos pinceaux dans l'eau rose. Le bonheur, dites-vous, n'est pas sur la terre. Ah ! que vous êtes dans l'erreur ! »[40]

12 Avec cette petite maîtresse, qui semble tout droit sortie d'un roman de Crébillon fils ou d'une toile de Boucher, apparaît une figure de lectrice qui incarne le goût ancien de la première moitié du XVIIIe siècle, dominé par le brillant que conféraient les mots d'esprit, mais aussi par l'atmosphère voluptueuse des boudoirs et par la célébration des divertissements et des plaisirs. Ce type de lectrice représente alors un lieu commun de la critique de l'époque qui en évoque la frivolité tel un repoussoir lorsqu'elle cherche à

défendre le genre nouveau de la seconde moitié du XVIIIe siècle, où prévalent le sentiment, la grandeur et l'énergie.

13 Si cette figure de lectrice frivole permet à Loaisel d'inscrire ses œuvres dans l'esthétique nouvelle du sentiment, de la mélancolie et de l'élévation, une dernière figure de lecteur – bien réelle quant à elle – lui donne l'occasion de répondre longuement à la critique qu'on a faite de sa *Comtesse d'Alibre* dans le journal *Les Petites Affiches*. Aussi – dans sa préface aux *Âmes sensibles* – écrit-il « je crois devoir répondre à une apostrophe qui attaque mon cœur[41] », avant de rapporter les paroles de ce lecteur qui, ici, est un critique :

> « L'auteur a voulu donner un pendant à Gabrielle de Vergy ; mais sa Lucile est encore plus coupable que la femme de Fayel. Épouse adultère, il naît un fruit de ses criminelles amours, etc. » Elles [*Les Petites Affiches*] citent le morceau du cachot, et ajoutent : « Qu'un homme se plaise à écrire et à publier des choses aussi révoltantes ; qu'il les donne comme des anecdotes prises dans l'histoire de la nation, de cette nation si douce, si généreuse, si peu portée à la vengeance ; c'est ce qui a lieu d'exciter notre surprise, nous avons presque dit notre indignation. »[42]

14 Loaisel répondra point par point aux reproches formulés, depuis la culpabilité de son héroïne jusqu'à l'épisode du cachot en passant par l'image d'immoralité qu'il donne de la nation française, justifiant ainsi à nouveau son projet esthétique :

> [S]i je rends la punition si terrible, c'est qu'il m'a semblé que les plus grands exemples étaient sans pouvoir ; que la plupart des hommes n'étaient aujourd'hui que des espèces de zoophytes qui veulent des commotions puissantes et extraordinaires pour être avertis de leur existence, et que d'ailleurs l'effroi causé par les grands crimes et le châtiment qui les suit, faisait mieux sentir l'attrait et le besoin de la vertu.[43]

15 Dès lors, la justification qu'apporte Loaisel à la critique de sa Lucile est l'occasion pour lui de réaffirmer cette esthétique de l'énergie, où terreur et pitié entrent au service d'une conversion morale.

Les épigraphes

16 Outre les préfaces, l'épigraphe constitue un seuil destiné à orienter la lecture ; elle permet aussi, en faisant intervenir une voix autre que celle de l'auteur, de se situer dans une tradition générique ou thématique. Son usage est assez récent quand Loaisel l'emploie dans ses œuvres de jeunesse ; souvent en latin, elle avait été utilisée surtout pour des œuvres à portée morale comme *Les Caractères* de La Bruyère : le développement de la pratique pour les romans de la deuxième moitié du XVIIIe siècle tend à prouver que la fiction se charge d'une fonction morale ou philosophique auparavant réservée à d'autres genres. En effet, Jean-Jacques Rousseau place une citation de Pétrarque en tête de *La Nouvelle Héloïse* ; un peu plus tard, les romans gothiques anglais sont presque tous pourvus d'épigraphes, comme le seront les romans noirs ou frénétiques français du XIXe siècle. Loaisel recourt à l'épigraphe de manière constante. D'abord sur les pages de titre (pour *Valmore*, *Florello*, *La Comtesse d'Alibre* et *Dolbreuse*), mais aussi en tête de la plupart des « contes moraux » des *Soirées de mélancolie*, ce qui permet de diversifier plus encore les sources. L'attention du lecteur est attirée par la typographie de la citation isolée entre deux traits ; le nom de l'auteur est souvent donné, ce qui limite l'énigme en mettant l'accent sur la connaissance que le lecteur peut avoir du texte cité.

17 Gérard Genette a suggéré quatre fonctions pour ces « seuils[44] ». Il s'agit d'abord d'éclairer le titre et de le nimber d'un halo poétique ou mélancolique. Ainsi, les titres de *Valmore* et *Florello* renvoient aux personnages principaux des nouvelles, mais le lecteur est plus éclairé par les épigraphes : *Valmore* sera une histoire de mort et de deuil puisque la citation d'Ovide, extraite des *Métamorphoses*, renvoie au mythe de Ceyx et Alcyone et aux « honneurs des funérailles[45] ». De même, dans les *Soirées*, l'épigraphe extraite des « Regrets », « *Exitium roseo tegmine saepe latet*[46] », renvoie à une lettre versifiée d'Eurydice à Orphée, donc à un mythe fondateur. La page de titre de *Florello* comporte une épigraphe extraite de la deuxième *Géorgique* de Virgile, le passage sur le bonheur de la vie champêtre, et le sens oriente le lecteur vers un éloge de la retraite pastorale : « Puissent du moins me plaire les campagnes et les fleuves arrosant les vallées ; puissé-je vivre amant sans gloire des cours d'eau et des bois[47] » ; en effet, Florello périt pour ne pas avoir su se contenter de l'idéal champêtre et rester dans une « Antiquité retrouvée[48] ». De même, dans les *Soirées de mélancolie*, l'auteur revendique une satisfaction élégiaque par une citation d'Ovide : « Il y a un certain plaisir à pleurer » ; ce plaisir doit être partagé par le lecteur dans une forme de complicité. Dans les pages de titre de *La Comtesse d'Alibre* et de *Dolbreuse*, l'auteur, plus connu et plus sûr de son projet moral, abandonne les citations latines, soit pour exalter en français « le cri du sentiment » (« La nature frémit, l'humanité pleure, et la raison se tait »), soit pour citer des stances de Voltaire insistant sur la sagesse qu'incarne le dénouement[49].

18 Au-delà de l'éclairage porté sur le titre, l'épigraphe sollicite la capacité herméneutique du lecteur. Ainsi, dans le recueil des *Soirées de mélancolie*, la plupart des contes sont précédés d'une épigraphe qui prépare le lecteur à découvrir ce qu'on a nommé des « poèmes en prose[50] ». Virgile reste la source dominante, avec deux citations du livre X de l'*Énéide* d'abord pour « La Vision » (« ignorant du destin est l'esprit humain[51] ») et pour « Le Port » (« et se souvient de sa douce Argos[52] ») ; Loaisel retient également deux citations des *Bucoliques*, extraites de la dixième églogue qui est dédiée au poète Gallus, maître de l'élégie. Apparaissent aussi, parmi les sources, une élégie de Tibulle pour « Nisa » dont les personnages sont des bergers, une ode d'Horace pour « Le Crime puni », une élégie d'Ovide pour « Le Songe ». On relève une référence à l'*Iphigénie* de Racine, destinée au « Vieux laboureur », une anecdote qui préconise la vie cachée dans l'humilité. Racine dénonçait par la bouche d'Agamemnon l'importunité de la puissance royale et la vanité des grandeurs : « Heureux ! qui satisfait de son humble fortune [...] Vit dans l'état obscur où les Dieux l'ont caché[53] ». Le recueil, assez disparate pour les décors et les personnages, est ainsi dramatisé et unifié par la tonalité élégiaque ou pastorale.

19 Ces épigraphes, destinées à établir une complicité culturelle et herméneutique avec le lecteur dont l'auteur reconstitue la compétence, servent aussi de caution intellectuelle pour le jeune écrivain. Ancien militaire, Loaisel entre dans la République des Lettres en partageant des références canoniques avec ses lecteurs ; il cherche également à impressionner les critiques qui recenseront l'ouvrage dans les périodiques.

Le métadiscours

20 Une autre façon de guider la lecture est de supposer, de manière intradiégétique, les questions ou les objections formulées par le lecteur, et il semble bien que Loaisel, en

avançant dans sa carrière, s'autorise de plus en plus de métadiscours pour dialoguer avec ses lecteurs.

21 Le romancier a choisi des régimes narratifs quelque peu différents. Dans *Valmore*, le personnage principal fait le récit de son histoire après la mort de sa bien-aimée ; l'écrit a dans ce cas une double fonction : rendre le personnage digne d'obtenir une place honorable dans le tombeau de ses aïeux et rendre l'auteur débutant digne de l'estime du public. Dans *Florello*, les deux héros sont morts, c'est donc à un narrateur/auteur extradiégétique (qu'on peut assimiler à l'« auteur implicite » selon la terminologie de Wayne Booth[54]) qu'il revient de conter leur histoire, comme dans *La Comtesse d'Alibre.* Dans les *Soirées de mélancolie*, les régimes diffèrent selon le sujet et le cadre choisis[55], et certains de ces « contes » sont plus des incantations ou des élégies en prose que des actions. Cette alternance de régimes narratifs n'est pas sans conséquence sur l'implication de l'auteur dans la lecture.

22 En effet, dans *Valmore*, une certaine confusion est entretenue entre le narrateur et l'auteur. Une note indique que « Valmore avait reçu une lettre anonyme au fond de sa prison. Dans cette lettre, on déplorait beaucoup son sort et on l'invitait à publier son histoire[56] ». Ses mémoires répondent donc à cette sollicitation : « Puissent-ils engager les hommes à ne plus s'occuper d'un simulacre animé, mort au doux spectacle de la nature, mort à la joie et aux larmes ; qui a cessé de vivre avant que de cesser d'exister[57] ! » La jeunesse du héros autorise aussi une remarque métanarrative qui est plutôt celle d'un auteur jugeant que les premières années d'un personnage ne sont que « des détails rebattus et peu intéressants[58] ».

23 Le début de *Florello* pourra être aisément supprimé dans la réédition de 1794[59], parce que l'auteur s'y épanche, durant trois pages, comme dans une invocation aux muses[60] :

> Et vous, campagnes fortunées, solitudes aimables, que m'indiquèrent autrefois le mépris du monde et l'horreur du vice, et où mon cœur, délicieusement agité, fit si souvent répéter à ma bouche les accents de la vertu, c'est sous vos ombres embaumées et sur vos gazons semés de roses que je vais peindre les charmes du repos et de l'innocence satisfaite ; animez mon expression ; prêtez à ma voix une harmonie douce, afin que je donne à mes idées l'empreinte du sentiment, le coloris tendre de la nature, et que je fasse passer dans l'âme de mes lecteurs toutes les nuances de la mienne et toutes les délices dont je suis pénétré.[61]

24 Ce procédé favorise ensuite le rapport dialogique entre le narrateur anonyme et le narrataire extradiégétique qui caractérise les romans sombres de cette période, un dialogue en marge de l'histoire[62]. Comme l'a analysé Anne Coudreuse, le fait d'insister sur la sincérité des intentions contribue à paralyser le lecteur par le spectacle des larmes[63], ce qui rappelle le principe énoncé par l'abbé Dubos dans ses *Réflexions critiques* : « Pour faire pleurer les autres, il faut être affligé[64] ».

25 Au-delà de ces débuts, le métadiscours se manifeste par des adresses au lecteur. Dans *Valmore*, elles se limitent à des remarques sur l'expression hyperbolique et sur la rhétorique du pathos quand le héros retrouve son amante devenue comédienne : « Je ne dirai point quelle nuit je passai. À force de peindre les situations, elles s'affaiblissent. C'est aux cœurs sensibles à se mettre à ma place et à sentir ce que je ne puis exprimer[65] ». La même intention se révèle dans *Florello* :

> Il faudrait d'autres pinceaux que les miens pour peindre l'état affreux de cette amante si tendre et si infortunée. Après avoir fait éclater tout ce qu'une pareille situation a d'attendrissant, après avoir passé tour à tour de l'assoupissement des douleurs à l'agitation du plus vif désespoir [...], elle se couche à côté de Florello.[66]

26 L'emploi du possessif « nos » par le narrateur tend aussi à impliquer le lecteur : « Nos deux amants laissent dormir le vieillard et s'enfoncent dans l'ombre des plus épais bosquets[67] ». Le métadiscours se fait de plus en plus envahissant dans *La Comtesse d'Alibre*, parce que les comportements frénétiques appellent des justifications. Cette présence de la voix de l'auteur s'affirme par des maximes comme « on ne rougit que des malheurs qu'on a mérités[68] » ou « on le sait trop ; la grande sensibilité mène à la faiblesse, et nos deux amants sont trop tendres [...] pour ne pas finir par devenir coupables[69] ». Mais ce sont surtout les nombreuses exclamations qui communiquent l'émotion au lecteur :

> Ô émotion d'une âme que le sentiment subjugue !... vous accablez l'homme, il n'est pas assez fort pour vous supporter !
> Que vois-je, ô dieux ! Mademoiselle de Saint-Flour jette un cri aigu [...].
> Nouvelle scène d'attendrissement !
> Efforts superflus !
> Ô aveuglement sans exemple ! L'infortunée ne voit pas l'orage qui menace ; elle s'endort sous la nue qui renferme la foudre, et qui est prête à crever sur sa tête.[70]

27 Le narrateur interpelle directement le lecteur pour l'inviter à regarder une « scène » de théâtre ou un tableau, ce qui correspond à l'esthétique du temps analysée par Pierre Frantz[71]. Ainsi, lors de l'évanouissement du vieux père devant sa fille, le récit est ponctué par une anaphore : « Voyez la tendre Lucile revivre à l'aspect de son père défaillant [...]. Voyez-la le consoler [...]. Voyez le vieillard vénérable gémir, lui répondre[72] ». Au moment de la mort du père de Lucile, Loaisel écrit : « Je ne peindrai point la situation de cette femme infortunée : il me reste assez de tableaux funestes à offrir au lecteur[73] ». Il joue avec l'attente du lecteur par des effets d'annonce et en le faisant réfléchir au jugement moral qu'il risque de porter imprudemment. La participation du lecteur, par le biais de l'assimilation encouragée par Diderot dans l'*Éloge de Richardson*, est alors indispensable : « Passons sur les détails : on se met à la place de la bonne Madame de Courmill qui voit revenir vers elle les chers objets de son amour[74] ». Le narrateur-auteur joue aussi sur sa propre émotion : « Trop affreuse situation de cette fille tendre et courageuse, je pleure en la peignant[75] ! » Au moment de la mort de l'enfant de Lucile en prison, l'auteur exhibe son trouble : « C'est ici que ma plume se détrempe, et m'échappe malgré moi...[76] ». Suivent quatre lignes de points de suspension.

28 Liée à l'émotion, la ponctuation elle-même peut s'assimiler au métadiscours. Les points de suspension établissent en effet un silence durant lequel le lecteur doit combler le vide. Dans *Valmore*, Loaisel souligne les états paroxystiques par des points de suspension redoublés, par exemple lorsque Julie se laisse enlever par son amant :

> Que dira mon père ? Que dira la province entière ? ... Je n'ai plus de parents... ... ...
> Adieu donc, séjour de l'innocence... ... ... séjour de mes premières années... J'en suis excluse [*sic*] pour jamais... ..., pour jamais.[77]

29 De même, dans *La Comtesse d'Alibre*, on remarque l'usage fréquent de style coupé, avec des points de suspension regroupés par quatre dans des monologues émus ou des scènes d'aveu comme celle où Lucile dit à son père qu'elle aime Milcourt[78] ; il est du reste question, dans cet épisode, de « sons interrompus » ; le rythme de la parole saccadée est alors destiné à agir sur la sensibilité du lecteur.

Les notes auctoriales en bas de page[79]

30 Jean-Jacques Rousseau avait accompagné certaines lettres de *La Nouvelle Héloïse* par des notes où il livrait ses sources et ses points de vue moraux. Baculard d'Arnaud avait ensuite largement utilisé les notes dans ses recueils de nouvelles, au point d'avoir besoin de s'en justifier par le « Dialogue entre un critique et l'auteur » inséré dans *Les Délassements de l'homme sensible*[80]. De la même manière que ses modèles, Loaisel de Tréogate s'autorise des commentaires en bas de page. On ne relève que deux notes dans *Valmore* : elles portent sur des situations et vont dans le sens d'une authentification du récit. Une d'entre elles commente le fait que la noble Julie soit devenue comédienne :

> On sera surpris, choqué même peut-être qu'une fille de qualité, élevée dans les bienséances de son rang, se soit faite comédienne. Mais l'on voit des événements plus extraordinaires que celui-là, et pourtant véritables. D'ailleurs ce sont les événements extraordinaires qui font l'intérêt des romans. [...] Voilà ce qui étonne et qui fixe l'intérêt.[81]

31 La remarque touche à la question du vrai et du vraisemblable, cruciale pour le roman du XVIIIe siècle, comme l'a montré Georges May[82]. La seconde note renforce ce choix de la réalité dans une « anecdote française » : « On me reprochera encore d'avoir rendu Julie vicieuse ; mais tous les romanciers peignent l'héroïsme, moi je peins la faiblesse et je suis convaincu que l'expérience est pour moi[83] ».

32 L'objectif des notes se diversifie dans *Florello* parce que le décor exotique appelle des remarques de géographe ou d'ethnographe qui créent un effet de vérité : d'où les notes sur le nom de la Castille d'or, sur l'Orénoque, sur les plantes ou sur la religion. Une note justifie la vraisemblance du portrait d'Eurimale : « On sait que les Américaines ne sont pas toutes de couleur olivâtre et que plusieurs d'entre elles ne le cèdent point en blancheur à nos plus belles Françaises[84] ». La liberté sexuelle des femmes, souvent évoquée dans les relations de voyage, appelle un commentaire quand la jeune sauvage tombe dans les bras de Florello :

> Plusieurs seront surpris d'une défaite aussi prompte ; mais le moyen de résister dans une île déserte aux premiers mouvements de l'amour ? D'ailleurs, la simple Eurimale ne connaissait pas les refus d'une fausse pudeur ; elle ignorait que l'amour est devenu un art, qu'on doit faire valoir ses faveurs et désespérer un amant pendant des mois entiers, avant de céder à un désir qu'on brûlait de satisfaire dès la première attaque.[85]

33 C'est aussi sa qualité de sauvage et le poids de l'histoire de la colonisation du continent américain qui justifient le comportement du père d'Eurimale :

> Ce passage rapide de la haine à la compassion paraîtra peut-être peu naturel ; mais les sauvages de l'Amérique sont naturellement bons et crédules ; ils réfléchissent peu et sont prompts à prendre un parti. S'ils sont cruels envers les Européens, ce n'est que parce qu'ils jugent de tous les peuples d'occident par les horribles cruautés qu'ils ont vu commettre aux Espagnols.[86]

34 Il est en revanche peu de notes dans les *Soirées*, avec un seul exemple pour « Le Port » : « L'auteur écrivit ceci dans un instant de calme, au retour de la campagne d'un de ses amis[87] ». Loaisel invite alors le lecteur à prendre en compte ses dispositions pour interpréter le texte qui est un adieu aux plaisirs de la « ville contagieuse ». L'usage de la note est encore présent dans *La Comtesse d'Alibre* pour justifier les situations extrêmes de la nouvelle, ainsi quand Lucile part à la recherche de son père[88]. Une note accompagne le départ brutal du père de Lucile :

> Je vois ici bien des lecteurs se récrier, trouver peu naturel ce départ subit et extraordinaire d'un père qui aime sa fille et en est chéri. Cependant on a vu les motifs dont il se sert pour justifier sa fuite. Avec cela M. de Saint-Flour est un vieillard octogénaire, et à cet âge on peut très bien se forger des idées singulières. Que de bizarreries d'ailleurs, ne voit-on pas dans l'esprit humain ! Que de pitoyables raisonnements, que d'inconcevables démarches déposent, tous les jours, contre sa faible raison ![89]

35 Ces notes, destinées à partager les motifs de la « frénésie de la douleur[90] », laissent supposer qu'il faut continuellement guider le lecteur, peut-être parce que, comme l'écrit Baculard d'Arnaud, « la plupart des hommes ne savent point lire[91] ».

Conclusion

36 Les formes que prend la parole de lecteur dans les premières fictions de Loaisel de Tréogate permettent de souligner certaines particularités du genre sombre alors à la mode, et peut-être aussi de dépasser les clichés sur le « préromantisme » supposé de l'auteur. En effet, il n'est pas seulement « sensible », mais il est aussi « philosophique », dans un espace situé entre Rousseau et Diderot. Si l'*ethos* rousseauiste est largement dominant chez Loaisel, le romancier est aussi l'héritier de philosophes comme Diderot qui écrit dans les *Éléments de physiologie* (à la même époque) à propos de la mémoire et du livre :

> Voilà le livre. Mais où est le lecteur ? Le lecteur c'est le livre même. Car ce livre est sentant, vivant, parlant ou communiquant par des sons, par des traits, l'ordre de ses sensations, et comment se lit-il lui-même ? en sentant ce qu'il est, et en le manifestant par des sons.[92]

37 Loaisel de Tréogate aura recours à la théorie de Haller sur la « fibre »[93], notamment dans *Dolbreuse* ; son approche de la lecture ne se limite donc pas au contexte rousseauiste, elle doit aussi au matérialisme.

38 Est-ce à dire que pour lui le lecteur est manipulable à volonté ? Il semble plutôt qu'il soit possible d'insister sur la valorisation du public qui s'opère dans ses premières œuvres, puisque le lecteur des nouvelles doit compléter les tableaux pour reconstituer un « tout »[94] en lisant les parties offertes par l'auteur et en pratiquant une « lecture dans les failles[95] ». En effet, par l'inscription dans le livre d'un narrataire dont les compétences et la sensibilité sont constamment sollicitées, le jeune auteur cherche sans doute à prévenir les critiques de ceux qu'il nomme les « aristarques » (les recenseurs des périodiques) à propos de ses situations et de son style ; mais il souhaite surtout appeler chacun à réagir, à partager et donc à s'impliquer dans la lecture.

NOTES

1. Sur la biographie de Joseph Marie Loaisel, voir « Introduction » dans Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, éd. Charlène Deharbe, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2015, p. 8-18 ; « Biographie de Loaisel de Tréogate », dans Raphaël Gimenez, *L'Espace de la douleur chez Loaisel de*

Tréogate. 1752-1812, Paris, Minard, « La Thésothèque », 1993, p. 23-49 et « Biography », dans Townsend Whelen Bowling, *The Life, Works, and Literary Career of Loaisel de Tréogate*, Oxford, The Voltaire Foundation, « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1981, p. 33-50.

2. Loaisel de Tréogate, *Florello. Histoire méridionale*, Paris, Moutard, 1776, p. 6-7.

3. *Ibid.*, p. 4.

4. Loaisel de Tréogate, *Soirées de mélancolie*, Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1777, p. xi-xii.

5. *Ibid.*, p. 3.

6. *Ibid.*, p. 158.

7. *Ibid.*, p. viii, note et Loaisel de Tréogate, *Aux Âmes sensibles*, Paris, L. Jorry, 1780, p. 6.

8. *Soirées de mélancolie*, *op. cit.*, p. 158.

9. Loaisel de Tréogate, *La Comtesse d'Alibre, ou le Cri du sentiment*, La Haye/et se trouve à Paris, Belin, 1779, p. viii.

10. *Soirées de mélancolie*, *op. cit.*, p. ix.

11. *Ibid.*, p. 159.

12. *Ibid.*, p. vii.

13. *Ibid.*, p. vii-viii.

14. *Ibid.*, p. viii.

15. *Florello*, *op. cit.*, p. 4.

16. *La Comtesse d'Alibre*, *op. cit.*, p. vii.

17. *Florello*, *op. cit.*, p. 7.

18. *Aux Âmes sensibles*, *op. cit.*, p. 6. Dans sa préface de son élégie *Aux Âmes sensibles*, il cite la tragédie *Atrée et Thyeste* de Crébillon le père.

19. *Soirées de mélancolie*, *op. cit.*, p. xiii.

20. *Id.*

21. *Florello*, *op. cit.*, p. 8.

22. *Ibid.*, p. 7.

23. *Ibid.*, p. 8.

24. *La Comtesse d'Alibre*, *op. cit.*, p. vi-vii.

25. « Pardonnez-moi même la fantaisie, bizarre peut-être, mais innocente, de me faire imprimer ; et songez bien qu'il me serait aussi difficile de m'amuser des sales poésies de Grécourt et des plates farces de Vadé, qu'il vous serait malaisé de renoncer à rire et de méditer Pascal » (*ibid.*, p. ix).

26. Voir *id.*

27. *Ibid.*, p. v.

28. *Ibid.*, p. ix.

29. Voir Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988.

30. *Florello*, *op. cit.*, p. 5.

31. *Aux Âmes sensibles*, *op. cit.*, p. 6.

32. *Soirées de mélancolie*, *op. cit.*, p. xi.

33. *Aux Âmes sensibles*, *op. cit.*, p. 3.

34. Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1964, t. II, 5e partie, lettre II, p. 544.

35. *Florello*, *op. cit.*, p. 6.

36. *Id.*

37. *Id.*

38. Sur cette question, voir entre autres Claude Labrosse, *Lire au XVIIIe siècle. La Nouvelle Héloïse et ses lecteurs*, Lyon, PUL, 1985.

39. *Florello*, *op. cit.*, p. 7.

40. *Aux Âmes sensibles*, *op. cit.*, p. 5.

41. *Ibid.*, p. 7.

42. *Ibid.*, p. 8.
43. *Ibid.*, p. 16.
44. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil [1987], « Points essais », 2002, p. 147-163.
45. « *Funera quos manent beati* ! » (Celui-ci regarde comme heureux ceux qui peuvent espérer les honneurs des funérailles).
46. Les roses couvrent souvent les pertes des mortels.
47. « *Rura mihi et rigui placeant in vallibus amnes,/ Flumina amem sylvasque inglorius* » (Virgile, *Géorgiques II*, v. 485-486).
48. Voir Charlène Deharbe, « *Et in America ego*. Figures du sauvage entre pastorale et mélancolie dans *Florello* (1776) de Loaisel de Tréogate », à paraître aux Presses Universitaires de Rennes.
49. Les épigraphes latines disparaissent le plus souvent des pages de titre des rééditions de la période révolutionnaire.
50. Henri Coulet, Notice pour « L'Empire de la beauté », dans *Nouvelles du XVIIIe siècle,* Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1455.
51. Virgile, *Énéide*, livre X, v. 501 ; le texte fait référence au combat d'Enée et de Turnus qui est grisé par la mort de Pallas.
52. *Ibid.*, v. 782 ; pendant le combat d'Énée contre Mézence, il s'agit de la mort d'Antorès, compagnon d'Hercule, venu d'Argos.
53. Racine, *Iphigénie*, I, 1, v. 10-12. La « voix racinienne » est alors une référence incontournable pour les romanciers du XVIIIe siècle, voir Catherine Ramond, *La Voix racinienne dans les romans du dix-huitième siècle*, Paris, H. Champion, 2014 et Charlène Deharbe, *Du Théâtre au récit de soi dans le roman-mémoires du XVIIIe siècle*, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, 2016.
54. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press [1961], 1983.
55. La 3e personne pour « La Vision », « Nisa » et « Les Regrets », avec un appel aux lecteurs, comme au début du « Crime puni » et du « Vieux Laboureur » ; la 1re personne pour « Le Remords », « Le Songe », « L'Empire de la beauté », « Le Port ».
56. *Valmore*, *op. cit.*, p. 5.
57. *Ibid.*, p. 6.
58. *Ibid.*, p. 7.
59. Loaisel de Tréogate, *Valmore et Florello, nouvelles*, Paris, Le Prieur, an III (1794).
60. *Idem* dans les *Soirées* pour « Les Regrets » ou « Le Crime puni ».
61. *Florello*, *op. cit.*, p. 3.
62. Voir à ce propos Jean Rousset, « Comment instaurer le présent dans le récit : l'exemple de Marivaux », *Littérature*, n° 8, vol. 5, 1972, p. 8.
63. Anne Coudreuse, *Le Goût des larmes*, Paris, PUF, 1999, p. 99.
64. Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 6e édition, Paris, Pissot, 1755, Première partie, t. I, p. 397.
65. *Valmore*, *op. cit.*, p. 68.
66. *Florello*, *op. cit.*, p. 87.
67. *Ibid.*, p. 34.
68. *La Comtesse d'Alibre*, *op. cit.*, p. 14.
69. *Ibid.*, p. 97.
70. *Ibid.*, respectivement p. 17, 24, 30, 91, 117.
71. Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 1998. Voir aussi Ch. Deharbe, *Du théâtre au récit de soi* [...], *op. cit.*, p. 267.
72. *La Comtesse d'Alibre*, *op. cit.*, p. 17-18.
73. *Ibid.*, p. 61.
74. *Ibid.*, p. 55.
75. *Ibid.*, p. 41.
76. *Ibid.*, p. 128.

77. *Valmore*, *op. cit.*, p. 46 ; voir aussi p. 77 et p. 84.
78. *La Comtesse d'Alibre*, *op. cit.*, p. 25-27 ; voir aussi le monologue de Milcourt, p. 74.
79. Voir Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 321-345.
80. Baculard d'Arnaud, *Les Délassements de l'homme sensible*, 2e année, t. 1, Paris, Vve Ballard, 1786, p. 16 : « Elles sont pour moi : le texte est pour le public... C'est dans cette partie de mes ouvrages que je me paie par mes mains. Dans ces notes je dépose la plume magistrale ; je me retrouve, je cause avec moi-même ; en un mot, je suis moi, et le texte m'oblige quelquefois de jouer le personnage d'auteur, rôle qui est toujours le métier. »
81. *Valmore*, *op. cit.*, p. 66.
82. Georges May, *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle. Étude des rapports du roman et de la critique (1715-1762)*, Paris, PUF, New Haven, Yale University Press, 1963.
83. *Valmore*, *op. cit.*, p. 75.
84. *Florello*, *op. cit.*, p. 40.
85. *Ibid.*, p. 49.
86. *Ibid.*, p. 57.
87. *Soirées de mélancolie*, *op. cit.*, p. 151.
88. « Les gens froids n'aimeront point cette situation d'une fille de qualité errante seule, la nuit, au milieu des champs ; mais ceux qui ont un cœur, ceux qui savent aimer, n'en seront point surpris » (*La Comtesse d'Alibre*, *op. cit.*, p. 39).
89. *Ibid.*, p. 43.
90. *Ibid.*, p. 133.
91. Baculard d'Arnaud, *Les Délassements de l'homme sensible*, *op. cit.*, p. 11.
92. Diderot, *Éléments de physiologie* (1778-1780), dans *Œuvres*, éd. L. Versini, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1994, t. I, p. 1289.
93. Voir Alexandre Wenger, *La Fibre littéraire. Le discours médical sur la lecture au XVIIIe siècle*, Genève, Droz, 2007 et « Les automates corruptibles : machine et textualité dans *Dolbreuse* (1783) de Loaisel de Tréogate », dans D. Kunz Westerhoff et M. Atallah (dir.), *L'Homme-machine et ses avatars. Entre science, philosophie et littérature, XVIIe-XXIe siècles*, Paris, Vrin, 2011, p. 69-79.
94. Voir l'analyse de Nathalie Kremer à propos de « L'Empire de la beauté », « Un paradoxal telos : la toile du récit », dans M. Escola, J. Herman, L. Omacini, P. Pelckmans et J.-P. Sermain (dir.), *La Partie et le tout. La composition du roman, de l'âge baroque au tournant des Lumières*, Leuven, Peeters, 2011, p. 70.
95. Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993, p. 73.

AUTEURS

CHARLÈNE DEHARBE

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

FRANÇOISE GEVREY

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Lectures et lecteurs critiques du XVIIe au XVIIIe siècle : les témoignages des lexicographes

Isabelle Turcan

1 Lire et apprendre à nos enfants la lecture et l'écriture est si naturel pour nos sociétés, qu'on oublie parfois les réalités propres au contexte de l'Ancien Régime où les lettrés ne représentaient qu'une partie infime de la population, une élite essentiellement aristocratique qui s'est ouverte peu à peu à la grande bourgeoisie : étaient privilégiés ceux qui savaient lire, écrire et pouvaient étudier, le livre imprimé étant encore un objet précieux, et tout lettré ne disposait pas d'une bibliothèque, privilège réservé aux savants et aux érudits[1]. Malgré le développement de l'enseignement dans les collèges religieux, en particulier ceux des jésuites, tout enfant n'avait pas accès aux études ni au livre ; restait la lecture orale et publique pour ouvrir les chemins de la connaissance ou de l'information politique et culturelle, mais auprès d'un public encore relativement restreint.

2 Il importe donc avant tout, de rappeler les différences de sens des mots concernant notre propos par rapport à nos usages actuels : les témoignages précieux des dictionnaires rédigés et imprimés sous l'Ancien Régime nous permettent de comprendre que non seulement l'activité de lire était d'abord une lecture orale, ce qui impliquait alors davantage une pratique orale collective qu'individuelle, mais surtout que l'on distinguait lecteurs et liseurs, qu'on refusait lectrices, qu'on différenciait les usages du mot lecture pouvant désigner le « savoir », l' « étude » et la « culture ». Après ces préalables, nous pourrons nous intéresser à la lecture propre aux savants, aux lectures multiples et aux écritures polyphoniques afférentes adressées au public des lettrés.

La lecture

La lecture orale

3 Lire, c'est dire à haute voix comme en témoigne Jean Nicot dans son *Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne*, 1606, inscrit dans la continuité des premiers grands dictionnaires de Robert Estienne, somme des acquis culturels du XVIe siècle, s. v. LIRE :

> Lire tout haut quelque chose, à fin que les autres l'oyent & entendent *Recitare*.
> Il dira qu'il n'y a chose plus digne d'estre leuë, ne meilleure à lire, *Indicabit nulla ad legendum his esse potiora*.
> Qui lit à haute & clere voix, *Recitator*.
> [...]
> Lecture, quand on lit quelque chose à haute voix, *Lectio*, *Recitatio*.
> Lecture faicte aux enfans, *Praelectio*.

4 Si les définitions données dans le *Dictionnaire françois* de César Pierre Richelet, 1679-1680, restent vagues[2], Antoine Furetière en revanche dans son *Dictionnaire Universel*, 1690, précise s. v. LIRE, que « LIRE, signifie aussi, Prononcer à haute voix le contenu en quelque Livre ou Escrit qu'on a devant les yeux. » tout en produisant des exemples révélateurs des lectures orales monacales, judiciaires et notariales :

> On doit loüer la coûtume des Couvents, de faire *lire* pendant les repas. Un Porteur de remission doit entendre *lire* ses Lettres à genoux en pleine audience. Ce texte porte vostre conviction, il ne faut que *lire.* Un Notaire doit *lire* & relire un testament au testateur ; avant que de le faire signer. Les Auteurs Cabalistes vont *lire* leurs Ouvrages en de beaux reduits pour briguer de l'approbation.

5 Une consultation en plein texte de nos dictionnaires[3] nous offre confirmation de l'usage réel du mot *lecture* : on entend une lecture, souvent « à genoux », on fait lecture à un témoin d'un acte, de comptes, on fait faire lecture, la lecture est faite par différentes personnes, on est assemblé pour la lecture, etc... Dans le domaine des lettres, les pièces de théâtre font l'objet de lectures collectives[4]. Mais il ne faudrait pas oublier non plus les poètes qui donnent lecture de leurs textes souvent avant qu'ils ne soient édités, ce dont témoigne Furetière, s. v. RECITER :

> RECITER, signifie aussi, Faire une lecture de quelque ouvrage. Les Poëtes sont sujets à aller *reciter,* lire leurs pieces dans des compagnies de femmes, pour briguer de l'approbation, & prevenir le jugement du public.

6 De fait, le verbe *réciter* a aussi le sens « déclamer » : « Ce Comedien *recite* bien, il a le geste beau, la voix belle, il entend bien ce qu'il dit. »

La lecture et l'étude

7 En ajoutant un alinéa consacré à la lecture individuelle, Furetière introduit le principe de la lecture d'étude propre aux lettrés, mondains ou savants :

> LIRE, signifie aussi, estudier. Ce Docteur est un homme qui se tuë, qui use sa veuë à force de *lire.* Celuy-là ne *lit* que par divertissement. Pour estre bon Geometre, il faut *lire* Euclide, le bien posseder. Les Libraires loüent des Livres pour *lire.*

8 Notons que les exemples ne concernent que des messieurs et que le prêt de livres est assuré par les imprimeurs-libraires ; il faudra attendre en effet le XIXe siècle pour que naissent et se développent les bibliothèques populaires dans les villes disposant d'une École normale[5].

9 Antoine Furetière confirme l'oralité de la lecture, s. v. LECTURE, en associant à l'apprentissage propre à l'éducation de l'enfant, les domaines juridiques et religieux, pour ouvrir ensuite sur les lectures en cercles restreints et les lectures interdites :

> LECTURE. *s. f.* Action par laquelle on apprend, où on entend ce qui est contenu dans un escrit, dans un Livre. Les parens s'assemblent pour entendre la *lecture* d'un contract de mariage. *Lecture* faite de son interrogatoire : c'est ainsi qu'on termine ces sortes d'actes. C'est à ce Novice à faire aujourd'huy la *lecture* dans le Refectoire. J'ay assisté à la *lecture* de cet Ouvrage en bonne compagnie. La *lecture* des Livres deffendus est dangereuse.

10 Enfin, en relation directe avec le sens d' « étudier » donné pour le verbe *lire*, un alinéa consacre la lecture comme acquis scientifique et culturel :

> LECTURE, signifie encore, Erudition, science profonde. Un Historien doit avoir beaucoup de *lecture.* Ce Docteur a bien profité de sa *lecture.*

11 Ce dont on a la confirmation s. v. SÇAVOIR : « *v. act.* Avoir beaucoup de lecture ou de meditation pour acquerir la connoissance des choses. ». De fait, toujours chez Furetière, c'est le mot *lecture* qui sert à définir celui d'*étude* :

> ESTUDE. *s. f.* Lecture, meditation pour apprendre, pour inventer quelque chose. L'*estude* de l'Histoire demande une grande lecture. L'*estude* de la Philosophie a besoin d'une grande meditation. [...]

12 De même l'exemple produit pour le verbe CAPTIVER rend indissociables la lecture et le savoir, donc l'étude fondée sur la lecture :

> CAPTIVER, signifie aussi presque en même sens, Se contraindre, s'assujettir soy-même, s'attacher à quelque chose. Il se faut long-temps *captiver,* s'attacher à la lecture pour devenir sçavant.

13 Tous ces usages se maintiendront tout au long du XVIIIe siècle et nombreux sont les emplois de *lecture* au sens de « culture », celle qui se nourrit de la lecture intime des livres.

14 Une acception reste à signaler dans le *Dictionnaire Universel* de Furetière, celle de la lecture conçue comme un entretien, une conversation avec le livre, s. v. CONVERSER :

> CONVERSER, se dit figurément en parlant de la lecture, de la contemplation. Les gens d'estude *conversent* avec leurs Livres, avec les Sçavants de l'antiquité. [...]

15 Faut-il en déduire une distinction entre la lecture sérieuse qui est *estude* et une lecture de détente relevant des agréments de l'esprit ? Furetière nous y invite dans un alinéa de l'article consacré au verbe AFFRIANDER

> On le dit aussi au figuré des choses agreables à l'esprit. Il s'est *affriandé* à la lecture des Romans, des Relations estrangeres, de la Poësie.

Lecture et culture

16 Avec le *Dictionnaire Universel François et latin, vulgairement appelé de Trévoux* (1704-1771) le mot lecture bénéficiera d'une définition, qui, tout en reposant sur la strate de l'article de Furetière, 1690, est éloquente par les exemples littéraires choisis associant, au service de la lecture-érudition ou de la lecture-science, les deux sens de « lecture individuelle » et de « culture », dès l'édition de 1721 :

> Lecture, signifie encore, érudition, science profonde. *Scientia, doctrina.* Un Historien doit avoir beaucoup de *lecture. Multa legerit oportet.* Ce Docteur a bien profité de sa *lecture.* Le premier pas que fait dans le monde un homme enyvré de sa *lecture,* est presque toujours un faux pas. S. Évr. La *lecture* des bons livres est une conversation

> avec les plus honnêtes-gens des siécles passez : mais une conversation étudiée, & où ils nous débitent leurs meilleures pensées. Bail. La *lecture* est nécessaire à parer l'esprit, à régler les moeurs, & à former le jugement. M. Scud. Pour recueillir le fruit de la *lecture,* il faut du silence, du repos, de la méditation. S. Évr. Sans la *lecture,* le plus beau naturel est ordinairement sec & stérile. Id. La *lecture* est une préservation contre une infinité de déréglemens, où l'on tombe quand on ne sait à quoi s'occuper. Nic. S'appliquer à la *lecture.* Ablanc. Aimer la *lecture.* Scar. Employer des journées entières à la *lecture.* Ablanc. Il faut polir son esprit par la *lecture.* Vill.

17 Curieusement, dans toutes ces citations, le mot *livre* n'apparaît qu'une seule fois pour les « bons livres » ! Il nous faut désormais préciser la façon dont le livre était considéré par nos auteurs.

L'objet livre

Le livre

18 Le livre est d'abord défini par A. Furetière comme un ouvrage indissociable du savoir et de sa transmission, tout en s'inscrivant dans le modèle de la Bible :

> Travail ou composition que fait un Sçavant ou un homme d'Esprit pour faire part au public ou à la posterité de ce qu'il a appris, recueilli, inventé, ou experimenté, La Bible est le *Livre* par excellence. [...]

19 Ensuite, Furetière consacre un alinéa à chaque catégorie de livres qu'il retient, *livre d'Eglise, livres spirituels*[6], *livre de bibliothèque*,

> LIVRE DE BIBLIOTHEQUE, est un *Livre* qu'on n'a pas d'ordinaire dans la main pour lire, mais qu'on garde dans une Bibliotheque pour y avoir recours dans le besoin, & s'instruire d'une matiere qu'on veut espuiser.

20 Avec la mention très intéressante d'i*nstruments de livres* qui loin de préfigurer, même pour partie nos ouvrages de références, correspond à un usage ancien pour désigner les livres portant sur l'écriture sainte[7] :

> On appelle aussi *Instruments de Livres,* les Dictionaires, les Commentateurs ou Recueils dont on fait un pareil usage. Les *Livres en blanc* sont ceux qui ne sont point reliez. Les *Livres manuscrits,* ceux qui ne sont pas imprimez. [...]

21 Les rédacteurs du *Dictionnaire de Trévoux* ajouteront les livres anonymes, « ceux qui n'ont point de nom d'Auteur » dès l'édition de 1721, dont le dictionnaire lui-même offre un bel exemple puisqu'il ne porte que le nom de la ville où il a été imprimé, la plupart de ses auteurs ayant été masqués[8] !

Du livre au lecteur qui connaît les livres

22 S'il est question, en toute logique dans ce long article LIVRE, des auteurs et des libraires, Furetière ne s'intéresse qu'indirectement à la figure du lecteur et renvoie implicitement à une des formes de culture superficielle par opposition à la lecture-érudition qui nourrit le savoir :

> On dit qu'un homme connoist bien les *Livres,* non seulement quand il en sçait le prix, comme un Libraire, qui ne connoist les *Livres* que par la couverture, & qui n'apprend que les tiltres des *Livres ;* mais encore quand il sçait ce que contiennent les *Livres,* lors qu'il a bien mis le nez dans les *Livres,* qu'il a long-temps feuilleté ses *Livres.*

23 Précisons que le verbe *feuilleter* n'implique pas une « lecture superficielle » mais signifie aussi

> Parcourir un livre ; & quelquefois, Sçavoir tout ce qu'il contient. Ce Docteur a bien *feuilleté* sa Bible, il la sçait par cœur. (s. v. FEUILLETER).

24 Les rédacteurs du *Dictionnaire de Trévoux* compléteront quelques décennies plus tard le portrait du lecteur avide de savoir, toujours s. v. LIVRE (1721) :

> On dit qu'un homme connoît bien les *livres,* [...] feuilleté ses *livres.* On dit qu'un homme est toujours sur les *livres,* pour dire, qu'il étudie beaucoup. On dit aussi qu'il dévore les *livres* ; pour dire, qu'il les lit avec beaucoup d'application & de promptitude. [...]

25 Et, à propos d'une réflexion sur les bons livres, déjà présente chez Furetière, la figure du lecteur curieux est complétée par celle des lecteurs censeurs, sans que le mot *lecteur* soit employé :

> Les Curieux appellent *bons livres,* les *livres* rares, quoique les bons *livres* soient en effet les plus communs. On dit parmi les gens de Lettres, approuver un *livre,* censurer un *livre,* mettre un *livre* sous la presse, châtrer un *livre,* dont on retranche certains endroits. Éxaminer un *livre.* Purger les *livres* des Poëtes anciens, c'est en retrancher les ordures.

26 Le ton est donné et révèle davantage l'emprise de la morale religieuse très présente dans les pages du *Dictionnaire de Trévoux,* que celle du pouvoir royal soucieux de faire régner l'ordre social.

Lecteur et liseur

Le lecteur

27 Quand Jean Nicot, 1606, se fonde sur les différentes traductions latines du mot *lecteur*, s. v. LIRE, et qu'il retient trois acceptions marquées chacune par l'alinéa,

> *Lecteur*, Lector
> *Lecteur public,* Professor
> *Liseur*, Praelector,

28 Sa traduction latine a donc aussi une fonction définitoire implicite !

29 Avec C. P. Richelet, le premier lexicographe à avoir osé publier un dictionnaire de langue française bien avant que le *Dictionnaire de l'Académie* ne paraisse[9], si le lecteur est d'abord au premier alinéa celui qui lit pour lui-même, emploi révélateur de la langue commune, « + *Lecteur*, *s. m.* Celui qui lit, celui qui aime à lire. [Je ne suis pas grand lecteur.] », on ne note ensuite que des emplois impliquant l'oralité avec le *lecteur* en « Terme d'église »[10], le *Lecteur de la chambre & du cabinet du Roi*[11], le lecteur *Eclésiastique* et celui *pour les Matématiques*[12]. Enfin, encore tributaire du sens latin, le lecteur peut être professeur au sein des ordres religieux assurant l'enseignement :

> *Lecteur. Terme de Capucin & de quelques autres Religieux.* C'est le Religieux qui enseigne la Philosophie, ou la Teologie. [Un tel Pére est lecteur en Téologie. Un tel Pére est lecteur en Morale. Un tel Pére est lecteur en Philosophie.]

30 A. Furetière, privilégie également le sens commun du *lecteur* faisant l'action de lire, inscrit dans la continuité de deux usages anciens[13], puis présente les trois emplois principaux de *lecteur*, celui qui porte la lecture à haute voix pour autrui[14], celui qui

occupe une fonction de professeur[15], usage vivant ailleurs dans le dictionnaire[16], et l'emploi propre aux ordres mineurs.[17]

31 L'ultime alinéa limité à un usage religieux,

> On dit proverbialement, quand un superieur fait une remonstrance en mots couverts, que c'est un advis au *Lecteur,* un advertissement dont il faut profiter,

32 Peut nous laisser perplexe, car l'emploi de l' « Advis au Lecteur » était déjà bien vivant dans l'histoire de l'imprimerie du livre et de ses paratextes. Mais il ne s'agit pas du même lecteur !

Le liseur

33 Alors que pour Richelet le *liseur* est un substantif masculin désignant celui « qui aime à lire. [C'est un grand liseur.] », ce qui laisse penser à un usage commun quoique familier, l'article étant précédé d'une petite croix, Furetière note qu'il « se dit de celuy qui lit mal ; & est de peu d'usage. », mais il classe le mot dans les adjectifs et lui associe donc un féminin *liseuse.* Richelet avait consacré un article propre à la liseuse « + *Liseuse*, *s. f.* Celle qui se plaît à lire. [Je suis une grande liseuse de Romans.] ». Mais, chez Richelet, comme chez Furetière, on constate que ces emplois ne sont que virtuels, dans la mesure où les consultations électroniques en plein texte ne délivrent absolument aucune autre occurrence de *liseur(-s)* ni de *liseuse(-s)* dans l'ensemble des dictionnaires. Grâce aux rédacteurs du *Dictionnaire de Trévoux*, qui ne conservent qu'une des traductions latines[18], on vérifie dans l'édition de 1721 l'usage restreint et populaire du *liseur*, tout en appréciant la présence du féminin, au-delà de l'accord virtuel, dans une citation de mademoiselle L'Héritier :

> LISEUR, euse, adj. *Lector, lectrix.* Se dit de celui qui lit, & est de peu d'usage, si ce n'est en raillant.
> Grand liseur de Romans. Boil.
> Dans le style grave & sérieux on diroit *Lecteur.* Si elles veulent faire les *liseuses,* il faut que ce soit dans de bons livres, & non pas dans ceux où l'on apprend la malice.
> Mlle L'Héritier. Toute cette phrase est du style populaire & bourgeois.

34 Mais là encore, la vitalité de ces deux termes, appréciée grâce au plein texte, est très faible, presque inexistante dans nos dictionnaires avec une seule représentation du liseur à propos d'un muscle[19] et l'absence de la *liseuse* en dehors de notre exemple ! Et il en est de même pour la lectrice uniquement définie comme substantif féminin, ainsi bien distinguée du lecteur, dès l'édition de 1721. Mais quelle lectrice ?

35 Si l'on vérifie dans l'histoire de l'écriture littéraire[20] un faible usage de liseur par rapport à lecteur, on observe une concurrence entre les deux mots pour désigner aux XIVe-XVe siècles le moine lecteur, puis au XVIe « celui qui lit », au singulier comme au pluriel. Quand Madame de Sévigné évoque son « liseur infatigable »[21] et qualifie Madame de Kerman de « liseuse[22] », elle s'exprime en langage familier, le « Grand liseur de gazettes, grand politiqueur » de Mirabeau[23] est forcément péjoratif et les emplois ultérieurs seront à interpréter du point de vue stylistique. En revanche, la liseuse de romans n'est pas dédaignée des auteurs du XIXe siècle, les liseuses et lectrices non plus. Tout en conservant son usage dans la vie monastique féminine, le mot lectrice n'entrera dans la langue écrite littéraire qu'au début du XIXe siècle d'abord pour désigner la fonction des jeunes filles et dames préposées à faire la lecture dans les maisons bourgeoises[24].

La lectrice

36 Inexistante, donc non représentée, ni socialement, ni culturellement, dans les dictionnaires du XVIIe siècle, la *lectrice* entre véritablement dans la série du *Dictionnaire de Trévoux*, non pas pour illustrer un usage populaire comme en témoigne Richelet, mais pour rendre compte des lectures effectuées par les moniales dans les établissements religieux, donc dans un contexte particulier :

> LECTRICE, s. f. Celle qui lit. *Quae legit, Lectrix.* Au trente-neuvième Capitulaire des Constitutions de Fontevraud, il est marqué que la Semainière du Choeur, la *Lectrice* du Réfectoire, & les Semainières de la table & de la cuisine, doivent communier le Dimanche qu'elles entrent en semaine. Chastelain, *Martyrol. 24 de Février*, page 755. *Lectrice* n'est pas François, il falloit dire celle qui lit à table.

37 Quoique le féminin *lectrice* ne soit pas français, il a quand même été enregistré dans le dictionnaire dès 1721 au point de bénéficier d'un article[25] ! Et dans le *Supplément* de 1752, les rédacteurs enrichiront leur propos en introduisant d'autres références littéraires prouvant l'existence des lectrices dans la société cultivée, sous l'autorité de Malherbe, indépendamment de l'usage religieux :

> LECTRICE, s. f. Celle qui lit. Le Dictionnaire condamne ce mot. Il se trouve dans les *Heures perdues* du Chevalier de Rior. Toute commune qu'est cette épitaphe, elle sera encore nouvelle pour quelques Lecteurs & pour plusieurs *Lectrices.* Du reste, cela ne prouve pas qu'il soit bon ; on le peut employer au plus dans le style bas & familier. L'auteur qui léve dans un conte tous les voiles de la pudeur, a trouvé le funeste secret d'éterniser ses désordres, & de se charger du poids énorme de tous les crimes que commettront ses Lecteurs & ses *Lectrices.* Cheval. de Rior.
>
> M. Guéret, Auteur exact, & qui écrivoit purement, page 71 de son Parnasse réformé, introduit Malherbe disant à Ronsard : Votre Sonnet, *Ha qu'à bon droit les Charites d'Homère,* &c. quoique rempli d'un beau sens, étoit bien mal sans son Commentaire ; & vos Charites d'Homère, votre Chevalier tueur de chimère, votre prompte Messagère du faux & du vrai : en un mot votre Zetès auroient embarrassé bien des Lecteurs, sans compter toutes les *Lectrices.*
>
> Dans les maisons des Religieuses, on appelle *Lectrice* celle qui lit à son tour dans le réfectoire. Ac. Fr. *au mot* Lecteur. J'ai eu l'ambition d'avoir une Cour nombreuse de Lecteurs, dussai-je avoir bien des critiques : car tant pis pour l'ouvrage dont on ne dit rien, c'est à coup sûr un Livre qui moisit chez le Libraire. Je ne le dissimulerai point, j'ai souhaité même d'avoir des *Lectrices .... Causes célébres*, T. VII. p. 4. *de l'Avertissement.*

38 Quand nous lisons « Le Dictionnaire », nous savons qu'il s'agit des éditions précédentes du *Dictionnaire de Trévoux*, en dernier celle de 1743 « *Lectrice* n'est pas François, il falloit dire celle qui lit à table. ». Mais qu'a dit l'Académie ? Rien, pas même dans son édition de 1762. Simple façon d'ignorer des usages vivants liés à la lecture monastique ?

39 Après ces précisions d'acceptions d'emplois et vérifications de vitalité des mots-clés de notre sujet, nous pourrions désormais nous intéresser au lecteur savant et à la lecture mère nourricière de toute science et des discours sur la langue française, ce que le cadre imparti ne nous permet pas de développer ici. Mais en guise d'épilogue nous devons présenter la figure d'un grand savant ayant marqué son siècle comme lecteur critique et auteur polygraphe, Gilles Ménage.

Un lecteur particulier

40 Après avoir fait de solides études, nourri de lectures variées en grec et en latin, en italien et en français, dont témoigne l'inventaire manuscrit de sa bibliothèque[26], G. Ménage (1613-1692), grammairien et lexicographe passionné d'étymologie, se fit connaître d'abord comme lecteur critique de la poésie italienne – Pétrarque, Le Tasse, della Casa[27] –, puis comme observateur de la poésie de Malherbe[28]. C'est son travail de critique et d'éditeur critique[29] qui a véritablement nourri ses réflexions sur l'usage de la langue française[30] et sa carrière d'historien de la langue française dont son *Dictionnaire Etymologique ou Origines de la Langue Françoise*, Paris, Coignard, 1694, est l'aboutissement[31]. De façon tout à fait naturelle, G. Ménage a conçu ses textes linguistiques, observations sur la langue et la poésie, et dictionnaires des langues française et italienne, comme lieux de discours réels quoique différés dans le temps de la lecture et il s'adresse souvent à ses lecteurs ou à son lecteur, laissant ainsi une discussion en suspens implicite, livrée autant à ses contemporains qu'aux générations de lecteurs des siècles ultérieurs !

Un lecteur-auteur

41 Ainsi, ses dictionnaires et ses remarques sur un auteur ou une langue s'offrent comme lieux de communications différées, en s'inscrivant parfois dans la continuité de ses échanges de correspondances avec des savants de toute l'Europe : qu'il s'agisse d'informations bibliophiliques, de renseignements sur des ouvrages en cours d'impression[32] ou de la localisation de manuscrits[33], Ménage se fait le témoin de la transmission des savoirs et de la réception des textes ; qu'il s'agisse d'étymologie, même présente dans des courriers personnels, il a le souci de transmettre ce qu'il a appris à la postérité, comme au mot *assassin* :

> Mr Bochart, Ministre de Caen, a aussi donné dans cette étymologie, dans une lettre qu'il m'a fait l'honneur de m'écrire au sujet de ce Vieux de la Montagne. Sa Lettre étant tres-docte & tres-curieuse, je la produiray icy : étant persuadé qu'elle ne déplaira pas à mes Lecteurs. La voicy : [...].

42 Loin de nous l'idée de considérer qu'il s'agisse là de fanfaronnades pédantes comme certains critiques du XXe siècle ont voulu le laisser croire, méprisant l'état d'esprit du savant soucieux de transmettre au mieux ses connaissances en en précisant les sources[34], même si cela le conduit assez souvent au fil des années à renvoyer à ses propres travaux[35]. Le texte du dictionnaire se fait donc l'écho de la lecture-étude propre à son auteur et des lectures de ses correspondants, quels que soient les textes, témoignages individuels de textes du domaine public, textes peu connus transmis par des amis, textes de correspondance privée, etc.

Un « passeur » de textes critique

43 Ainsi, le lecteur-auteur est-il encore messager, « passeur » de textes, écho de rencontres livresques, premier témoin de lectures particulières : sans doute est-ce à ce titre que, tout en utilisant sa formulation de prédilection, « je prens la liberté de renvoyer mes Lecteurs. [...] » ou en étant plus direct en prenant son lecteur à témoin, « Le Lecteur remarquera, s'il lui plaist »[36] ou « Le lecteur remarquera que »[37], « Je laisse au Lecteur à juger », Ménage considère son lecteur comme un alter-ego et introduit une

forme de complicité avec lui, presque parfois de jeu, par exemple lorsqu'il hésite entre deux ou trois hypothèses étymologiques et se décharge de toute responsabilité de choix, frisant parfois la désinvolture[38]. Mais quand Ménage prend à partie son lecteur, c'est aussi pour renforcer sa position, la pertinence de son propos, notamment dans des discussions avec d'autres savants comme Ottavio Ferrari, le « tres savant Professeur de Padoue », auteur comme lui d'un dictionnaire étymologique de la langue italienne[39]. Reste toujours le point de vue de la probité intellectuelle quand on doit admettre ses limites, par exemple à propos de l'étymologie du mot *charivari* « En un mot ; car il ne faut pas abuser davantage de la patience de mes Lecteurs ; l'étymologie du mot de *charivari* m'est tout a fait inconnue. », même si cette formule vient après un très long article faisant l'état des différentes hypothèses proposées !

44 Soulignons enfin que notre lecteur-auteur ne s'adresse qu'à son lecteur ou à des lecteurs mais à aucune *lectrice*, malgré le lien privilégié qu'il entretenait avec les dames, en particulier Madame de La Fayette et Madame de Sévigné qui lisaient ses poèmes, ses lettres et certainement aussi certains de ses travaux ! De même pour les relations savantes qu'il entretenait avec la reine Christine de Suède. Nous disposons ainsi d'une preuve, dans le discours réel d'un puriste de la langue française, que le mot *lectrice* n'était pas admis en français soutenu et que tout homme de rang eût risqué d'humilier une femme de lettres, précieuse ou non, en la taxant de *lectrice* !

Un exemple

45 Il est relativement banal de trouver aux XVIIe et XVIIIe siècles des auteurs grammairiens qui s'adressent directement à leurs lecteurs dans le cours de leurs observations et remarques, mais pas chez les lexicographes. Or, la façon dont Gilles Ménage entretient un dialogue vivant avec ceux qui liront ses ouvrages, quels que soient leur genre, dépasse les jeux d'une conversation mondaine précisément parce que les enjeux de sa démarche intellectuelle diffèrent : il veut transmettre un savoir authentique, reposant sur ses multiples lectures, riches, variées et difficiles dont témoignent sa correspondance et sa bibliothèque ; ses lectures ont nourri toutes les recherches qu'il a effectuées et transmises au cours de son existence et il n'a vécu que pour cette mission de lecteur, « passeur » de savoirs et témoin de mémoires ainsi perpétuées. Ainsi, par sa personnalité et son œuvre, il nous offre l'exemple parfait de l'homme de lettres, savant lecteur accompli, adepte rigoureux de la lecture mère nourricière de toute science.

NOTES

1. Nous travaillons à l'édition commentée de l'inventaire manuscrit de la bibliothèque de Gilles Ménage, Manuscrits BN, 10378 ; cf. nos différents articles sur la bibliothèque de G. Ménage, dont « G. Ménage (1613-1692), commentateur du Tasse, de Pétrarque et de G. della Casa, auteur du dictionnaire étymologique *Le Origini della Lingua italiana* (1669 et 1685) : la composante italienne de sa bibliothèque. », in *Mélanges de Linguistique offerts à Jacques Goudet*, Publication du Centre d'Études Linguistiques, Université Jean Moulin, Lyon, Hors série, 1997, p. 135-156 et ma

contribution aux *Mélanges* offerts à M. Höfler : « Les sources de Gilles Ménage comparatiste des langues romanes de l'oral à l'écrit, du manuscrit à l'imprimé. Un aperçu de sa bibliothèque », in *Traliphi*, XXXVII, Strasbourg-Nancy, 1999, p. 91-108.

2. Lîre, *v. a.* Faire lecture de quelque chose. *Je lis. Tu lis, il lit, nous lisons. J'ai lu, je lus. Que je lise. Que je lûsse.* [On ne sauroit trop lire la Bible.] et *Lecture, s. f.* Action de celui qui lit. [S'apliquer à la lecture, *Ablancourt, Luc.* Aimer la lecture. *Sca.*]

3. P. Richelet, 1680, A. Furetière, 1690, Thomas Corneille, 1694, l'Académie, 1694, puis Trévoux, 1743-1752, *in* « Le grand atelier de la langue française », 2001, cédérom coordonné par I. Turcan, publié par les éditions Redon, diffusion Le Robert.

4. Par exemple, cf. A. Furetière, sv. OUIR : « Il est prié d'aller *ouïr* la lecture de cette Tragedie. »

5. Cf. I. Turcan, « La bibliothèque populaire de Châtillon-sur-Chalaronne et ses trésors : contribution à l'étude des fonds patrimoniaux de l'Ain », dans la *Revue de l'Académie de la Dombes*, n° 32, 2011, p. 56-58.

6. Tout en y insérant les livres profanes, censurés et hérétiques : « LIVRES SPIRITUELS, sont particulierement ceux qui servent à la contemplation, à la meditation, & generalement tous ceux qui excitent à la devotion, comme ceux de Mr. de Sales, de la Mere Therese, de Grenade Rodriguez. Les *Livres profanes,* sont des *Livres* d'Auteurs qui ne parlent point des choses qui regardent la Religion. Les *Livres censurez,* sont des *Livres* heretiques, ou contre les bonnes moeurs, qui ont esté condamnez & deffendus par les Magistrats. »

7. S. v. INSTRUMENT (1721). Cet alinea sera maintenu dans le *Dictionnaire de Trévoux* 1721 sous la sous-entrée Livre de Musique.

8. Cf. I. Turcan, « La série des éditions du *Dictionnaire* [...] *de Trévoux* au XVIIIe siècle : conquête d'une identité dans l'histoire de la langue française », *in* I. Turcan (coord.), *Quand le* Dictionnaire de Trévoux *rayonne sur l'Europe des Lumières*, Paris, L'Harmattan, « Patrimoine écrit en Europe », 2009, p. 143-152.

9. En publiant en Suisse à Genève, C. P. Richelet contourne l'ordonnance royale de 1674 interdisant à quiconque de publier dans le royaume un dictionnaire de langue française tant que celui de l'Académie ne serait pas paru et vingt ans après, soit vingt ans après 1694 !

10. « *Lecteur. Terme d'Eglise.* Un des petits ordres de l'Eglise. C'est aussi celui qui dans l'ancienne Eglise lisoit le texte de l'Ecriture sainte à celui qui l'expliquoit, ou qui lisoit l'Ecriture lui même au peuple assemblé, *Godeau, Discours des ordres.* »

11. « *Lecteur de la chambre & du cabinet du Roi* ; C'est l'oficier qui lit dans la chambre & dans le cabinet du Roi. »

12. « *Lecteur Éclésiastique.* Celui qui lit au Roi des livres de piété. *Lecteur pour les Matématiques.* Celui qui lit au Roi des choses qui regardent les Matématiques. »

13. « Qui lit un Livre, un escrit. Il faut qu'il y ait de sots Auteurs pour les sots *lecteurs.* Tout Livre porte son advis, sa Préface au *Lecteur,* Amy *Lecteur, Lecteur* benevole, se disoit autrefois. »

14. « LECTEUR, signifie aussi, Celui qui soûlage un autre, & qui lit pour luy. Ce vieillard à la veuë basse. Il a besoin d'un *Lecteur* qui lise pour luy. La charge de *Lecteur* du Roy est maintenant en grande consideration. »

15. « LECTEUR, est aussi un tiltre que prennent les Professeurs Royaux, les Docteurs qui enseignent publiquement dans les chaises les sciences, & les beaux arts, les Langues. *Lecteur* en Theologie, en Droit Canon, en Eloquence, en Hebreu. »

16. Par exemple, s. v. ASSESSEUR : « Professeur ou Lecteur de Droit dans une Université. Ce terme n'est gueres usité que dans les Escoles de Droit. »

17. « LECTEUR, est aussi une qualité dans l'Eglise, que donne l'un des quatre Ordres mineurs, qui sont le Portier, le *Lecteur,* l'Exorciste, & l'Acolythe. Le *Lecteur* avoit aussi le soin & la garde des Livres Sacrez. Du temps de St. Cyprien cette charge ne se donnoit qu'à des gens âgez, & qui s'estoient rendus recommandables par leur vertu & par leur doctrine. Depuis on y a admis des jeunes gens, même au dessous de la puberté. »

18. N'oublions pas que le dictionnaire porte l'intitulé spécifique de « Dictionnaire Universel François et Latin » quoiqu'il ne contienne que peu de latin ! Cf. sur ce sujet, I. Turcan, « La spécificité du *Dictionnaire [...] de Trévoux* en 1704 », *in* I. Turcan (ccord.), *Quand le* Dictionnaire de Trévoux *rayonne sur l'Europe des Lumières*, *op. cit.*, p. 101-108.

19. Dans un emploi médical à propos d'un muscle de l'oeil, s. v. BUVEUR.

20. *Via* la base de données FRANTEXT.

21. *Correspondance, 1680-1696*, 1689, T. III, Paris, Gallimard, 1978, p. 614.

22. *Op. cit.*, p. 587.

23. *Le Libertin de qualité, ou Ma conversion*, 1783, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1911, p. 92.

24. Si l'on se fonde sur les occurrences de la base de données FRANTEXT ; cet emploi n'est pas mentionné dans le *TLF.*

25. Dans le *TLF*, on trouvera aussi le féminin *lectrice*, mais sans étymologie précisant la date de première occurrence dans les textes littéraires ou de début d'usage autorisé du mot ! L'étude reste à faire...

26. Cf. *supra*, note 1.

27. Cf. I. Turcan, « Les *Origini della Lingua Italiana* (1669 et 1685) de Gilles Ménage (1613-1692), un ouvrage méconnu dont l'intérêt linguistique dépasse son objet propre. », *in* G. Ruffino (dir.), *Actes du XXIe Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, Université de Palerme, 18-24 septembre 1995, Volume I, sezione 1, *Grammatica storica delle ligue romanze*, Niemeyer, Tübingen, 1998, p. 145-160.

28. Les *Observations de G. Ménage sur la poësie de Malherbe*, Paris, 1666. Cf. I. Turcan, « Gilles Ménage (1613-1692), philologue d'avant-garde, conseiller des poètes... », in *Œuvres et critiques*, XIX, 1, « Redécouverte de la modernité », Actes du congrès international sur *La Modernité (1492-1789)*, Toronto, octobre 1993, Günter Narr Verlag, Tübingen, 1994, p. 79-87.

29. Y compris pour des textes en grec comme son Diogène Laërce.

30. Les *Observations de G. Ménage sur la Langue françoise*, Paris, 1672 ; seconde édition en 1675 et 1676.

31. Cf. I. Turcan, Introduction à l'étude du *Dictionnaire étymologique ou Origines de la langue françoise* », 1694. *Les étymologies de Ménage : science et fantaisie*. Publication du Centre d'Études Linguistiques J. Goudet, Série Histoire de la Linguistique, Lyon, Université Jean Moulin et les Actes du Colloque International tenu à l'occasion du Tricentenaire du « Dictionnaire Etymologique ou Origines de la Langue Françoise (1694) » : *Gilles MENAGE (1613-1692), Grammairien et lexicographe : le rayonnement de son œuvre linguistique*. Édition coordonnée par I. Leroy-Turcan et T. R. Wooldridge, Siehlda, Université Jean Moulin, Lyon III, 1995.

32. Ouvrages dont il a pu prendre connaissance, avant impression, qui ont déjà fait l'objet de lectures et qui ont reçu les approbations critiques, comme s. v. CIZELER « J'ay fait il y a long-tans cette remarque sur le mot *sicilicum* dans mes Observations sur les Observations de Cujas, qui est un ouvrage qui n'est pas encore imprimé. Et comme elle n'a pas déplu au tres-bon, tres-vertueux, & tres-savant Dom Jan Mabillon, j'ay cru que mes Lecteurs ne seroient pas fachez de la voir icy. »

33. Par exemple dans son *Dictionnaire étymologique* (1694), s. v. CUVERT : « Il me reste à avertir mes Lecteurs, que le Manuscrit de Mr Justel cy-dessus mentionné, est aujourd'huy dans la Bibliotheque de Mr de Harlay, Premier Présidant du Parlement de Paris. »

34. Ainsi, lorsque Ménage renvoie à d'autres auteurs, comme s. v. CABAN : « [...] Touchant cette signification de *sabanum,* je prens la liberté, par occasion, de renvoyer mes Lecteurs à Cujas dans ses Observations, livre IX. chapitre I. & à Meursius & à Mr du Cange dans leurs Glossaires Grecs. » De même quand il renvient sur un texte dont il n'a pas pu produire en temps utile la citation, comme s. v. PERDUS. ENFANS PERDUS : « Terme militaire. Cy-dessus, au mot *Enfans-perdus,* j'ay renvoyé le Lecteur à Paul Jove, liv. 15. de ses Histoires, folio verso 175 Ce qui doit s'entendre de l'Edition de Paris de Vascosan, MDLVIII. Je n'y ay pas produit le passage de Paul Jove ; n'aïant pas

sous la main, lorsque je fis cette note, les Histoires de Paul Jove. Comme le passage est curieux, je le produiray en cet endroit. Le voicy. [...] » Suit une longue citation en latin.

35. En auteur conscient de la cohérence de ses discours d'un ouvrage à l'autre, plutôt que de s'auto-citer, il pratique le renvoi non sans quelque élégance d'ailleurs, par exemple s. v. BOUT « [...] ce que j'ay démontré dans mes Origines de la Langue Italienne au mot *Pô* : où je prens la liberté de renvoyer mes Lecteurs. [...] »

36. Ménage prend son lecteur comme témoin susceptible de choisir une étymologie plutôt qu'une autre ou bien place le lecteur face aux contradictions de l'auteur discuté, par exemple Ferrari, s. v. PILOTE.

37. Comme s. v. EMOUSSER [...] « Le Lecteur remarquera que la Langue Françoise aime les contractions [...] »

38. Ainsi, s. v. VERVE : « Je laisse au Lecteur à juger laquelle de l'étymologie du P. Labbe ou de la mienne est la meilleure. » comme si tous ses lecteurs disposaient de sa compétence ! Cf. aussi s. v. ELAGUER : « Si cette étymologie ne plaît pas à mes lecteurs, en voicy une autre... »

39. Cf. s. v. BALZAN : « Mr Ferrari a voulu réfuter cette étymologie de *balzano,* fesant venir *balzano* de *pedana,* ou de *pede albicans.* Mais je croy avoir très-bien réfuté sa réfutation. Le Lecteur en jugera : Et pour cela, je le prie de voir les raisons de Mr Ferrari & les miennes dans nos Origines de la Langue Italienne. »

AUTEUR

ISABELLE TURCAN

Université de Lorraine, Nancy

Problèmes de l’interlocution littéraire

Histoire du dernier lecteur (sur le livre de Michel Charles)

Franc Schuerewegen

Le détail pour l'un n'est pas le détail pour l'autre.[1]

1/

1 Est-ce que je « m'exprime » en lisant ? Ai-je une « parole de lecteur » ? Il m'arrive de lire un texte à voix haute. L'exercice me plaît, je le crois utile et j'y ai fréquemment recours. On dira alors que je parle le texte, que je l'exécute comme une partition. Mais j'arrive très bien au même effet en restant parfaitement silencieux. Je suis alors comme Ambroise de Milan « lisant tout bas », comme le rappelle saint Augustin, car « il craignait possible qu'en lisant haut, ceux qui se trouveraient présents et l'écouteraient attentivement, n'entrassent en quelques doutes s'il se rencontrait dans l'auteur qu'il lisait des passages qui fussent obscurs, et que lui ensuite ne se trouvât obligé de les expliquer »[2]. En lisant en silence, j'essaie, en somme, de me ménager un jardin secret, un espace à moi où personne ne pourra venir me troubler. Là où je suis, je lis comme je veux. Je n'en fais qu'à ma tête. Mais la question se pose alors de savoir comment je devrai gérer ma solitude et si, tout seul, je suis en état de la gérer. Ce n'est peut-être pas évident. Réfléchissons à la question.

2/

2 L'objet de l'analyse littéraire est le texte. Il est cependant possible de lire un texte de bien des manières. Si on pousse cette idée jusqu'au bout, on dira qu'il existe autant de textes que d'analyses. En somme : qu'il n'y a pas de texte. Mais une telle position est-elle défendable ? Michel Charles fait observer que nous avons de ce point de vue un vrai problème de méthode : « Relativiser, c'est bien, mais après ? que faisons-nous ? » Le même auteur ajoute : « Dirons-nous tranquillement : le texte n'existe pas, mais nous allons l'"expliquer" ? ». Cela ressemble assez, me semble-t-il, à un appel au bon sens. Soyez relativiste si vous le souhaitez mais ayez de la suite dans les idées. Mieux vaut

admettre qu'il y a bien un texte au départ qui doit d'ailleurs être le même pour tous. Ce texte « identique à lui-même », que « tout le monde reconnaît », Michel Charles l'appelle ici le « texte idéal » (p. 21). Le texte « idéal » est un « objet philologique », donc, une réalité tangible. Son existence, objectivement vérifiable, vient garantir, quand plusieurs lectures d'un texte sont proposées, qu'elles appartiennent à un même ensemble, qui ne change pas, qui est inamovible.

3 Prenons comme exemple *Iphigénie* de Racine. On dira que la pièce raconte l'histoire de l'héroïne éponyme, fille d'Agamemnon. Mais une autre lecture est possible qui choisira comme personnage central Eriphile, l'autre Iphigénie qui finira par se donner la mort. Les deux lectures sont légitimes, c'est-à-dire qu'elles actualisent chacune à sa façon un « texte possible » qui se trouve donc dans le texte, c'est-à-dire qui renvoie au texte « idéal », à la tragédie racinienne, « connue des historiens, et dont on peut vérifier scrupuleusement l'identité littérale à travers d'innombrables éditions » (p. 22). On comprend pourquoi l'hypothèse d'une identité littérale du texte peut avoir son utilité, pourquoi elle est nécessaire dans les circonstances données. Sans référence au « texte idéal », le débat sur la littérature devient une cacophonie. Bref, on nous a alertés pour rien, les textes existent.

3/

4 La théorie des « textes possibles » de Michel Charles s'inscrit sous le signe de ce qu'on pourrait appeler un relativisme tempéré. Il faudra par conséquent la distinguer de certaines variantes plus radicales. Je pense entre autres à celle que défend l'Américain Stanley Fish dans *Is There A Text in This Class ?* (1980) On a parlé de Stanley Fish, et de la position théorique qui est la sienne, ailleurs. Michel Charles n'est pas un « fishien ». Nous avons, de ce point de vue, à faire à des problématiques différentes[3].

5 Toutefois, regardons cela de plus près. J'attire l'attention sur le nom qui est donné au texte qui est le même pour tous et dont l'existence ne peut être mise en doute. Il s'agit, nous venons de le voir, du « texte idéal ». L'adjectif « idéal » signifie selon mon *Petit Robert* : « qui est conçu et représenté par l'esprit sans être ou pouvoir être perçu par les sens ». Un texte « idéal » est donc à la fois un objet philologique et une construction mentale. Un texte « idéal », en d'autres mots, est une hypothèse théorique. Or chacun sait que, quand on passe de la théorie à la pratique, on passe aussi d'un univers à un autre. Le passage ne va guère de soi. La pratique transforme la théorie et il peut s'agir de transformations importantes.

6 Que reste-t-il du texte « idéal » quand la lecture commence ? En reste-t-il quelque chose ? On peut poser la question différemment : un texte « idéal » peut-il être un objet de lecture ? Je dirai pour ma part que la chose est très peu sûre. Le texte « idéal » est un outil dont on se sert à l'école, à l'université, dans les bibliothèques, pour rapporter à un même ensemble une série de lectures qui peuvent être très différentes les unes des autres, voire s'avérer incompatibles entre elles. Vous avez lu Racine, je l'ai lu. Il faut bien s'assurer quand nous parlons de nos lectures respectives que nous avons un objet en commun. Mais une fois cette identité constatée et assumée, c'est la diversité qui l'emporte et sans doute faut-il applaudir la diversité.

7 Michel Charles écrit donc également : « Y a-t-il un 'vrai texte' d'où seraient issus tous les textes possibles ? » À quoi l'auteur de *Composition* répond : « Le 'vrai texte' n'est que

l'ensemble des possibles ». Le « vrai texte » en d'autres mots est, « à l'origine, un objet pluriel ». Et ceci encore :

> Dire que le « vrai » texte est l'ensemble des possibles revient évidemment à lui donner un statut strictement virtuel. C'est en ce sens qu'il n'« existe » pas. Il est le réseau des possibles. (p. 22)

8 Ici s'exprime une position plus audacieuse, plus risquée, à la Fish si on veut. Mais il est vrai qu'un autre nom doit être rappelé, celui de Louis Hay, auteur d'une autre étude célèbre, dans le domaine de la génétique littéraire : « Le texte n'existe pas »[4]. L'étude de Louis Hay a été publiée dans la revue que dirige Michel Charles. On pourrait ici imaginer un « club des relativistes » dont feraient donc partie Stanley Fish, Louis Hay et Michel Charles et où ce dernier marquerait le moment de la synthèse, de la *Aufhebung* au sens hégélien. Les textes existent-ils ? L'auteur de *Composition* répond : ils existent un peu, juste assez pour qu'on ait envie de s'occuper d'eux. On ne niera pas toutefois que leur existence est fragile, évanescente et que cela est bien ainsi. Si je n'avais pas les moyens de transformer le texte « idéal », de me l'approprier, si une telle chose m'était interdite, la critique, l'analyse ne seraient pas des exercices très intéressants. L'intéressant est « la difficile rencontre, dans l'analyse, de ce qui est confortablement tenu pour donné et de ce qui est douloureusement accepté comme construit » (p. 58). L'analyse en d'autres mots construit elle-même les éléments « stables » dont elle a besoin pour les soumettre ensuite, selon la même logique en quelque sorte, à une série de variations. Le jeu est parfois un peu acrobatique mais il s'avère aussi, pour cela, fascinant.

4/

9 Je lis également dans *Composition*, toujours dans la section « Réflexions sur l'analyse » :

> L'ensemble des lectures (effectives) d'un texte ne peut d'ailleurs jamais être tenu pour clos : il est peu probable et pas du tout souhaitable que je sois le dernier lecteur de tel texte ; du moins dois-je me comporter comme si je ne l'étais pas. Par contre, on posera *a priori* que le réseau textuel, comme ensemble virtuel de tous les textes possibles, est (théoriquement) clos. (p. 23)

10 Ouverture et clôture donc. Le « réseau » textuel n'est pas extensible à l'infini, sinon on y perdrait l'idée du texte qu'on vient de sauver du naufrage. En revanche, à l'intérieur du réseau, je circule librement. Le texte est en effet là ce que je veux qu'il soit. Michel Charles affirme qu'il est « peu souhaitable » d'être « le dernier lecteur de tel texte ». Je veux le croire. Je dois cependant avouer que ce « dernier lecteur » me fait rêver. J'ai envie de raconter son histoire. Je pense de nouveau à saint Ambroise.

11 Le « dernier lecteur » est-il un homme heureux ?[5] En principe, il pourrait l'être. Il est le dernier de sa race, donc, le seul expert en matière d'interprétation littéraire, donc, le meilleur. En somme, la vérité des textes lui appartient. Pourtant, notre dernier lecteur n'est pas heureux et il est même très malheureux vu que sa solitude lui pèse. Un livre qu'on lit est une chose que l'on partage avec autrui. Si le partage n'est pas possible, lire ne va plus de soi. C'est la raison pour laquelle Stanley Fish, dans *Is There A Text in this Class ?*, insiste sur « l'autorité des communautés interprétatives ». Notre lecteur a donc besoin, pour que la lecture ne s'arrête pas, pour qu'il puisse continuer son activité, d'un interlocuteur, d'un ami. L'ami ne tarde pas à apparaître. Chez Michel Charles, il

s'appelle le « premier lecteur » et je précise que celui-ci a, dans les analyses qu'on nous propose, un rôle de tout premier ordre.

12 La raison en est facile à expliquer. Le premier contact avec un texte est dans tous les cas crucial. C'est quand j'ouvre un livre pour la première fois, quand je ne sais pas encore où je vais, que je fais les découvertes les plus intéressantes :

> J'invente un texte au fil de ma lecture, avec les risques et les plaisirs que cela comporte. De nouveau, je n'ai pas affaire ici à *un* texte possible, mais à *des* textes possibles qui se succèdent, se mêlent, s'annulent (plus ou moins) à mesure que je progresse.

13 Michel Charles ajoute :

> Le phénomène se manifeste le plus fortement à la première lecture, les lectures suivantes ne pouvant plus faire naturellement l'expérience de l'imprévisible (du moins aussi fortement). Encore peut-on, au prix d'un entraînement (c'est l'apprentissage de la lecture), se mettre dans un état d'ignorance particulièrement fécond (où l'on retrouve, soit dit en passant, des vertus de la lecture courante). On pourrait ici parler des *textes du premier lecteur*, de ce lecteur qui est immergé d'emblée dans la confusion d'une pluralité d'objets. (p. 37)

14 Après quoi on lit :

> La première lecture est sans doute, de ce point de vue, la plus riche, mais faut-il préciser que, dès que nous avons plaisir à lire, nous sommes premiers lecteurs ? Et c'est dans cette expérience, paradoxalement renouvelable, que nous éprouvons l'impact, le poids, la force des possibles : ils marquent notre lecture, continuent de la hanter. (p. 48)

15 Retenons aussi cet autre point qui complique la donne. La première lecture est une « expérience paradoxalement renouvelable ». En d'autres mots, on peut faire semblant d'être un « premier lecteur ». La sorte de naïveté, productrice d'étonnement, que suppose l'exploration initiale d'un texte peut faire l'objet d'une simulation. L'analyste a d'ailleurs intérêt à multiplier les expériences de simulation car elles l'informent utilement sur le travail de contextualisation qui accompagne la lecture. Le lecteur construit un contexte par un processus d'essais et d'erreurs, *trial and error*. Ce processus peut être analysé :

> Il est constitué des opérations qui se passent au fil de toute lecture et, de la façon la plus frappante, au fil de toute première lecture, cette lecture aventureuse et délicieusement inquiète de celui qui ignore encore où il va. (p. 50)

16 À ce moment, nous pouvons revenir à l'heureuse alliance que nous avons vu naître. Le « premier lecteur » est dans l'émerveillement de la découverte d'un texte dont il ne sait rien encore. Le « dernier » lecteur est blasé ; ici, il ressemble au poète : « la chair est triste » etc. Pour les deux, la rencontre avec l'autre, avec son antipode, est donc éminemment profitable. Au « dernier lecteur », le « premier lecteur » apporte un bain de jouvence. Au « premier lecteur », le « dernier lecteur » apporte une expertise, un savoir. Toutes les conditions sont en place pour qu'un échange puisse avoir lieu qui enrichira le débat sur les textes.

17 Mais l'histoire n'est pas finie. Voici que, alors que le débat est en cours, deux nouveaux venus font leur entrée en scène. Derechef, il s'agit d'un couple antithétique. Arrive donc le lecteur « ordinaire » ou « naïf » – les deux adjectifs sont utilisés par Michel Charles –, ici flanqué de son double savant, le lecteur « professionnel ». Dans le roman de la lecture que nous sommes en train d'imaginer, nous passons d'une structure à

deux à une structure à quatre places. La configuration se complique. Cela commence à faire beaucoup de monde dans la bibliothèque.

18 Je rappelle que l'opposition entre lecture « courante » et lecture « savante » est fréquemment évoquée dans les travaux de Michel Charles et qu'on la retrouve donc ici. Il y a de ce point de vue un effet de continuité[6]. Il doit également être précisé que si nous avons affaire à deux pratiques qu'il ne faut pas confondre l'une avec l'autre – la lecture de pur divertissement n'est pas une lecture « professionnelle » –, il n'existe pas entre elles un rapport hiérarchique. Pour Michel Charles, les deux ont leur intérêt :

> La lecture naïve apparaît comme toute lecture par laquelle on construit son texte sans le savoir ou du moins sans en avoir une conscience nette. Nul mépris de la lecture courante, faut-il le préciser ? (p. 35)

19 Plus loin :

> Il n'est donc pas question d'opposer la lecture ordinaire à l'analyse comme une mauvaise pratique à une bonne. La lecture ordinaire, sage ou déréglée, respectueuse ou insolente, sérieuse ou ludique, naïve ou distante, renvoie à de multiples postures et, de fait, à de multiples pratiques. En ce sens, elle n'est pas une pratique parmi d'autres. L'analyse, elle, se donne pour but d'explorer les conditions de possibilité de cette lecture ou de ces lectures ordinaires. Ainsi faut-il distinguer non deux pratiques de lecture, mais deux points de vue : celui du lecteur qui, dans la lecture courante, n'a évidemment pas conscience qu'il s'approprie le texte pour le meilleur ou pour le pire, celui du théoricien qui, dans une lecture réflexive, essaie d'examiner le fonctionnement de la lecture courante et les mécanismes d'appropriation qu'elle produit nécessairement. (p. 73)

20 On pourrait dire que, pour le lecteur professionnel, le lecteur « ordinaire » a un rôle d'informant, au sens qu'on donne à ce mot dans les enquêtes policières. C'est en observant le lecteur ordinaire, en le voyant errer, tâtonner, que le lecteur savant construit ses hypothèses, élabore une lecture « réflexive », celle qui donnera lieu à des conclusions sur le plan théorique. Mais l'image de l'informant n'est peut-être pas tout à fait satisfaisante. Il semble plus correct d'affirmer que le lecteur « savant » en réalité s'identifie au lecteur courant, donc s'imagine à la place de celui-ci. Le lecteur « savant » est en ce sens un faux premier lecteur. Il fait semblant de lire le texte pour la première fois, ce qui n'est pas vrai. Autrement dit, il triche.

5/

21 Le faux premier lecteur serait-il alors un vrai dernier lecteur ? Une telle inférence s'avère d'abord problématique. On a vu plus haut « qu'il est peu probable et pas du tout souhaitable que je sois le dernier lecteur de tel texte ». Et pourtant, les choses semblent ici en train de bouger. La lecture « savante » intervient après la lecture « courante ». C'est bien pourquoi celle-là peut s'inspirer de celle-ci, donc, mettre à profit les leçons que procure l'expérience d'une lecture « naïve ». Il faut donc se rendre à l'évidence. La lecture « savante » peut bel et bien être appelée, de ce point de vue, une lecture pour le moins provisoirement ultime.

22 D'ailleurs, toujours à propos du point qui reste à éclaircir, un autre élément doit être mentionné. Si les expériences de première lecture sont fortement valorisées par Michel Charles, on remarquera qu'elles présentent un défaut, qui doit être corrigé. Quand on lit pour la première fois, en tâtonnant donc, on a tendance à ne pas être suffisamment attentif aux obstacles qu'on rencontre, c'est-à-dire à ne pas les rentabiliser pour

l'analyse. C'est ce que Michel Charles appelle le « lissage » du texte. Le lecteur qui cherche son chemin est en quête de cohérence, celle-ci a son prix. Il peut donc arriver, quand un élément fait obstacle à la cohérence que je veux imposer, que je décide de ne pas le prendre en compte, que je passe outre, tout bonnement. C'est ce qui arrive, par exemple, dans le cas des deux Iphigénie évoqué plus haut. Il y a une héroïne de trop chez Racine, je fais un choix. Iphigénie est le personnage principal, Eriphile le personnage secondaire. Mais on pourra évidemment me contredire :

> Mais viendra un moment où le lecteur effectuera un lissage : les difficultés et autres dysfonctionnements qui ont surgi au cours de sa lecture seront aplanis, réglés d'une manière ou d'une autre et finiront le plus souvent par se résorber sous l'effet d'une régulation contextuelle globale (la contextualisation synthétique), mais aussi, à coup sûr, de l'autorité de la chose écrite (un texte, cela doit bien fonctionner). (p. 50)

23 Plus loin :

> Ce lissage, qui consiste à gommer les aspérités du texte, à trouver une formule moyenne et finalement à inventer un contexte supposé capable d'accorder tous les autres, est la première et la plus simple des opérations herméneutiques. (p. 51)

24 En somme, nous apprenons que, devant le phénomène du « lissage » du texte, deux attitudes sont possibles. On peut admettre le phénomène, le considérer comme un mal nécessaire ; on peut aussi essayer de le freiner, voire l'interdire. La première attitude appartient à la lecture « courante », la seconde, quant à elle, est le propre de l'analyse ; elle caractérise la démarche du lecteur professionnel :

> Dans la lecture courante, nous pratiquons inévitablement ce lissage ; quand nous analysons, essayons de l'éviter. Ce sont des usages différents du ou des contextes. (p. 48)

25 Réapparaît donc l'idée d'une lecture de l'après-coup, en *post-scriptum* en quelque sorte. Le texte a été lu, la lecture l'a « aplani », rendu cohérent. Le lecteur professionnel revient *a posteriori* à une série d'opérations qui ont eu lieu en essayant de décrire l'effet qu'elles ont produit, ce qui a aussi comme conséquence qu'il est maintenant en mesure de démontrer que la construction du texte aurait pu être autre, en somme : qu'il existe des textes possibles. Pour dire la même chose autrement : la démarche du lecteur professionnel consiste à se placer en aval d'une lecture qui a déjà eu lieu pour, ensuite, rétrospectivement, essayer de reconstruire un amont. « C'était comme au commencement du monde ». La phrase est tirée d' « Un amour de Swann »[7]. Michel Charles l'utilise comme titre d'un chapitre où il propose un « travail archéologique » sur Proust. Qu'est-ce qu'on pouvait lire de la *Recherche* en 1913 ? On a là, me semble-t-il, un bel et d'ailleurs magistral exemple de ce que j'appelle ici une fausse première lecture, où l'on suppose donc qu'un certain type de lecture, qui existait au départ, qui est aussi le point de départ de l'analyse, a pris fin. Quelle est la meilleure façon de rendre compte, dans une analyse, de ce qui « précède l'interprétation » (p. 14) ? Il s'agit de faire comme si l'interprétation avait eu lieu déjà et qu'on cherche donc, après coup, à expliquer ce qui l'a rendu possible.

6/

26 Deux remarques encore sur le moment, lui aussi provisoire, de la fin de l'analyse. Peut-on espérer arriver, quand on s'intéresse aux virtualités d'une œuvre, à un inventaire « complet » ? La réponse est évidemment négative. « L'idée même de totalisation des

éléments composant un texte est absurde » (p. 34). L'idée est « absurde » parce que, comme nous l'avons vu, les textes s'organisent en réseau et qu'un réseau n'a ni début, ni fin. On le parcourt, selon des configurations changeantes, et cela se fait *ad libitum*.

27 On lit, toutefois, dans les pages finales de *Composition*, où Michel Charles revient aux lectures qu'il a proposées et dresse un bilan, ceci :

> Qu'une fois le texte choisi, je le mette dans la meilleure lumière possible, que je cherche à l' « exposer » sous le meilleur jour, cela ne me semble pas faire problème : le meilleur jour est celui sous lequel il va déployer toutes ses possibilités.

28 Je relève l'adjectif « tout » dans « toutes ses possibilités ». Il y a donc malgré ce qui précède une petite envie de complétude qui vit dans la psyché de l'analyste, disons : un doux rêve qu'il caresse et qui l'encourage, en somme, à poursuivre son travail, à ne rien lâcher :

> La communauté des lecteurs joue ici nécessairement son rôle. Par son action, par la sédimentation de ses interventions, elle a déjà déployé *des* possibilités de l'œuvre et, même si je ne reprends pas ce « travail », ce dernier joue confusément le rôle d'une caution. Il m'encourage en quelque sorte et me met dans l'illusion que je pourrai déployer *tous* les possibles. Il n'est pas nécessaire de souligner ce qu'il y a là d'utopie, peut-être même de folie. La recherche a aussi besoin d'illusion. (p. 422)

29 « La recherche a besoin d'illusion ». Une illusion nécessaire à la recherche littéraire est-elle la présence d'un « dernier lecteur », d'un saint Ambroise, mais dont on sait maintenant qu'il n'est pas le contraire du « premier » lecteur, plutôt son semblable, son frère ? Cette fois, je réponds affirmativement à la question.

30 Ceci est la seconde remarque et je conclurai donc par là. Ce qu'on va lire date d'une autre époque, où on parlait un langage différent. Roland Barthes, car c'est lui que je vais citer, rêvait de créer une « Société des Amis du Texte ». À l'époque, on écrivait encore Texte avec un T majuscule. On ne mettait guère en doute l'existence de l'objet. Mais il est vrai que le même Barthes s'empressait d'ajouter que les membres de la Société « n'auraient rien en commun »[8]. C'était un signe avant-coureur. L'auteur du *Plaisir du texte* était sans doute déjà à sa façon un « relativiste ». J'en viens au passage qui m'intéresse. Je lis à la page 23 de mon exemplaire de *S/Z* :

> Il n'y a pas de *première* lecture, même si le texte s'emploie à nous en donner l'illusion par quelques opérateurs de *suspense*, artifices spectaculaires plus que persuasifs) ; elle n'est plus consommation, mais jeu (ce jeu qui est le retour du différent). Si donc, contradiction volontaire dans les termes, on relit *tout de suite* le texte, c'est pour obtenir, comme sous l'effet d'une drogue (celle du recommencement, de la différence), non le « vrai » texte, mais le texte pluriel : même et nouveau.[9]

31 De ce point de vue donc, rien n'a changé. Le constat reste valable. Il n'y a pas de « vrai » texte, il n'y a pas de « première » lecture, ni de « dernière ». L'analyse est un *work in progress.* Chers membres de la Société des Amis des Textes Possibles, sachez que nous avons encore du pain sur la planche.

7/

32 Car, ô mon Dieu, qui pour être élevé au-dessus de toutes choses n'en êtes pas moins proche de nous, et qui pour être si caché à nos yeux n'en êtes pas moins présent à vos créatures, comme vous n'êtes point composé de parties dont les unes sont plus grandes

que les autres, mais qu'étant tout entier en chaque lieu, vous n'avez aussi nullement cette forme corporelle que je m'imaginais alors.

NOTES

1. Michel Charles, *Composition*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2018, p. 468.
2. *Confessions*, trad. d'Arnaud d'Andilly, établie par Odette Barenne, Gallimard, « Folio », 1993, p. 186.
3. Je me permets de renvoyer à mon ouvrage *Introduction à la méthode postextuelle. L'exemple proustien*, Paris, Classiques Garnier, « Théorie de la littérature », 2012, p. 23 *sq*.
4. *Poétique*, n° 62, 1985. Rappelons que le titre de Louis Hay est déjà en forme de citation car il reprend une formule de Jacques Petit.
5. La dernière lectrice est-elle une femme heureuse ? Évidemment, Madame, j'utilise le masculin comme un neutre.
6. Voir aussi, notamment, *L'Arbre et la source* (Le Seuil, 1985), et *Introduction à l'étude des textes* (Le Seuil, 1995).
7. « C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore qu'eux deux sur la terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate » (*À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », t. I, p. 251).
8. « *Société des Amis du Texte* : ses membres n'auraient rien en commun (car il n'y a pas forcément accord sur les textes du plaisir), sinon leurs ennemis », *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 26.
9. *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 23

AUTEUR

FRANC SCHUEREWEGEN

Université d'Anvers

Sed tamen effabor ! : autour du *Malherbe* de Francis Ponge

Alain Trouvé

1 La parole occupe une place privilégiée dans la poétique de Francis Ponge. L'un de ses auteurs de prédilection, Lucrèce, écrit dans le *De rerum natura* : « *Sed tamen effabor !* ». On retrouve cette citation latine, avec sa traduction : « Pourtant, je parlerai ! », dans « Nous, mots français », écrit de circonstance qui paraît en 1978[1]. Pour Lucrèce comme pour Ponge, la parole apparaît à la fois suspecte et nécessaire, vitale même, selon la tournure exclamative. La décision de parler vient clore un débat intérieur qu'indique l'adversatif « pourtant » ; contre une forme négative de la parole dont on précisera les raisons, l'énonciateur entend triompher par un autre usage, poétique. Cette proclamation est en soi un acte dans le présent et une promesse d'avenir. Il s'agit toutefois d'une parole de créateur, d'auteur, donc, et l'objet de la réflexion qui suit sera notamment de savoir si l'on peut en quelque manière considérer dans l'œuvre de Ponge une « parole de lecteur ».

2 Le choix du *Pour un Malherbe*, publié en 1965[2], paraît de nature à fournir une réponse positive. Ce livre somme, sorte d'art poétique, ne traite plus des choses, comme le premier recueil par lequel le poète posa pour la première fois sa voix d'auteur. L'objet est un poète considéré comme majeur, mais dont il s'agirait de remodeler la figure : « un Malherbe » ; pour l'évoquer, Ponge prend, au moins partiellement, la posture du lecteur, amateur et introducteur à l'œuvre d'autrui. Il ne renonce pas pour autant à un statut d'exception et se pose en alter ego poétique, comme semble le suggérer cette étonnante évocation de « la route qui mène de Lucrèce à moi » (*Pour un Malherbe*, p. 230). Dès lors, l'autre question en suspens est de savoir si une telle parole, en quelque manière redoublée, laisse encore place à une parole de tiers lecteur.

3 Par notre titre « autour du *Malherbe* de Ponge », nous entendons prendre un peu de recul vis-à-vis de ces questions et faire varier la focale, selon un triple plan large, rapproché, puis à nouveau plus général. Nous verrons l'importance de ce motif de la parole dans deux œuvres de Ponge précédemment étudiées et leur lien avec l'arrière-texte, notamment biographique, tel que le laisse entrevoir la Correspondance de l'auteur ; nous essaierons de comprendre en quoi il se fait soudain « lecteur de

Malherbe » ; si le poète classique tient lieu d'alter ego, il s'agira finalement d'interroger le double rapport de la parole et de la poésie à une figure potentielle de tiers lecteur.

De loin

4 La parole, acte de langage et performance qui porte la marque de l'énonciateur, s'applique à l'expression orale, au propre, et à l'écrit, au figuré, dans la mesure où un texte se singularise au point de faire entendre ou éprouver l'empreinte singulière laissée par un sujet auteur dans la langue commune. Cela pourrait s'appeler plus communément le style et c'est cet emploi figuré qui prévaut au moins dans le rapport de Ponge à Lucrèce. Mais Ponge a lui-même éprouvé les affres de la parole à l'oral comme à l'écrit.

5 Nous aimerions rappeler ici deux études précédemment consacrées à son œuvre qui signalent déjà la fonction cardinale de la parole. Dans « Fabriques du *Savon*[3] », nous nous sommes intéressé à l'histoire singulière de ce texte, dont les couches anciennes remontent à 1942 mais qui ne paraît que vingt-cinq ans plus tard, en 1967. Étudier *Le Savon* amène à reconstituer une aventure de parole et d'écriture mêlant performances orale et écrite. Ponge a dû en passer par des phases d'oralisation pour lever certains blocages qui faisaient obstacle à la publication. La dernière en date est rappelée au début du livre qui reproduit la présentation du texte à la radio allemande en 1965, avec les marques de l'énonciation orale : « Mesdames et Messieurs, peut-être allez-vous écouter[4]... ».

6 Finalement, la structure complexe du livre, qui mêle des couches différentes d'écriture, traite à la fois le savon comme objet matériel et métaphore textuelle. Il s'agit, par une parole singulière et selon une métaphore filée de longue date, de « nettoyer le langage » ou au moins de donner à éprouver la nécessité de le nettoyer, puisque « *à l'intérieur de nous-mêmes*, le même ordre sordide parle[5] », ordre des idées toutes faites véhiculées par un langage prêt à être parlé. Plaisir de la parole arrachée à la gangue commune : c'est à propos du *Savon* que Ponge formule pour la première fois sa théorie de l'Objeu et de l'Objoie, équivalent de la jouissance du texte, dont l'idée s'affirme à la fin des années 1960, au-delà de son œuvre particulière[6].

7 Le lien entre nettoyage du langage et jouissance du texte tendrait à réduire le jeu pratiqué dans ce livre à une variante d'autoréférentialité, ainsi que paraissent le suggérer les propos tenus dans les *Entretiens* [de 1967] *avec Philippe Sollers*, mais le lecteur n'est pas tenu de souscrire sans réserve à ce commentaire rétrospectif. Nous avons cru pouvoir montrer notamment le lien entre la parole multiforme déployée dans ce livre et un sujet en situation qui est aussi un corps parlant. Circonstance et corps sont deux des dimensions de l'arrière-texte précisément abordé comme objet théorique pour la première fois dans le cadre de notre étude de 2011. Mettant bout à bout les indices renvoyant à la thématique de l'holocauste, nous avions risqué l'hypothèse d'un envers grave et indicible du *Savon* déjà signalé en son temps par Jacques Derrida[7].

8 Récidivant un an plus tard, nous avons choisi d'entraîner le lecteur « Dans le lit de *La Seine*[8] ». Cette sorte de long proème publié en 1950 mêle des réflexions de divers ordres à un flux de paroles qui n'est pas sans lien avec son objet particulier. À cette date, l'écriture de *La Rage de l'expression* est déjà en cours ; l'ouvrage paraîtra en 1952. Le titre suggère à la fois la tension vers la formule adéquate à l'objet et la résistance de la

chose – variante possible du hors-texte[9] – à l'écriture. La promotion d'un objet liquide au centre de l'attention scripturale semble aller de pair avec la débâcle des cadres de pensée intellectuelle, la pensée marxiste, notamment[10]. Mais Ponge n'abandonne pas l'ambition de la parole totale qui transcenderait l'opposition entre philosophie, science et poésie. Son matérialisme poétique, commençant à diverger de Marx, continue de regarder du côté de l'Antiquité. L'auteur de *La Seine* se pense à cet égard comme un Lucrèce moderne. Draguant les fonds de ce fleuve mis en mots, nous avions exhumé, comme une preuve arrière-textuelle de cette aspiration à la parole totale, une note inédite de 1948 trouvée dans l'édition Pléiade (p. 997) qui mentionne, sur le mode de l'arrière-texte, la découverte par Ponge du texte de Novalis *Les Disciples à Saïs*, « merveilleux petit livre », et son regret de n'avoir pu intégrer cette référence à une poétique de l'eau dans son écriture. Cet intertexte latent[11] montre à notre avis la prégnance, par-delà les âges et les expressions littéraires, du rêve grec d'un absolu de connaissance, remis au premier plan par les romantiques de Iéna : c'est vers lui que continue à tendre la parole poétique pongienne[12]. Quoi qu'il en soit, ces deux exemples indiquent le lien entre l'analyse de la parole, la compréhension de son jaillissement, et l'approche arrière-textuelle.

9 Un détour par la vie de Ponge est ici intéressant. Le « drame de l'expression » qui sera transposé dans l'œuvre poétique a pour premier référent un vécu scolaire et universitaire accessible grâce aux Lettres de Francis Ponge à son père récemment publiées par Benoît Auclerc et Bénédicte Coste[13]. Dans les lettres 35, 36 et 37, le fils relate pour son père l'épisode de la copie blanche rendue à l'écrit de la licence de philosophie en novembre 1917. Les raisons données à la copie blanche ne sont ni la désinvolture ni même principalement un manque de connaissances, plutôt l'impossibilité de traiter l'un ou l'autre des sujets proposés, en lien avec un souci de vérité sans faille : « je voyais ce matin les choses trop profondément pour entrer délibérément dans une discussion hors du sujet ou contre ma sincérité[14] ». Pour des raisons probablement analogues, Ponge échouera en 1919 à l'oral de l'École normale supérieure.

10 Cette dialectique de la parole et du silence, Ponge l'a également vécue dans ses rapports avec le monde de l'édition qui ont conduit fréquemment à une publication différée de ses œuvres, soit en raison de refus éditoriaux, soit, comme on vient de le voir, en raison d'une difficulté intime. Le silence est donc contraint par autrui ou à soi-même imposé et l'on pourrait rapprocher à cet égard Ponge d'autres cas célèbres d'écrivains en proie à la menace d'aphasie, ceux de Michaux ou d'Artaud, pour s'en tenir au même siècle. Gageons que dans ces différents cas la paralysie momentanée est à la mesure de l'exigence intériorisée.

11 Cette paralysie se traduit chez Ponge, de façon curieuse et au gré des circonstances, par une bascule d'un mode de parole à un autre. Durant l'hiver 1946-1947, il donne une série de conférences à Bruxelles, rassemblées sous le titre « La Tentative orale », et reprises dans *Méthodes*, deuxième partie du *Grand Recueil* qui paraît en 1961. Il s'agit, comme nous l'avons dit, d'une des étapes qui conduiront à la publication du *Savon*. Ici la parole se trouve ponctuellement restreinte à son sens oral premier. Mais en 1956, Ponge précise l'importance de la performance écrite contre les risques de la communication orale guettée par l'éloquence. Son propos est toutefois délivré dans le cadre d'une conférence prononcée devant les étudiants de Stuttgart :

> Si j'ai choisi d'écrire ce que j'écris, c'est aussi contre la parole, la parole éloquente, parce que je ne suis pas éloquent. Et donc je ne veux pas essayer de l'être. Et

> souvent, après une conversation, des paroles, j'ai l'impression de saleté, d'insuffisance, de choses troubles ; même une conversation un peu poussée, allant un peu au fond, avec des gens intelligents. On dit tant de bêtises, on dit des choses sur un tempo qui n'est pas juste, on sort de la question. Ce n'est pas propre. (« La Pratique de la littérature », Stuttgart, 12 juillet 1956, *OC*, I, p. 671)

12 On retrouvera plus loin la question de la relation à autrui impliquée dans tous ces propos. Voyons à présent ce moment où la parole pongienne semble s'effacer devant celle d'un autre.

Pour un Malherbe (1965)

13 Prenons acte d'abord du caractère rare sinon exceptionnel de l'ouvrage. La focalisation sur les objets qui domine d'un bout à l'autre de l'œuvre, du *Parti pris des choses* (1942) à *Comment une figue de paroles et pourquoi* (1977), laisse peu de place à un discours sur un sujet créateur dont les seuls équivalents seraient les textes consacrés à des peintres : Braque, Fautrier, Dubuffet. Mais il s'agit ici d'écriture et en quelque sorte d'une parole malherbienne, à entendre.

14 L'exception répond à une admiration ancienne qu'on trouve dès les années 1920, dans « Notes pour un coquillage ». Déjà la lettre du 21 janvier 1917 exprime la fascination pour Malherbe : « Je suis en ce moment plongé jusques au cou dans mon devoir de littérature sur le lyrisme de Malherbe[15]... » Le livre paraît en 1965 au terme d'une histoire éditoriale mouvementée, marquée par six campagnes d'écriture, du 21 juin 1951 au 24 juillet 1957. Plusieurs projets éditoriaux se succèdent, non sans lien au départ avec la célébration des 400 ans de la naissance de Malherbe (1555-1628).

15 En 1951, Ponge est sollicité par Jean Tortel pour un volume sur *Le Préclassicisme français* aux *Cahiers du Sud*. Il en résulte un article qui constituera la seconde section du *Préclassicisme* publié en 1952 : « Malherbe d'un seul bloc à peine dégrossi ». Il sera repris par Ponge dans son *Malherbe* de 1965 (II, p. 34-41). Le 10 décembre 1951, un contrat est signé, annonçant un *Malherbe par lui-même*, dans la collection « Écrivains de toujours », aux éditions du Seuil. Ce contrat sera finalement dénoncé en 1954. En 1953, le *Malherbe* prend la forme d'un dialogué retransmis par une radio américaine. Le texte de ce dialogue constituera la partie V du livre définitif. En 1959, Paul Flamand propose à Ponge pour sa collection « Pierres vives », la publication des brouillons de son livre sous le titre « Pour un Malherbe ». Les années 1955-1959 sont marquées par plusieurs projets pour une édition des *Œuvres complètes* de Malherbe, y compris dans la collection de La Pléiade ; Ponge essuie à cette occasion divers refus. Le *Pour un Malherbe* sera mis en fabrication le 2 juin 1964 et publié chez Gallimard en 1965, précédé de cinq préoriginales, dans les revues suivantes : *Cahiers du Sud* (1952), *NRF*, n° 8 (1956), *Botteghe oscure*[16], n° 22 (1958), *Tel Quel*, n° 13 (1963), *NRF*, 1964[17]. Cette succession de projets et de refontes partielles montre le pré-cadrage de la parole de lecteur-auteur par les éditeurs.

16 Cette parole est par ailleurs hybride. Elle tient du journal par l'ordre chronologique des huit parties, souvent précédées d'une date et d'un lieu d'écriture : « *"L'Orangerie", à Trie-Château (Oise), 21 juin 1951* » (I) ; « *les Fleurys, mercredi 24 juillet 1957, plus tard* » (VIII). Elle présente aussi certains traits autobiographiques : la première partie évoque ainsi l'adolescence de Ponge à Caen, la maison natale de Malherbe devant laquelle il passait « chaque jour » (p. 36) et sa destruction après la Seconde Guerre mondiale. Le livre

constitue encore une biographie allusive et partielle de Malherbe, avec un tableau d'époque, à la charnière du XVIe et du XVIIe siècle. Il propose par endroits une sorte, d'anthologie commentée, autrement dit, les germes de la monographie qu'il aurait pu devenir en lien avec un cadre commémoratif. La partie V constitue la mise en scène de poèmes de Malherbe dans une sorte de théâtre / roman radiophonique avec narrateur et personnages, historiques et littéraires, dialoguant. Certaines pages ouvrent par le discours critique vers la modernité poétique depuis 1850 ; d'autres sont par elles-mêmes spécifiquement poétiques. *Pour un Malherbe* participe d'une théorie du Verbe et de l'art, assumant, dans une double perspective, musicale et génétique, une conception de l'écriture appelée à se développer dans les œuvres ultérieures qui relèvent toutes d'une esthétique de la reprise et de la variation. Enfin, selon Bernard Beugnot, l'éditeur du texte dans La Pléiade, le livre conjugue sur le plan rhétorique un éloge répété, suivi d'exordes multiples, comme autant d'introductions au livre annoncé et seulement entrevu, livre qui serait susceptible de se hisser à la hauteur de l'auteur considéré. Le brassage des genres suggère lui-même un élan vers la totalité.

17 Le monument que Ponge rêve d'ériger à la gloire de Malherbe est largement dirigé contre ce que l'histoire littéraire a dit de cet auteur. À cette fin, l'érudition n'est pas délaissée : « À compter de décembre 1954, Ponge fréquente la bibliothèque nationale, la Bibliothèque Sainte-Geneviève, la Mazarine et l'Arsenal pour une enquête que son étendue et sa minutie assimilent à une authentique recherche doctorale », précise Bernard Beugnot[18]. Ponge retrouve même le souci universitaire de l'assimilation critique, marquant sa connaissance des travaux existants, avant de prendre ses distances : « il me faut primo remercier l'école (Sainte-Beuve, Lebègue, Fromilhague), de leurs études approfondies. Bien des éléments utiles. [...] Mais secundo contrebattre leurs erreurs » (p. 226). La critique de la critique, plus féroce qu'il n'est d'usage dans un registre académique, accuse cette dernière d'en méconnaître la grandeur, confondue avec la médiocrité :

> Brusquement, avec Malherbe, [...] on entre dans la cour d'honneur de la littérature française.
> Qui ne sent cela ? Qui est assez insensible pour le comparer à Bertaut ou à Du Perron, ou à Lingendes ? Ou à La Roque ? Ou à des Yveteaux, ou à Motin ? Eh bien, tous les récents critiques (Martinon, Fromilhague, je ris de prononcer leurs noms à la suite des précédents), qui manquent assez de la sensibilité que je viens de dire pour s'égarer dans des querelles d'attribution. (p. 9)

18 Les cibles sont ici les auteurs valorisés par la même critique institutionnelle : Pascal et le « style naturel », Ronsard, surcoté. Les « étiquettes » de l'histoire littéraire, par exemple « pré-classique », sont jugées possibles mais insuffisantes.

19 Cette critique pongienne n'est pas un acte aussi isolé qu'on pourrait le penser. On assiste en effet, dans les années 1950-1960, à l'émergence d'une nouvelle critique anti-institutionnelle, dont la figure de proue sera Barthes qui publie par exemple *Le Degré zéro de l'écriture* en 1953 et dont le *Sur Racine* (1963) donne lieu à une controverse fameuse avec Raymond Picard, tenant de la critique traditionnelle. La parole de Ponge critique de Malherbe s'affirme donc comme une contre-parole. Est-ce pour jeter les bases d'une autre histoire littéraire ou pour ouvrir la voie à une anti-histoire littéraire ?

20 La discussion avec la critique institutionnelle ne délaisse pas totalement le style de la thèse. Mais la grandeur de Malherbe tient à un critère rhétorique formulé de manière récurrente : « Pour que la lyre sonne, il faut qu'elle soit tendue » (p. 34). Autrement dit,

l'émotion vraie est contraire à l'épanchement et implique au contraire la retenue. L'idée figure chez Héraclite[19] et réapparaît selon le *Malherbe* à travers les époques, de Maurice Scève à Sainte Beuve et Mallarmé, jusqu'à sa théorisation par Henri Maldiney, le philosophe phénoménologue, grand amateur d'art et ami de Ponge, qui le cite : « *Le classicisme n'est que la corde la plus tendue du baroque*. Telle est l'admirable formule, rencontrée dans la lettre d'un ami, (Henri Maldiney) » (p. 147).

21 Ce retour d'un principe à travers les époques contrevient déjà à la perspective historique. Le modèle « naturel » est préféré à l'Histoire, suspecte de collusion avec l'idéologie et les pouvoirs :

> Le Temps (ou si l'on veut parler ainsi, la Nature – ne pourrions-nous dire, d'une seule expression, la Mémoire Naturelle ?) procède à une magnification, et simplification, des œuvres et des figures du passé. Cela, qui est positif, et en quelque mesure propre, net, pur, et inéluctable, nous l'assumons volontiers. (p. 237)

22 Est grand, littérairement, ce qui survit dans la langue, note Christophe Hanna, analysant le livre de Ponge :

> Les textes littéraires du passé pour Ponge subissent dans l'univers de la langue usuelle un processus de décomposition comparable à celui des cadavres en terre ou des productions calcifiées dans le sable. Chacun d'eux résiste différemment au temps et se désagrège à sa manière : c'est dire que le résultat de leur passage par pulvérisation dans la langue varie en importance quantitative comme qualitative : chacun aura sa manière de « briller » dans le terrain sablonneux du français actuel, d'infléchir les formes de l'usage présent, de modifier nos tournures syntaxiques, de se répandre en métaphores usuelles fossilisées, proverbes, etc.[20]

23 Ponge esquisse un tableau de la littérature et des arts au fil des âges, sous-tendu par des énumérations de noms, préférées au récit explicatif :

> Oui, la Raison à plus haut prix (oui Malherbe, Horace, La Fontaine, Rameau, oui, Cézanne, Mallarmé, Seurat, Satie, Lautréamont, R. Roussel, Marcel Duchamp, Ravel, Stravinsky, Picasso) (p. 125)

24 Ce tableau est soutenu par une critique du goût et une morale (aristocratique, individuelle) du héros, capable de produire une œuvre résistante. Le prototype en est selon Hanna l'escargot qui suscite un des textes les plus longs du *Parti pris des choses* :

> Ce sont des héros, c'est-à-dire des êtres dont l'existence même est une œuvre d'art. [...] cette coquille, partie de leur être est en même temps œuvre d'art, monument. Elle, demeure plus longtemps qu'eux. (« Escargots », *OC*, I, p. 27)

25 Un réseau d'analogies se met en place. Du corps mou de l'animal à la dureté de la coquille, le saut dans l'altérité constituante est comparable à celui qu'effectue l'humain ordinaire capable de produire des œuvres durables, et ce saut se nomme parole :

> J'admire surtout certains écrivains ou musiciens mesurés, Bach, Rameau, Malherbe, Horace, Mallarmé –, les écrivains par-dessus tous les autres parce que leur monument est fait de la véritable sécrétion commune du mollusque homme, de la chose la plus proportionnée et conditionnée à son corps, et cependant la plus différente de sa forme que l'on puisse concevoir : je veux dire la PAROLE. (« Notes pour un coquillage », *Le Parti pris des choses*, I, p. 40)

26 Ce saut se conçoit à partir d'un matérialisme non historique, mais plutôt linguistique, ainsi que le note encore Christophe Hanna qui voit dans *Pour un Malherbe* une « généalogie malherbienne de la raison à l'âge classique[21] ». Cette généalogie s'établirait dans le rapport entre la *raison*, qui correspond à la dimension conceptuelle du signifié, et la « *réson* », néologisme désignant les harmoniques sonores du mot résultant de la pratique poétique de la langue. Le jeu de réson et raison est un leitmotiv pongien :

« Mais cette raison, qu'est-ce, sinon plus exactement la *réson*, le résonnement de la parole tendue, de la lyre tendue à l'extrême » (p. 80). Par ce jeu, on assiste à l'enrichissement sémantique du signifié ou à son extension conceptuelle : « Quelles sont les assises de la raison ? Ce sont les mots français ». (p. 167). Le poète n'agit pas sur directement sur la société, il est un fondateur de langue.

27 Pour une large part, cette parole d'auteur entendue dans l'œuvre de Malherbe vaut pour Ponge lui-même qui se pose implicitement en double de son modèle. Des similitudes biographiques facilitent cette assimilation : un enracinement géographique commun, entre Normandie et Provence, des origines protestantes, une identification à une image de père comme figure de l'énergie virile, de la maîtrise de la passion par la mesure, ou encore le choix partagé de se tenir à l'écart des troubles de son époque.

28 Plus sûrement, Malherbe apparaît comme un double littéraire, par le goût partagé pour le travail de la forme, du langage, opposé à l'épanchement lyrique : « Malherbe ne raisonne pas, à beaucoup près, autant qu'il ne résonne. Il fait vibrer la raison, "Qu'en dis-tu, ma raison ?" ». Tous deux se posent en « critiques » de la tradition (p. 32).

29 Du fondateur de langue (Malherbe) au refondateur (Ponge) se dessine le schéma d'une histoire littéraire « supra-historique » :

> Enfin, quant à sa place dans l'histoire littéraire, si l'on y tient, il faut bouleverser un peu ces choses, et le situer entre (à peu près à mi-chemin entre) Lanfranc-Wace d'une part et d'autre part Mallarmé-moi-même. (Ou encore, à peu près aux trois quarts du chemin sur la route qui mène de Lucrèce à moi.) (p. 230)

30 S'agit-il encore de s'identifier au père ou de prendre sa place ? La parole de lecteur ouvre la voie à une parole d'auteur plus puissant que jamais. Ce *Malherbe*, « un Malherbe » est un moyen pour Ponge de réaffirmer sa propre poétique.

Parole, poésie et tiers lecteur

31 Au sein de ce processus électif, y a-t-il place pour le mécanisme plus courant d'interlocution qui ouvre tout énoncé, quel qu'il soit, à la réponse potentielle d'autrui, de celui que nous appelons le tiers lecteur ?

32 À première vue, l'affaire semble mal engagée :

> Le projet existentiel de Malherbe. Exactement le nôtre : il ne s'agit pas de résoudre un problème abstrait. Il s'agit d'accéder au pouvoir, pouvoir supérieur – temporel et intemporel – conféré par le Verbe, par la Profération du Verbe ; (p. 158)

33 Ponge rêve d'un « Panthéon » ou d'un « Parnasse » (p. 158) accessibles à une aristocratie du Verbe. Une dissymétrie affecte le rapport du lecteur à l'auteur qui réécrit le cogito tout à son avantage :

> Puisque tu me lis, cher lecteur, donc je suis ; puisque tu nous lis (mon livre et moi), cher lecteur, donc nous sommes (Toi, lui et moi). (p. 175)

34 Pas d'égalité dans ce nous final qui fonde toute la relation sur la parole d'auteur (« mon livre »). La parole véritable est affaire d'action, réservée, semble-t-il à un petit nombre d'élus :

> La langue, telle que depuis sept cents ans elle se donne, nous laisse un peu loin du compte pour ce que nous avons à exprimer. Il nous faut prendre la parole. (p. 253)

35 Comme c'est fréquemment le cas, le « nous » est ici un nous de majesté glorifiant le locuteur singulier.

36 Pour aller plus loin, tentons un détour par le couple parole/ poésie. Un discours parfaitement contradictoire surgit ici. Ponge semble jouer la parole contre la poésie, catégorie usée de l'histoire littéraire : « Il s'agit moins pour nous de poésie que de Parole » ; « Notre façon d'être est de pratiquer la langue française » (p. 63) ; « Et il est bien entendu que ce n'est pas tellement la Poésie, au sens où l'on entend communément ce mot, qui l'intéresse (et qui nous intéresse), que la Parole » (p. 79). La parole de l'écrivain se fait l'écho du monde sensible : « Le monde entier n'est que l'orchestration des harmoniques variées de la Parole » (p. 121).

37 Pourtant cette parole s'identifie à la poésie en un sens supérieur. Car les harmoniques préparent à un rapprochement avec la musique pythagoricienne :

> Le plus admirable est que ce ne sont pas des formules abstraites ; elles participent de la géométrie, des nombres, mais il s'agit de nombres concrets. Il s'agit de paroles, non de chiffres. Il s'agit des nombres concrets du Verbe, qui ont rapport aux Choses. Il s'agit de la nomination des choses du monde sensible, en nombres sensibles. [...] Les nombres du Verbe sont [...] des harmoniques ou divisions qualitatives de l'Unité. [...] La Poésie est alors la science la plus parfaite. (p. 114-115)

38 Retour du programme des romantiques de Iéna et de l'absolu littéraire... Ponge esquisse ce faisant un dépassement de la contradiction : « *Oui*, la poésie est une affaire de démystification (démythisation), mais en conservant le mystère de la parole (comment faire autrement ?) » (p. 125). Malherbe en serait la figure éminente :

> L'important est que Malherbe n'ait jamais eu qu'une chose à dire, qu'un choix, qu'un projet existentiel à justifier : que ce projet ait été noble, et celui-là même qui caractérise le grand, le plus-que-grand écrivain, le poète : celui qui ne concerne que la Parole, le Verbe, son mystère, son culte et les aventures de ses martyrs. (p. 207)

39 Le dépassement de la contradiction entre parole et poésie se trouve esquissé dans l'écriture de Ponge, telle que la donne à observer l'étonnant passage consacré à l'incendie des pétroles de Rouen. Faussement anecdotique, l'évocation prend un sens figuré et métatextuel :

> Quand les pétroles de Rouen flambèrent en 1940, les énormes colonnes de fumées et de flammes (la flamme à l'intérieur de la colonne de fumée) qui montaient de chaque « bac » s'élevèrent avec une telle force ascensionnelle, d'un tel élan, avec une telle fougue, qu'elles me parurent se rejoindre au zénith.
> Ainsi en est-il des œuvres les plus importantes de chaque civilisation. Ainsi en est-il de celle de Malherbe, et en voilà une figure assez neuve peut-être pour le Parnasse (ou le Panthéon Universel). (p. 153)

40 Un réseau d'analogies se met en place, afin de suggérer l'élévation de la parole au-dessus de son usage ordinaire, grâce à la poésie, que symbolisent les flammes :

> La parole en un sens s'élève comme la fumée, mais elle n'est touchante, impressionnante, que dans la mesure où des flammes sont sensibles en son centre. La parole douée de force ascensionnelle, ardente, fougueuse, et qui monte tout droit malgré le mouvement baroque, hélicoïdal des flammes, et qui donne l'impression d'une haute tour, qui nous porte irrésistiblement, d'un seul coup, dès les premiers mots, à un niveau supérieur.

41 La poésie au sens traditionnel de langage versifié (« les strophes ») est intégrée à l'édifice analogique comme un moment à dépasser :

> Penser aussi aux tuyaux d'orgue, aux grandes orgues, aux cheminées par où passe le souffle, l'animation, et qui vibrent et produisent des ondes, contagieusement entendues, ressenties fort loin. En un sens les strophes des poèmes dans la page ressemblent à des tronçons de tuyaux ou de tours ou de cheminées. L'esprit y circule, évolue un peu à la façon des flammes, s'élevant en spirales à l'intérieur. (Ne

> pas insister, c'est presque un lieu commun.) (Ce qui n'est pas du lieu commun, c'est de donner de l'importance à la colonne de fumées) (c'est aussi de conserver son importance au fait qui me saisit si fort à Rouen, à savoir que ces colonnes bien que parfaitement verticales, se rejoignaient au zénith). (p. 153)

42 Dans cette évocation, la verticalité de la fumée (des paroles) prend en quelque sorte appui sur le mouvement hélicoïdal des flammes qui assimile la poésie à l'instabilité baroque : l'interaction du classique et du baroque s'effectue dans le sens de la transcendance. La Poésie supérieure qui en résulte, identifiée à la Parole, réalise la fusion de catégories antagoniques, de même que la géométrie non euclidienne a pu faire concevoir au XXe siècle que des lignes parallèles se rejoignent : « ces colonnes bien que parfaitement verticales, se rejoignaient au zénith ». Cette parole/poésie supérieure est, comme on l'a vu, fondatrice de langue : « L'on peut dire encore que c'est le dictionnaire français, dans toute son épaisseur, qui flambe » (p. 154). Mais quelle place, encore une fois, pour le tiers lecteur dans cette combustion, si ce n'est de faire sien le nouveau langage poétiquement refondé ?

43 Ponge pense plus facilement le lecteur en récepteur d'une communication qu'en producteur de sens : « Pour maintenir la Parole, il suffit d'un lecteur pour l'entendre » (p. 22). Son propos se fait précis à ce sujet : « *étant donné ce qui est à dire* (à faire entendre, à communiquer) » (p. 73). Une phrase alambiquée d'un des derniers livres, *La Table*, donnera la traduction syntaxique de cette dissymétrie : « Je t'invite à faire la lecture de l'écriture de ma lecture de ce que j'écris[22] ». L'auteur écrivain inclut toujours un lecteur. Le lecteur, quant à lui, ne disposerait vis-à-vis du texte d'écrivain d'aucune autonomie légitime, au point que la seule lecture valable serait, à l'oral, la profération sans coupure du texte d'auteur, et à l'écrit, la citation mot à mot de ce texte dont la perfection ne souffre pas l'immixtion d'un tiers. Cette radicalité, Ponge se l'est appliquée à lui-même, préférant à toute glose la citation longue et en latin de Lucrèce pour clore son étude « Braque ou un méditatif à l'œuvre[23] » (1964).

44 Une ébauche de réciprocité se dessine toutefois qui situerait contradictoirement le lecteur au-delà de la reproduction. « Toute parole est un acte[24] », note-t-on, page 52, dans un emprunt à Wittgenstein. Plus loin, la reconnaissance se fait plus précise, même si elle est provisoirement écartée :

> Qu'est-ce que lire ? – À la fois déchiffrer, au moyen des yeux, les lettres et les mots, – et entendre leur sonorité, croire en leur signification – et pourtant poursuivre… / Mais cette analyse n'est pas tellement dans notre sujet. (p. 172)

45 Plus loin encore, on note l'inflexion vers un « nous » authentiquement pluriel :

> Peut-être est-ce que l'aveu d'être une (une seule) personne, me semble insuffisant pour maintenir de l'autorité à mes proférations ? Toujours est-il que la profération de ce que j'ai à dire me semble exiger maintenant le nous. (p. 179)

46 L'exigence nouvelle entrevue ici se confirme à la page suivante :

> J'ai très fort le sentiment de la fragilité, du caractère éphémère, fugitif des individus par rapport à l'espèce, par rapport aussi à leurs œuvres, voire à la moindre de leurs paroles, lesquelles ne leur appartiennent pas, me semble-t-il, en particulier, dont ils ne peuvent être crédités que dans la mesure où eux-mêmes ont eu la volonté de se cacher, de se retirer, de faire vivre ou de laisser vivre ces œuvres, ces paroles par elles-mêmes. (p. 180)

47 Laisser vivre les paroles par elles-mêmes, c'est tout simplement les situer dans l'interlocution, déniée mais finalement reconnue. Revenant sur la question de la parole, au sens positif du terme, dans *La Fabrique du pré* (1971), Ponge en évoquera encore le

« caractère sacré » et en quelque sorte intangible, tout en s'arrêtant quelques lignes plus haut sur le problème de « l'incompréhensible pluralité des individus dans l'espèce[25] ».

48 Nous pouvons dès lors, prenant appui sur l'ouverture laissée par cette contradiction interne, prolonger notre réflexion sur le *Malherbe* de Ponge par une proposition théorique développant un germe trouvé dans cette œuvre.

49 Opposant à la conception traditionnelle selon laquelle l'auteur crée et le lecteur reçoit, un autre schéma mettant en regard création auctoriale et création lectorale ou interprétative, nous pourrions avancer que deux figures se font écho, de l'une à l'autre, avec déplacement de leur point d'application et modification de leur mode d'expression : l'analogie, comparative ou métaphorique, et l'oxymore. Là où le texte d'écrivain joue de ces figures sous une forme condensée, voire énigmatique, le texte de lecture[26], forme aboutie d'une parole de lecteur interprétative, déplie à grande échelle.

50 Du côté de l'analogie, nous rappellerions ainsi l'interprétation proposée par Christophe Hanna qui, mettant en regard *Le Parti pris des choses* (« L'Escargot ») et *Pour un Malherbe*, explicite la pensée esthétique de Ponge qui situe la littérature dans une sorte d'Histoire naturelle.

51 Du côté de l'oxymore, nous reprendrions la contradiction interne portant sur le statut du lecteur, telle que nous venons d'essayer de l'explorer, à partir du *Malherbe*. Soit donc, pour récapituler, le tableau suivant :

Parole littéraire sacralisée	
Auteur	Lecteur
La Parole (P1) contre la parole ordinaire	P2 = P1 (communion)
Interlocution littéraire	
P1	P2 ≠ P1 (communion-distance)
Création de niveau 1 - Texte d'auteur (T1)	Création de niveau 2 - Texte de lecture (T2)
Métaphore	Analogie interpretative
Oxymore	Contradiction interpretative
Densité du sens	Dépliement du sens

52 *Pour un Malherbe* peut donc être tenu comme parole de lecteur parce que Malherbe (l'auteur) est l'objet principal du livre, qui relève à sa façon de l'essai critique. Autour de 1955, Ponge redessine la figure de Malherbe en suspectant les catégories de l'histoire littéraire de la fossiliser. Son éloge plaide pour une réévaluation majeure. Par un retour au texte appuyé sur un goût individuel, le propos érige Malherbe en modèle d'harmonie, d'émotion maîtrisée, en fondateur de langue. En élevant un classique (et non un pré-classique) au rang de repère intemporel pour la pratique de l'écriture, il prend le contre-pied d'un vingtième siècle encore dominé par le surréalisme, avatar

contemporain du romantisme, et par l'existentialisme auquel il oppose la figure du poète à distance de l'histoire.

53 Simultanément, cette parole est aussi une parole d'auteur tendue vers un horizon plus large : l'art poétique de Ponge. Cette nouvelle voix d'auteur excède celle de Malherbe, intégrant notamment la révolution esthétique de la fin du XIXe siècle (Mallarmé, Lautréamont, Cézanne) et la révolution scientifique du XXe siècle (relativité restreinte et générale, mécanique quantique) qui dépasse la raison classique.

54 Le caractère encore divin de la parole poétique à laquelle Ponge ne cesse d'aspirer, renouant avec une autre forme de perfection, celle de « l'absolu littéraire[27] » rêvé par le romantisme allemand à partir des Grecs, tend à minorer le rôle du tiers lecteur renvoyé aux schémas de la réception et de la communication. La tension de la parole poétique vers une forme de sacralité non religieuse traverse une grande partie de la production littéraire et poétique du XXe siècle, donnant à ce *Malherbe* une portée emblématique. En poète artiste, Ponge interroge contradictoirement, au sein de son livre, cette postulation écrasante, entrouvrant la porte à l'idée d'une parole lectorale, à même de donner vie à la relation littéraire.

NOTES

1. Francis Ponge, « Nous, mots français », *Nouveau nouveau recueil*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », II, 2002, p. 1291. Dans ce texte politique publié à la veille des élections législatives de 1978 et appelant à voter pour le parti gaulliste, Ponge conjoint son amour pour la langue française et pour ces autres poètes situés dans son Panthéon personnel : Horace, Malherbe, (qu'on va retrouver ici), tous deux fondateurs de langue que les circonstances amenèrent à soutenir le pouvoir politique en place, Auguste ou le roi de France catholique à l'époque des guerres de religion.

2. Le livre est repris en tête du second volume des *Œuvres complètes (OC)*, dir. Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2002. C'est cette édition que nous suivrons.

3. Alain Trouvé, « Fabriques du Savon », *Intertexte et arrière-texte*, Reims, Épure, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture » ; n° 5, 2011, p. 249-263.

4. *Le Savon*, *OC*, II, p. 359.

5. « Les Écuries d'Augias » [1929-1930], *Proèmes*, 1948, *OC*, I, p. 192.

6. Lire à ce sujet, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 175-186.

7. Pour de nouveaux développements sur cette question, voir notre rubrique « Supplément poético-interprétatif », dans *Lire L'humain Aragon, Ponge esthétiques croisées*, chapitre X, ENS Éditions, 2018, DOI : 10.4000/books.enseditions.10010

8. « Dans le lit de *La Seine* », in *Déclinaisons de l'arrière-texte*, Reims, Épure, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture », n° 6, 2012, p. 173-192.

9. Le hors-texte est une notion forgée à la fin des années 1960 par la sociocritique et proche de l'arrière-texte par certains aspects, bien qu'il n'intègre pas comme l'arrière-texte la dimension subjective de scène mentale à demi-consciente. Voir à ce sujet notre article, « Contexte, hors-texte, arrière-texte : à propos de l'ambivalence des notions en théorie littéraire », *in* Guillaume Bridet et Joël Loehr (coord.), *Le Contexte en question*, Paris, Armand Colin, 2019.

10. Voir aussi à ce sujet notre article, « Aragon-Ponge : Poétiques de la ville et liquéfaction de l'objet *Le Paysan de Paris/La Seine* », dans *Aragon Une écriture au carrefour*, *RSH*, n° 305, 2012, Maryse Vassevière (coord.), p. 185-204.
11. L'intertexte latent est une des quatre dimensions de l'arrière-texte dégagées dans les deux volumes précédemment cités.
12. Nous renouvelons à ce propos notre différence d'appréciation vis-à-vis de l'essai de Bernard Veck, Francis *Ponge ou le Refus de l'absolu littéraire*, Liège, Mardaga, 1993 ; différence d'accentuation puisqu'au final, nous le verrons, la poétique pongienne laisse aussi place à une certaine distance.
13. Benoît Auclerc et Bénédicte Coste, *Ponge et ses lecteurs*, Paris, Kimé, 2014.
14. Ponge et ses lecteurs, *op. cit.*, p. 175.
15. *Ponge et ses lecteurs*, lettre 21 du 21 janvier 1917, p. 155.
16. *Botteghe oscure* fut le titre d'une importante revue italienne de littérature internationale qui parut de 1948 à 1960, revue dont le titre déjà symbolisait le brassage des cultures.
17. La première et la troisième de ces éditions pré-originales sont reprises telles quelles, les autres font l'objet de coupes ou de remaniements. Pour le détail de ces reprises, voir, *OC*, II, Notes, p. 1471-1472.
18. Bernard Beugnot, *Francis Ponge*, *OC*, II, Notes, p. 1471-1472.
19. Héraclite, Fragment 51, *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », p. 158.
20. Christophe Hanna, « *Pour un Malherbe* de Francis Ponge », *La Lecture littéraire*, n° spécial, « Écrivains lecteurs », 2002, p. 121.
21. Article cité, p. 135.
22. *La Table*, 1968-1973, *OC*, II, p. 919.
23. « Braque ou un méditatif à l'œuvre », [1964], repris dans *L'Atelier contemporain*, 1977, *OC*, II, p. 696-721.
24. Phrase empruntée à Wittgenstein : en allemand : *Worte sind Taten*, *Philosophische Untersuchungen* [*Investigations philosophiques*], 1953, posthume, trad. Paris, Gallimard, « Tel », 1961, p. 278.
25. *La Fabrique du pré*, Genève, Skira, 1971, réédition, *OC*, II, p. 433 et 434.
26. Voir à ce sujet notre article « Lecture et intertextualité », et son schéma de la relation auteur-lecteur, dans *Parcours de la reconnaissance intertextuelle*, Reims, Epure, « Approches Interdisciplinaires de la Lecture », n° 1, 2006, p. 18.
27. Voir à ce sujet, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Le Seuil, 1978.

AUTEUR

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL

Avec et au-delà de la parole

Amenuisement de la parole et métaphore de la chasse dans *Affliction*, du roman au film (Russell Banks, Paul Schrader)

Céline Rolland

1 Dans cet article, nous proposons de rapprocher un texte littéraire et un film « tiré » de ce texte, c'est-à-dire ce que l'on nomme une adaptation. Il s'agit d'un roman de l'auteur américain Russell Banks, publié en 1989 et intitulé *Affliction*[1], et du film du même titre réalisé par le cinéaste américain Paul Schrader, sorti en salles aux États-Unis en 1997. L'adaptation filmique de Paul Schrader est très respectueuse du texte source, le roman, ce qui transparaît d'emblée dans le titre partagé. Pour mettre en œuvre sa lecture de Banks, Schrader utilise divers procédés de translation, portés par une mise en scène sobre, et la performance retenue de ses acteurs. À travers cette stratégie générale orientée vers un effet de simplicité et de fidélité, Schrader paraît chercher seulement à reproduire et représenter le texte original dans un autre médium ; cette version seconde est cependant une œuvre propre et divergente car elle déplace, condense et transforme certains éléments dramatiques pour transposer l'esprit du texte.

2 Nous avons pris le procédé de la métaphore comme angle d'étude du texte de Banks ainsi que pour analyser le transport vers l'adaptation filmique. Il nous semble que le déplacement, constitutif du transport métaphorique, permet de bien cerner les enjeux principaux du roman de Banks. En effet, dans ce roman, la chasse semble occuper une place secondaire dans l'intrigue alors qu'elle joue en réalité un rôle essentiel comme figure : ce qui se trame sur le terrain de chasse reflète et catalyse la vérité des rapports humains à la ville et dans la famille. D'autre part, et c'est ce qui retient plus particulièrement notre attention ici, la situation de narration a partie liée avec la métaphore et le déplacement. En fait, au fil de la lecture, on se rend compte que les discours qui sont tenus par le narrateur et les personnages servent souvent à déplacer le discours impossible, la parole taboue, celle qui ne peut avoir lieu pour des raisons mystérieuses alors que c'est elle qui importe vraiment. De même, l'enquête policière

qui apparaît d'abord comme le sujet premier du texte s'avère être finalement un leurre ou une réfraction nécessaire du vrai sujet, lequel ne peut pas être abordé frontalement[2].

3 Nous considérons donc l'adaptation filmique et le jeu de rôle / le jeu d'acteur comme des prises de paroles intéressantes à partir d'un texte littéraire. Lecteurs de l'œuvre première, le texte romanesque, et à travers leur prise de parole aussi critiques et traducteurs, le réalisateur et les acteurs deviennent des locuteurs qui nous intéressent particulièrement parce qu'ils rendent possible une parole plurielle, en harmonie ou en dissonance : l'écrivain, le narrateur, le réalisateur, son équipe et surtout ses acteurs collaborent et entrent en concurrence. Cela donne lieu à une situation d'énonciation complexe et intéressante. Pourquoi choisir ce texte et ce film parmi toutes les adaptations filmiques disponibles ? Parce que ce texte nous paraît refléter et comprendre déjà en lui-même les enjeux d'une parole plurielle et menacée d'extinction, et parce que dans le roman, l'amenuisement de la parole participe du thème central : la culture de la violence masculine, transmise par des pères à la fois autoritaires et défaillants. Le père reflète en partie la figure auctoriale, qui fait référence et s'impose forcément de façon violente car elle est autoritaire, mais qui fait défaut au lecteur parce qu'elle ne permet pas une lecture verticale, simple, stable et univoque. De plus, dans le livre de Banks, le procédé métaphorique qui préside à tout geste adaptatif se retrouve à plusieurs niveaux : la chasse, comme dans de nombreux textes et films dans la tradition américaine, sert de leurre en déplaçant la question ou les enjeux dans un autre espace, celui de la forêt, espace à la fois obscur, lointain et familier. D'autre part, le protagoniste est présenté comme un rêveur (*a dreamer*) dont la parole instable est sujette à caution, or le rêve figure le déplacement et la translation inhérents à l'adaptation. Le narrateur participe aussi de ce mouvement de déplacement puisqu'il semble chercher à nous parler de lui à travers l'histoire dont il fait le récit comme par projection sur son frère, figure spectrale tant dans le roman que dans le film.

4 Enfin, le narrateur, frère du protagoniste, nous explique au tout début du roman et du film que tout a commencé pour lui par un changement dans la voix de son frère lors d'une conversation téléphonique. Le narrateur perçoit une intonation nouvelle et selon lui, rétrospectivement, son frère n'avait « jamais parlé comme ça ». Le récit, la parole énoncée par Rolfe Whitehouse, est déclenché par une prise de parole qui sonne étrangement et qui diffère insensiblement de la parole habituelle.

Niveaux de lecture et enchâssements

5 Le texte offre deux lectures possibles, ainsi que Russell Banks l'explicite dans un entretien qu'il a réservé à la *Paris Review* en 1998 : « *The mystery in the book, the literal mystery that might exist in the plot of the book, is really a metaphor for the other, deeper quest that the author is engaged in*[3] ». Il serait donc possible de voir ou de lire une intrigue policière dans le roman. Notons cependant le choix du modal *might* pour souligner que cette grille de lecture n'est qu'une possibilité, qu'il n'est pas sûr que le roman soit véritablement une histoire policière. L'apparence policière masque une quête plus « profonde » dont elle est l'image, la métaphore.

Une lecture métaphorique

6 Dans le roman comme dans le film, le point de vue narratif est celui de Rolfe Whitehouse, qui témoigne au sujet de son frère aîné Wade Whitehouse, porté disparu. Dès le début, ce narrateur nous informe que son frère Wade est parti et que nul ne veut se souvenir de lui, parce qu'il aurait commis un crime moralement inqualifiable. Ce crime impossible à dire reste d'ailleurs non expliqué dans le texte, jusqu'à la toute fin du récit. Nous ne comprenons qu'à la fin qu'il a tué son père au cours d'une dispute. Le coup n'est pas porté directement ; le vieillard se blesse en tombant après avoir empoigné son fils. La culpabilité de Wade est d'autant moins évidente pour le lecteur que la rixe est provoquée par le père, d'une manière particulièrement détestable et violente. Ainsi, lors d'une seconde lecture, la honte et la réprobation dont Wade fait l'objet apparaissent comme injustifiées, ce qui renforce le sentiment selon lequel le frère maudit fait office de bouc-émissaire et que sa personne concentre dans le récit l'ensemble des rancœurs d'une société machiste et patriarcale, alors même qu'il en est le représentant officiel, en sa qualité de *town officer*, avatar moderne et amoindri du shérif. Cette contradiction révèle le conflit qui travaille le personnage de Wade, mais aussi et peut-être au premier chef, son frère Rolfe, narrateur du récit.

7 Rolfe est le seul membre de la fratrie Whitehouse à avoir réussi, du moins en apparence, à prendre quelque distance avec la petite bourgade de Lawford, dépeinte comme une ville mortifère. Il est le seul, du moins c'est ce qu'il prétend au début du récit, à avoir accompli une rupture géographique autant qu'émotionnelle, avec sa famille et avec son enfance, passée sous l'emprise d'un père violent : « *And I despised Wade's life. Let me say it again. I despised Wade's life. I fled the family and the town of Lawford when I was little more than a boy to avoid having to live that life*[4] ».

8 Le lecteur prend conscience par paliers pour ainsi dire que tous les discours sous-entendent un autre récit, parallèle et fragmentaire. Le narrateur nous parle en effet de lui-même tout en s'en défendant, comme le laissent deviner plusieurs formules sibyllines et quelque peu tautologiques : « *suddenly I was no longer distantly monitoring my brother's confused painful life but was instead practically living it*[5] ». L'histoire qu'il raconte est tout autant reconstruite qu'imaginée, rêvée. Le rêve apparaît d'ailleurs comme une clé, au sens freudien théorisé dans *L'Interprétation des rêves*[6]. Le protagoniste, Wade, est souvent présenté comme un rêveur, le rêveur par excellence. Cependant, Wade n'incarne pas un individu qui aime se projeter dans un monde fantasmagorique et léger, il vit plutôt le rêve comme un suspens lui offrant sa seule chance de se retirer d'un réel oppressant, insupportable. Dans le paysage désolé du roman, même le rêve est une forme vide qui ne permet pas de créer une alternative, de se recréer soi-même pour se sauver, seulement de se soustraire un temps à la violence du réel, comme une perte de conscience ou un symptôme post-traumatique.

9 Le narrateur tente de se comprendre et de s'expliquer en racontant la vie de son frère, selon un procédé bien connu, un peu comme Nick racontant Gatsby dans le roman de Fitzgerald[7], et c'est le même processus qui est à l'œuvre lorsque Wade rappelle au narrateur un épisode de leur enfance : il déplace sur son frère un événement dont il a lui-même été la victime : la « vérité » ne peut alors être déterminée de façon sûre puisque les deux récits sont mutuellement exclusifs : soit l'un dit vrai, soit c'est l'autre.

Chasse, chasse à l'homme et chasse herméneutique

10 Dans le récit, Rolfe explique comment son frère aîné, Wade, mène une enquête policière qui devient une chasse à l'homme obsessionnelle. Il cherche à montrer que le syndicaliste de Boston qui a été retrouvé mort dans les bois n'a pas été victime d'un accident de chasse mais d'un meurtre. Le narrateur laisse entendre que cette obsession pour un crime que personne ne veut reconnaître n'est qu'une manière, pour Wade – représentant de l'ordre – de trouver la culpabilité de son père, tout cela de façon oblique, comme en écho.

11 Ainsi, à travers l'emboîtement de plusieurs intrigues, et par le biais d'une histoire de chasse apparemment anecdotique, l'auteur nous donne à voir, si l'on veut bien déplacer les cadres, une réflexion sur la culture de la violence aux États-Unis, et quelque chose de sa propre histoire.

12 Par la situation de narration qui présente un homme parlant de son frère disparu, exilé de la communauté, et par le trope de la chasse utilisé comme biais métaphorique, ce roman entre en résonance avec celui de Jim Harrison intitulé *Farmer* (1976), et avec *The Good Brother* de Chris Offutt (1997). Cette rémanence souligne l'inscription de *Affliction* dans une tradition littéraire américaine qui dramatise les rapports spéculaires entre deux frères rivaux. Le terme *frenemies* désigne en anglais cette relation contradictoire entre deux personnages à la fois semblables et opposés.

13 D'autre part, il est intéressant de remarquer que dans le livre, sur la page, tous les chapitres s'ouvrent sous l'égide d'un signe d'apparence cabalistique, une lettre A, comme l'initiale du mot-titre *Affliction*, mais présentant comme un revers symétrique ou, peut-être, la ramure d'un cerf. Ce signe figure la proie traquée dans toutes les chasses au gibier qui font office de décor dans l'intrigue. Ce A évoque la lettre écarlate de Hester Prynne chez Nathaniel Hawthorne[8], et suggère ainsi la réversibilité des sens d'un même signe, et la réversibilité du schéma actantiel paradigmatique : celui de la partie de chasse. Ainsi, chasseur et chassé occupent des positions susceptibles de s'inverser selon la lumière ou le discours qui est porté sur la lettre. En effet, le titre à consonance biblique renvoie, comme l'épigraphe de Simone Weil, à la passion mystique et aux souffrances de Job, celui qui cherche à persister dans l'amour du Père malgré la malédiction à laquelle le condamne son père : Wade aime son père contre toute raison et toute apparence, et cet amour insensé et incompréhensible le montre aussi, dans le discours du frère, comme une figure de saint – alors même que le récit débute par une déclaration abrupte de rejet : Wade apparaît d'abord comme le mouton noir.

14 Le titre, par ses connotations bibliques, rappelle celui de *Deliverance* de James Dickey, roman paru en 1970 dans lequel le cycle de la violence masculine est également illustré de façon métaphorique, au prisme de la chasse.

L'effet-miroir et la confession cachée du narrateur

15 Dans *Affliction*, la voix narrative est éminemment impliquée puisqu'elle est prononcée par un personnage qui nous parle de son frère, en focalisation interne, et parce que la subjectivité inhérente à cette position du témoin-locuteur est renforcée et compliquée par le rapport ambivalent entre les deux frères Whitehouse, du moins du point de vue du narrateur, Rolfe. En effet, ce dernier entretient avec son frère un lien contradictoire et apparemment pathologique, qui se noue autour d'un axe identification/rejet, propre

au phénomène du double bien connu en littérature, lorsqu'un personnage refuse d'assumer sa part maudite et qu'il opère inconsciemment une césure par dissociation et projection sur un personnage fantasmé. Citons les mots de Rolfe à propos de Wade : « *In my dreams of Wade, in my memories and thoughts of him, we are interchangeable* » (p. 201) : « nous sommes interchangeables ». Ainsi, l'énonciation donne à entendre une parole singulière, qui se présente pourtant au contraire comme une voix objective, apaisée et distanciée : le narrateur est professeur d'histoire, il prétend ne s'intéresser qu'à la vérité et il assure ne pas être « affligé » par son histoire familiale de violence.

16 Cependant, l'enjeu pour l'auteur est de faire entendre aux lecteurs l'implication personnelle de cette parole autoritaire du narrateur. La parole de Banks intègre vers la fin du roman d'autres voix, celles d'autres personnages qui délivrent chacun une lecture particulière de l'intrigue et de la trajectoire du protagoniste, lequel parle lui-même à travers le récit de son frère, ne serait-ce qu'en discours rapporté. Sous la voix unique de Rolfe, le lecteur décèle les traces d'autres voix concurrentes.

17 En outre, l'orchestration de ces voix sous-jacentes, de la part de l'auteur, est fonction des lecteurs en tant que sujets dont la performance dynamique de lecture est à la fois autonome, individuelle et en partie prévisible et collective : l'auteur construit l'entrelacs de paroles à partir de l'hypothèse selon laquelle ses lecteurs partagent une certaine vision du monde, à partir d'un substrat collectif, à savoir l'expérience de la violence bien particulière dont il parle, une sensibilité à l'imaginaire et à la symbolique de la chasse en Amérique, et la familiarité avec certains intertextes.

Adaptation du cinéaste et performance de l'acteur

18 S'il s'agit de s'intéresser à « la mise en œuvre de la langue à travers une énonciation ou performance, qu'on nommera tout simplement parole, et plus particulièrement parole du lecteur[9] », il convient d'examiner la parole ou les paroles de celui qui lit un texte littéraire. Par exemple de considérer le réalisateur et le scénariste/dialoguiste qui s'emparent d'un texte littéraire pour en faire une adaptation en leur nom propre même si au cinéma il s'agit d'une prise de parole au pluriel dès lors qu'on ne peut résumer le travail créatif à un seul sujet, à un seul lecteur. Il y a en effet le réalisateur mais aussi tous les acteurs de la mise en œuvre du film, dont les acteurs au premier chef, une fonction qui nous importe d'autant plus que l'idée de parole comporte la notion de performance : l'acteur donne à voir et à entendre par son jeu particulier, une lecture-performance. Citons Laurent Jenny à ce propos, lorsqu'il évoque l'utopie de l'origine unique et bien déterminée de la parole, et les utopies de la totalité, auxquelles il préfère les idées de transitivité, de participation et de partage[10] :

> À vouloir saisir l'utopie de l'origine, elle peut s'enfermer dans les infinis jeux de miroir de la réflexivité sans apercevoir que son mouvement l'écarte d'elle-même, qu'en son essence elle est déjà depuis toujours l'écartement qu'ont creusé la défaillance ou l'appel d'un réel [...] Sollicitant par un jeu de différences la participation interprétative d'un autre, elle postule naturellement un partage des procédures d'inférence et des représentations. Et, à poser ce partage comme absolu, elle en vient à nier toute distance interlocutoire. Elle perd alors sa puissance d'appel et sa force de redescription [...] et elle se réduit finalement à un soliloque infini. [...] La parole est hantée par les utopies de la totalité, mais ce qui la sauve d'elle-même, c'est la transitivité qui l'emporte.

19 Nous avons voulu étudier comment Banks-lecteur du *Livre de Job*, de l'essai *Attente de Dieu* de Simone Weil (la partie « *The Love of God and Affliction* ») et de *The Scarlet Letter* prend la parole dans *Affliction* : en quelque sorte, le roman est la lecture de Banks prononcée par son narrateur. Ensuite, il y a le réalisateur Paul Schrader qui peut être pris comme lecteur de Banks, d'autant qu'il souligne ce rapport dans un entretien où il donne sa première lecture du roman, une lecture « saisissante » qui est plus qu'un prétexte, et qui entre en résonance avec les œuvres précédentes de Schrader, (notamment *Taxi Driver*[11]) :

> I saw it in a book shop when it came out in trade paperback, and it just caught me. The first line of the novel is actually the first line of the film: "This is the story of my brother's criminal behavior and his strange disappearance." I was just grabbed by it, so I bought it. Besides the language, the depth of theme and the depth of the characters, I think what I liked most about [the book] was the gimmick: half or two-thirds of the waythrough, it's like, boom! You realize that this small-time cop who thinks he is going to redeem himself by solving a murder is really going crazy, because there is no murder. The real drama is about his father, not about this "hunting accident".[12]

20 Ensuite, le troisième lecteur est l'acteur principal, Nick Nolte, qui offre sa propre lecture à travers sa performance cinématographique. Lisons ce qu'a écrit Schrader à propos de la lecture-performance de son acteur Nick Nolte :

> By the time he got into rehearsals, he knew his character cold. He had reams of notes. He had notes for every other actor. I remember once we were shooting and I was suggesting a different line reading. Nick said to me, "Oh, I don't think he would say it that way," and I realized that his decision had been made months ago, maybe even years ago.[13]

21 L'acteur Nolte apparaît d'ailleurs bien comme un lecteur attentif, scrupuleux mais aussi créatif, à travers ce que dit le réalisateur à propos de la manière dont l'acteur s'est approprié le rôle : Paul Schrader utilise des termes propres à la lecture critique, par exemple il dit que Nolte avait pris beaucoup de notes à partir du roman. De plus, le terme « *line reading* » révèle dans ce contexte combien l'interprétation d'un rôle est aussi une lecture, opérée par un lecteur que l'on identifie aisément dans son époque et par sa filmographie.

22 Notons d'abord, dans le film, comment la musique du générique de début, composée par Michael Brook, semble véhiculer un sens double. Cette musique est intéressante car elle a quelque chose de spectral : lente, elle répète les mêmes accords de façon lancinante ; ces accords sont posés en même temps que les images-vignettes, qui se ressemblent toutes. Ainsi, la bande-son et les images concordent pour renforcer le sentiment de retour perpétuel du même qui entre en résonance avec le thème central, celui du cycle de la violence transmise par les pères. La musique débute par un effet électronique vibré qui souligne le flou visuel à l'image : la neige s'élève en volutes soufflées par le vent, ce qui donne lieu à des images dont la netteté s'estompe comme dans un rêve, malgré une lumière crue. Sorte de langage complémentaire, la musique semble fonctionner dans le film comme un langage sans parole.

23 L'association de la série de ces vignettes avec la musique étrange et lancinante suggère également le vide et l'absence de toute forme humaine : les lieux d'habitation qui composent la petite bourgade de Lawford connotent la solitude. C'est une ville-fantôme, comme si les habitants avaient fui après quelque catastrophe. Ces premières vignettes dépeignent en effet un univers post-apocalyptique. Un panneau signale le

nom de la ville fictionnelle, Lawford, un toponyme qui caractérise bien le protagoniste, Wade, lequel y représente la loi en tant que policier mandaté par le collège électoral. Dans une scène marquante, Wade apparaît comme la personnification du justicier tandis que son frère Rolfe ne s'intéresse qu'à la vérité, d'une façon intellectuelle et abstraite, et pas à ses implications directes ni à ses conséquences morales ; contrairement à Wade, Rolfe ne s'intéresse pas à l'application de la loi. Pour lui, c'est comme si vérité et justice n'avaient rien à voir l'une avec l'autre. Wade, en revanche, apparaît en justicier qui se heurte à l'impossibilité de faire marcher ensemble vérité théorique et justice effective.

24 Ainsi, d'une part, cette musique annonce le caractère spectral du récit, par les notes vibrées, le crescendo et la distance du rendu électronique, elle suggère une source d'angoisse, source qui demeure invisible donc d'autant plus inquiétante. D'autre part, après quelques secondes, les accords de guitare sèche donnent à entendre l'autre versant du récit, par une coloration folklorique traditionnelle : la musique convoque le thème de la nostalgie, d'autant mieux que les accords se répètent en boucle sans qu'il y ait de réelle progression mélodique. Ainsi, couplée à la série des vignettes qui montrent des lieux de vie déserts, la musique instaure une atmosphère d'inquiétante étrangeté qui rappelle le film de Kubrick, *Shining*, dans lequel le grand hôtel dans la neige tient lieu d'espace mortifère. Comme la musique, l'image complète encore la parole de son langage muet, selon des modalités complexes. En même temps, et presque au contraire, ce générique situe l'action à venir dans un cadre familier, hyperréaliste et bien américain, et l'idée de malédiction est véhiculée par la répétition d'une mélodie avortée. Remarquons enfin que le premier plan séquence qui suit le générique montre un camion, de nuit, descendant de la montagne vers la ville, exactement comme au début du film de Michael Cimino, *The Deer Hunter*, qui prend la chasse comme métaphore structurante, dix ans avant le roman de Banks et vingt ans avant le film de Schrader.

25 En effet, dans *Affliction* comme dans *Deer Hunter*, la chasse permet de représenter « de côté » le thème de la violence infligée dans le cercle familial et plus largement à la ville, en l'exportant en terrain ritualisé, porteur des valeurs américaines fondatrices, comme la bravoure dans la conquête. Dans *Affliction*, la fonction métaphorique de la chasse est annoncée dès les paroles du narrateur en voix off dans le générique de début : pour situer l'action, il explique en effet que l'histoire se noue pendant une seule et unique saison de chasse.

Rivalités et violence : mise en péril du sujet et de sa parole

Des lectures plurielles, des paroles concurrentes

26 De prime abord, le roman nous confronte au genre du roman de détection, le « *mystery* », tandis que l'adaptation semble s'orienter vers le film noir : il s'agit de chercher si Evan Twombley, le syndicaliste bostonien qui a trouvé la mort pendant une partie de chasse près de Lawford, a été victime d'un accident ou s'il a été assassiné, et si tel est le cas, par qui ? Serait-ce par la mafia de Boston, par l'entremise du gendre de Twombley, lui-même aidé par l'employeur de Wade ? Cette suspicion est nourrie par les deux frères Whitehouse et par eux seuls, et elle est abandonnée à la fin par le frère qui

prend la parole, le narrateur, Rolfe, qui la discrédite sans donner toutefois d'argument clair. Cette suspicion infondée irrigue la paranoïa grandissante de Wade et son isolement dans la communauté.

27 Ensuite, il y a la piste du mélodrame familial et du drame existentiel : Wade cherche à obtenir la garde de sa fille Jill ; il s'oppose à son ex-femme, ce qui engendre une rancœur et une solitude de plus en plus marquées. Puis vient une troisième grille de lecture, qui n'a rien d'une grille puisqu'elle reste indéterminée : autre chose, *something else*, selon Rolfe : « *There was the detective story and the ongoing family melodrama about Wade and Lillian fighting for custody. But there was something else. He was telling a different story*[14] ». Peut-être une tragédie, la chute aux enfers du personnage principal, emblématique de l'américain moyen, ou une hagiographie paradoxale, celle de Wade, d'autant que le protagoniste est rapproché de, sinon assimilé à, la figure christique, dans le livre et surtout à l'écran, et parce qu'il est associé à celle de Job, notamment à travers le titre et la référence assumée au texte de Simone Weil.

28 Entre le roman et le film, il est possible de distinguer plusieurs prises de parole. D'abord, si l'on cherche l'« origine utopique » de la parole, il faut bien sûr situer les préoccupations de l'auteur, Russell Banks : il semble bien prendre la parole sur le sujet de sa propre vie, son père et son propre parcours dans un texte en partie autobiographique. Il y a ensuite son double ou *alter ego* intradiégétique, le narrateur Rolfe, qui prend la parole et insiste sur cet acte : Rolfe vient d'ailleurs témoigner à partir de la parole de son frère, le personnage principal Wade, puisque, comme il l'explique, il n'a pas lui-même été le témoin direct de l'intrigue, il l'a vécue par procuration, par conversation téléphonique. Vient encore bien sûr le réalisateur-scénariste Schrader, dont nous savons qu'il est connu comme « le scénariste de Scorsese » : il a en effet écrit *Taxi Driver*, *Raging Bull* et *The Last Temptation of Christ*.

29 Schrader est aussi un auteur à part entière dont une des caractéristiques est de chercher à renouveler les formes. C'est le sujet qui dicte la forme : il n'y a pas un style qu'on retrouverait film après film. Schrader explique que cette idée lui vient de Kubrick qu'il prend pour modèle. En dépit de cette variété formelle, il est aisé de retrouver dans son œuvre une certaine unité thématique : l'obsession entretenue par une figure récurrente de *loner*, le repli paranoïaque et le mythe américain de la rédemption par la violence. D'autre part, sa filmographie nous indique qu'en 1997, Schrader sort du tournage d'un polar, *Touch*, adapté du roman éponyme de l'écrivain américain spécialiste du roman noir, Elmore Leonard. Ainsi, la parole du réalisateur est empreinte d'échos plus ou moins identifiables par les spectateurs d'*Affliction*, à sa sortie en 1997. Ces échos s'entremêlent pour figurer un horizon d'attente du public américain.

30 Le cinéma étant un art pluriel, le film est en partie l'œuvre des acteurs, et de l'équipe dans son ensemble. Ainsi, parce qu'ils choisissent les films dans lesquels ils souhaitent tourner et parce qu'ils sont connus du public à travers leur filmographie, il peut être pertinent d'observer la carrière des acteurs, dont celle de Nick Nolte, qui a tourné dans *The Prince of Tides* en 1991 : il y incarne un homme hanté par un passé qu'il refoule, et dont le père était violent. James Coburn qui interprète le père violent dans *Affliction* est surtout connu pour ses rôles dans les films de Sam Peckinpah, dont *Pat Garrett and Billy the Kid* en 1973. Sissy Spacek a tourné dans *Badlands* (*La Balade Sauvage*) de Terrence Malick, en 1973 et dans *Carrie* de Brian de Palma en 1976.

31 Pour l'interprète du narrateur Rolfe, Willem Dafoe, retenons deux films : sous la direction de Paul Schrader et Martin Scorsese : *The Last Temptation of Christ*, en 1988, et

pour Alan Parker, dans *Mississippi Burning*, également en 1988. Le film porte également la signature du directeur de la photographie, Paul Sarossy, celle du compositeur Michael Brook, etc. Tous ont travaillé à partir de leur propre lecture du roman de Banks ou au moins à partir de leur lecture du scénario de Schrader mais en recourant à un langage non verbal. Ce sont tous des lecteurs, des critiques et des traducteurs. Le spectateur « lit » aussi leur performance d'acteur au prisme des personnages qu'ils ont précédemment interprétés. La connaissance des films précédents de tel ou tel acteur colore la lecture du film, pour le spectateur. Dans les bonus du DVD, chaque acteur donne quelques clés nous permettant de comprendre sa propre lecture du scénario. D'abord, pour le réalisateur Schrader, le roman de Banks est une tragédie : « *the story of someone trying to run faster than fate*[15] », une phrase qui convoque les grandes figures de la tragédie grecque, comme chez les Atrides. Pour Willem Dafoe, la loi implacable du destin préside au cycle de la violence : « *To me, it's a character portrait and the portrait of a family that's caught in this cycle of violence*[16] ». La même lecture est celle de l'actrice, Sissy Spaceck, qui rapporte l'idée de malédiction à un contexte chrétien et américain, à travers le terme de péché : « *Sins of the fathers going from one generation to the next*[17] ». Pour Nick Nolte, le film s'empare du thème d'une violence permanente qu'il est impossible de réduire à une seule cause ou un seul coupable, donc une violence à la fois naturelle et culturelle :

> It's a murder mystery with all these clues here and there. This violence keeps coming up. It's not directed towards specific individuals. It's about the violence in our lives. All violence, war, murder, the natural negative feelings; it's all within us.[18]

32 Ainsi, le film met en œuvre des lectures plurielles, des paroles concurrentes.

33 Si les voix des acteurs semblent s'harmoniser pour donner corps à une parole commune, partagée, comme on le voit lorsqu'on rapproche les phrases qui résument leurs lectures du scénario, il n'en reste pas moins que la thématique de la violence se lit aussi au niveau de la lutte pour la prise de parole, dans le récit et au plan métatextuel, dans le partage entre l'autorité auctoriale (Banks), celle du réalisateur et de tous les acteurs du film, musicien, cadreur et monteur compris.

Violence irrépressible, effacement du personnage

34 Selon le narrateur, le dernier effet de la violence subie par les fils est la prise de distance entre soi et le monde, lorsque la victime n'a d'autre choix que d'instaurer et de maintenir un espace infranchissable entre soi et les autres, d'un point de vue affectif. Afin de ne pas reproduire la faute des pères, une solution est de s'abstraire volontairement du cercle social, et cette option est celle qu'a choisie le narrateur, célibataire, qui a construit une vie solitaire en retrait, loin de la bourgade corrompue des origines. Ainsi, lorsque Rolfe affirme à son frère qu'il n'a lui, « jamais été affligé par la violence de leur père », le protagoniste lui répond dans un rire ironique : même s'il s'est rangé du côté du savoir livresque et de la vérité, au détriment de la Justice que Wade persévère à chercher, Rolfe témoigne aussi, par sa vie effacée, de la violence qu'il a subie. Rolfe utilise le déplacement comme mode de survie :

> For a time, it lived inside me, displacing all other stories until finally I could stand the displacement no longer and determined to open my mouth and speak, to let the secrets emerge, regardless of the cost to me or anyone else.[19]
> [...]

> It makes me feel permanently and universally displaced [...] We struggle to change our place in society, and all we manage to do is displace ourselves.[20]

35 L'effacement du personnage, d'abord le protagoniste Wade, c'est aussi le symptôme de sa faillite personnelle, dans son rôle de parent responsable et admirable, auprès de sa fille Jill, pour commencer : les premiers mots du personnage sont des mots de défaite : « *I'm sorry I screwed up ; I couldn't help it.* » Il n'y peut rien, il est dépassé, ce à quoi la fillette lui répond par un reproche : « *you're the one in charge* », formule qui peut se traduire de plusieurs manières : « c'est toi qui conduis, c'est toi le responsable, c'est à toi que je suis en droit de demander des comptes ». Or, ce n'est pas lui qui a la parole et même si sa fonction officielle de policier le désigne comme une figure d'autorité, il n'est en réalité que le témoin impuissant des événements qu'il subit, et le spectateur de lui-même car il subit en partie l'héritage et le reflet que lui renvoie son père, d'où des effets miroir, des images jouant sur la spécularité, à plusieurs reprises dans le film : Wade s'efface derrière l'image de son père. Dans le roman comme dans le film, les deux hommes ont les mêmes tics et les mêmes vices, l'alcool au premier chef ; ils aiment aussi à manger du sel qu'ils se versent sur le dos de la main. Remarquons au passage que le seul véhicule dont Wade soit nommément responsable (« *in charge* ») est la niveleuse de son employeur, qui le charge, lui entre tous ses employés, de la tâche la plus ingrate, celle de déblayer la neige par tous les temps. La niveleuse, *grader* en anglais, symbolise donc l'effort infructueux et pénible qui n'aboutit qu'au nivellement par le bas, d'autant que la neige, on l'a dit, fonctionne comme agent d'effacement : plus il lutte et plus il s'efface lui-même pour ainsi dire, ce qui renforce le thème de la malédiction. On assiste à un glissement, à partir de l'image de l'effacement par la neige, vers la disparition, à la fin, par le feu. La dernière image de Wade, dans le film, nous semble rendre un hommage oblique à *Sacrifice* (1986) du réalisateur soviétique Andreï Tarkovski, à travers l'image du feu rédempteur. Dans *Sacrifice*, le protagoniste fait le vœu de ne plus parler si Dieu lui accorde de retrouver son fils sain et sauf.

36 Pour reprendre le trope de la chasse comme métaphore structurante du récit, les images des cadavres de cerfs fonctionnent comme des emblèmes de la défaite de Wade : deux plans se succèdent, sur fond de musique légère et entraînante en complet décalage, ce qui accentue la cruauté des chasseurs.

Version contre-romantique du chasseur et du mythe de la rédemption par la violence

37 Au tout début du roman, puis après cinquante pages au cours de deux longs paragraphes, dans une pause du récit, Banks propose un portrait au vitriol du *Great White American Hunter*, ce mythe machiste (et raciste) qui véhicule une image idéalisée du chasseur tout-puissant. Banks dépeint une horde de brutes imbéciles qui maltraitent la forêt et ses habitants, sans pour autant arriver à leurs fins, ou alors par hasard, malgré leur maladresse :

> Almost all of the deer hunters are men from lower New Hampshire and eastern Massachusetts, who every November come north brandishing high-powered rifles with scopes and normally spend no more than a weekend in the area. They drink all night in motels and roadhouses on Route 29 and tramp from sunup to sundown through the woods, firing at anything that moves, sometimes even killing it and hauling it back to Haverhill or Revere on the fender of a car. More often than not, they return home empty-handed, hung over and frustrated – but nonetheless sated

> from having participated, even if only marginally and ineptly, in an ancient male rite.[21]

38 Banks souligne ici le décalage choquant entre le choix des armes et l'usage qui en est fait : les fusils disposent de viseurs ultrasophistiqués permettant un tir précis même lorsque la cible est loin alors que les chasseurs tirent « sur tout ce qui bouge » sans aucun discernement. Banks cherche ainsi à tourner en ridicule les chasseurs « ineptes » qui font de la partie de chasse une saoulerie et se repaissent de leur propre brutalité. Dans le texte, il est difficile de dire si c'est le rite ancestral (« *ancient* » est répété deux fois comme pour suggérer le caractère anthropologique, universel, de cette attitude brutale) en lui-même qui est disqualifié une fois pour toutes ou si ce sont les chasseurs de cette région qui abîment un rite dont ils ne participent pourtant guère. En tous cas, l'épisode de chasse dans le roman donne lieu à un déchaînement de violence. Dans l'extrait suivant, Banks oppose la délicatesse et la fragilité du cerf au déferlement obscène de brutalité provoqué par les chasseurs. La horde humaine est déshumanisée par une métonymie qui présente en gros plan un doigt sur la gâchette, désolidarisé du corps et surtout de l'intelligence du chasseur :

> He saw it walk delicately, warily, through the curtain of falling snow.
> [...] Then, all across the hills and valleys, up and down the gullies and over the boulder-strewn ridges and cliffs, from up in trees, hillsides, overlooks, bridges, even from the backs of pickup trucks, out of brush piles, over stone walls, behind ancient elms – throughout the hundreds of square miles of New Hampshire hill country woods – trigger fingers contract one eighth of an inch and squeeze. There is a roar of gunfire, a second, a third, then wave after wave of killing noise, over and over, sweeping across the valleys and up the hills.[22]

39 L'allure gracile de l'animal offre un contraste saisissant avec le pas lourd des hommes lorsqu'ils se précipitent vers le cadavre du cerf, dans l'image qui clôt l'épisode. Embourbés dans une neige grasse, ils apparaissent ainsi comme des êtres balourds et mal adaptés à leur milieu naturel, et donc naturellement inférieurs à leur proie. L'effet accumulatif transmet au lecteur l'impression d'un déferlement de balles sur un corps dont la blancheur de neige accentue la vulnérabilité. Le blanc vire au rouge puis au noir tandis que le corps violé s'ouvre pour révéler une vision d'horreur ; tout s'inverse et même le cerf paraît dans la mort ouvrir une gueule de loup :

> Slugs, pellets, balls made of aluminum, lead, steel, rip into the body of the deer, crash through bone, penetrate and smash organs, rend muscle and sinew. Blood splashes into the air, across tree bark, stone, onto smooth white blankets of snow, where scarlet fades swiftly to pink. Black tongue lolls over blooded teeth, as if the mouth were a carnivore's; huge brown eyes roll back, glassed over, opaque and dry; blood trickles from carbon-black nostrils, shit spits steaming into the snow; urine, entrails, blood, mucus spill from the animal's body: as heavy-booted hunters rush across the frozen snow-covered ground to claim the kill.[23]

40 L'effet de ralenti cinématographique s'assimile à une hypotypose visant à donner une impression choquante au lecteur. Loin de l'hallali traditionnel dont les codes ritualisés expriment le respect de la bête, la scène de mise à mort évoque un viol monstrueux qui bouscule l'ordre naturel. En même temps que la balle fait imploser l'agencement organique du corps animal, elle vient aussi pulvériser l'ordre du monde par réverbération. Les hommes souillent la pureté virginale de la neige et le sang vient entacher d'une marque contre-nature l'écrin de la forêt. La fin du paragraphe met l'accent sur la culpabilité des chasseurs car l'expression *to claim the kill* peut à la fois signifier : revendiquer le corps comme un trophée pour celui qui affirme être l'auteur

du tir ajusté, mais aussi pour revendiquer le meurtre ; *kill* revêt les deux sens ici dans ce contexte.

41 Dans le film, les corps-trophées renvoient une image de soumission à la tradition puis, de côté, la tête en gros plan du cerf mort précise le parallèle entre l'homme et la bête qui partagent un destin christique. Nous avons évoqué la répétition de l'image de l'homme en croix, lors de l'épisode du bus scolaire et lors de l'affrontement final entre Wade et son père. Notons aussi la dernière image, après le feu qui consume et fait disparaître la ferme, métonymie de la prison mentale qui enferme les fils maltraités : il ne reste plus qu'une ossature en cendres de la bâtisse et, du vieux patriarche, plus rien. La neige a commencé le travail d'effacement au début à travers la série de vignettes cartes-postales, puis le feu vient à bout de la ferme, mais pas de la demeure familiale qui perdure et que le narrateur, dernier légataire, ne peut se résoudre à céder.

42 De plus, au fil de l'intrigue, le personnage qui porte la tragédie s'efface progressivement, du moins dans la parole : sa fille Jill lui apprend que sa mère ne parle plus jamais de lui et ce commentaire qui passe d'abord pour un élément ordinaire dans la dramaturgie du divorce prend une autre coloration lorsque le frère de Wade encadre le récit, au début et à la fin, par une parole contre-performative qui prétend paradoxalement annuler la présence du personnage : au début du film, la voix off annonce que désormais, c'est comme s'il n'avait jamais existé : au tout début, il pose la disparition de Wade comme acquise : « *We who loved him no longer speak of Wade. It's as if he never existed*[24] » : le personnage est devenu tabou, son souvenir est refoulé, il n'est plus qu'une forme reléguée dans les limbes de la conscience. À la fin du film, le narrateur reprend la parole pour répéter la disparition du frère, comme s'il la promettait, ainsi que le suggère l'usage modalisateur de *will* : « *There will be no more mention of him. The story will be over except that I continue*[25] ».

43 Par contre, parler du frère disparu que tous souhaitent oublier, c'est, pour Rolfe, une façon détournée de parler de lui-même, et peut-être de vivre par procuration :

> It was as if the story he was telling were enlarging and clarifying my story : the chronic toothache he had complained of earlier in the conversation, though worse and significantly different from my periodic headaches, suddenly became a troublesome echo, and his financial difficulties, though described practically in another language than mine, rhymed anxiously with mine, and his on going troubles with women, parents, friends and enemies, grotesquely reversed versions of my troubles, gave mine painful articulation.[26]

44 Plus loin, Rolfe avoue pour ainsi dire à mots couverts qu'il nous raconte aussi sa propre histoire: « By telling his story like this, by breaking the silence about him, I tell my own story as well[27] ». Ainsi, la voix off insiste sur l'action de parler, de dire, et oppose *speaking* et *telling* pour suggérer que la seule parole valable ou la seule encore possible est une parole décentrée et/ou métaphorique. Cette parole préliminaire du narrateur oriente d'évidence vers une autre lecture, celle de la confession de soi : peut-être que, finalement, Wade n'existe que dans la prise de parole de Rolfe qui ne le crée que pour parler de lui-même. Une hypothèse qui prend du crédit si l'on considère l'amorce du récit : « *Let us imagine* ».

45 Remarquons enfin comment l'effacement visuel, à l'écran (la neige) va de pair avec l'effacement des marqueurs de la prise de parole. C'est d'abord la neige qui participe de l'impression que le personnage est en train de s'effacer. Dans les diapositives du générique, le vent soufflant sur la neige soulève un voile vaporeux et cette image apparaît comme un filtre qui informe l'ensemble du film. Le récit de Rolfe prend un

aspect onirique que prolonge la disparition du narrateur qui s'efface derrière son histoire, même s'il prétend que ce n'est pas la sienne et qu'il n'en a pas été le témoin direct.

Le déplacement et le rêve comme principes de l'adaptation et du jeu de rôle

46 Comme dans les mécanismes du rêve tels que Freud les a dépeints, l'adaptation d'un film sur grand écran procède par déplacement, condensation et métaphore : dans le rêve comme dans l'adaptation, le travail s'apparente à une traduction, une transposition, une transmogrification qui déforme pour mieux figurer. Le réalisateur se fait lecteur, critique et traducteur dont la parole[28] est contextualisée. D'autres acteurs prennent la parole lors de la création du film, dont les acteurs : à ce moment-là, on peut se demander si la pluralité des voix renforce la parole du réalisateur ou bien, au contraire, si cela ne produit pas une cacophonie.

47 Or, cela entre en résonance avec les thèmes et la structure narrative du texte romanesque de Banks qui se prête à une lecture psychanalytique. Par exemple, le réalisateur reprend le motif des masques, présent dans le roman, et le met au premier plan : le masque de tigre de Jill qu'elle porte dans la voiture lorsqu'elle a une conversation avec son père au début du film, alors qu'elle est en costume pour fêter Halloween et qu'elle s'apprête à monter sur scène pour participer au concours du masque le plus effrayant. Selon l'animateur, c'est le visage et non le masque qui est le plus effrayant.

48 L'animateur porte un costume d'ours dont il soulève le masque dans un geste théâtral. Tous ces masques semblent figurer celui que porte le narrateur, et réfracter le thème du double et le principe du déplacement : entre les lignes, le narrateur semble nous dire que c'est de lui-même dont il s'agit : « *The others want through the telling, to regain him. I want only to be rid of him. His story is my ghost life and I want to exorcise it*[29] » ; les maux dont souffre Wade sont une image de ceux de Rolfe, des maux physiques qui sont des transferts psychosomatiques. Ces symptômes transparaissent dans une sorte de double discours, lorsqu'il met en regard ses maux et ceux de son frère.

49 Certains effets visuels permettent à Paul Schrader de transposer, à travers un autre medium, sa lecture du texte de Banks : ainsi, il utilise des effets de flou lorsque l'image représente le rêve, la projection ou une tentative de reconstitution imaginaire : le grain de la photo n'est alors pas aussi net.

Conclusion : intertextes et contextes de production de la parole

50 Dans le roman précédent, *Continental Drift*, le personnage principal, Bob Dubois, présente de nombreux points communs avec celui de Wade Whitehouse : tous deux sont les porte-voix du travailleur, ouvrier ou employé qui se sent déclassé et empêché dans ses aspirations sociales autant que spirituelles. Les deux personnages affrontent une crise existentielle fort analogue. De même, les deux hommes se voient d'abord dégradés dans le regard que leur renvoie leur fille, à laquelle ils font défaut.

51 D'autre part, le titre renvoie à un texte de la philosophe Simone Weil, « *The Love of God and Affliction*[30] », dont une phrase est citée à l'épigraphe du roman : « The great enigma of human life is not suffering but affliction[31] ». Revenons sur cette référence affichée, par le biais d'un entretien dans lequel Banks explicite cette affiliation : il décrit ce que recouvre le terme, dans le récit : comme une maladie qui serait à la fois physique et morale, un sort ou un fléau à l'instar de ceux qui affligèrent le Job des Écritures. Banks affirme que le choix d'un terme métaphorique lui importait afin de renvoyer à un spectre imaginaire le plus large possible :

> How did the title Affliction come to you?
> It came from Simone Weil. I felt that every other name for it, like domestic violence or male violence, if you want, or child abuse—those terms were too reductive and simplistic and weren't descriptive, finally. They didn't describe the condition the way the word affliction did, which implies something greater than a disease but still a disease. It has a moral dimension too. An affliction is a blood curse in a way, a blood disease. I wanted all of those associations. I couldn't get at the condition without a metaphor that was large enough and suggestive enough to handle it. I needed a religious term almost.[32]

52 Dans cet entretien, l'écrivain évoque un épisode de sa vie personnelle et raconte son rapport compliqué à un père autoritaire, comme dans le roman. Il développe son idée d'un cycle tragique et d'une malédiction de la violence masculine :

> The two brothers, Wade and Rolfe, can be seen as equal and opposite reactions to the same conditions. Rolfe manages not to inflict on others the same violence that was inflicted on him—but he does it by withdrawal and an absence of connection. Whereas Wade doesn't keep other people safe from him; he has relationships, an ex-wife, a lover, a child—he puts himself into the fray of life. But the story isn't meant to be a twelve-chapter recovery manual. It just allows you to imagine your life differently than you might have otherwise. There is a kind of obsessive return in some of my work, as in Hamilton Stark, Affliction, and Rule of the Bone, to an abusive, patriarchal figure. Certain stories, too, return to it. Put simply, because I was able to write these novels and stories, I think I have managed to live a different story than the one I was given by my childhood.[33]

53 Rappelons que dans le roman, les thèmes et les procédés narratifs traitent du problème de la parole instable, dont l'autorité est invérifiable, une parole qui est mise en concurrence avec d'autres et qui est en proie à l'amenuisement, ce qui a dû particulièrement interpeler le lecteur-réalisateur Schrader, car cela entrait en accord avec ses propres préoccupations dans son rôle de critique et de traducteur. Dans sa mise en scène toute en retenue, Schrader semble jouer une partition classique. Il utilise souvent une caméra statique et réserve les effets « spéciaux » aux épisodes de rêve, de vision subjective, ce qui transcrit efficacement la part métaphorique essentielle dans le roman.

54 Le langage du cinéaste, partiellement de l'ordre de la parole, joue aussi sur de la non-parole, par le biais de l'image et de la musique notamment. La convocation du langage cinématographique met en jeu des dimensions non verbales. La parole s'amenuise donc nécessairement dans le passage du texte au film mais cet amenuisement n'est pas synonyme d'amoindrissement, au contraire, il permet de faire advenir du sens. La parole de Schrader, c'est-à-dire ce qu'il exprime par le biais du film, permet d'opérer un déplacement du propos de Banks, au sens freudien : le réalisateur fonctionne ainsi en quelque sorte comme le tiers nécessaire à toute libération psychanalytique. Il faut un tiers pour interpréter les rêves, comme le narrateur nous le rappelle. C'est aussi la fonction de Schrader. De même, il faut un tiers pour faire advenir plus complètement le

langage filmique dans le monde de la parole, et c'est le travail du commentateur critique. Ainsi, la parole amenuisée peut toujours être retrouvée ; en outre, son amenuisement au cours de l'adaptation filmique s'accompagne non pas d'un amoindrissement du sens mais bien au contraire d'une libération : la parole amenuisée n'en est pas moins amplifiée finalement.

NOTES

1. C'est le même titre dans les versions française et américaine. Russell Banks, *Affliction*, [Harper Collins, 1989], New York, HarperPerennial, 1998 ; *Affliction*, traduction Pierre Furlan, Actes Sud, 2000. Édition de référence : l'édition en anglais de 1998.
2. Comme dans le texte de Norman Mailer, *Why are we in Vietnam ?* qui décrit une partie de chasse en Alaska pour traiter de la guerre menée par les États-Unis au Vietnam à la fin des années 1960.
3. « Le mystère dans le livre, le côté "mystère à élucider" qui se trouve peut-être dans l'intrigue du livre, en fait c'est une métaphore de l'autre quête, plus profonde, qui occupe l'auteur » [je traduis, comme pour l'ensemble des citations qui suivent].
4. *Affliction*, p. 4 : « Et je méprisais la vie de Wade. Je tiens à le redire : Je méprisais la vie de Wade. J'ai fui la famille et la ville de Lawford tout jeune homme pour ne pas avoir à vivre cette vie-là. »
5. *Affliction*, p. 4 : « Tout à coup, je n'étais plus seulement aux manettes à distance, à orienter le cours inquiet de la vie douloureuse de mon frère, au lieu de cela je me retrouvais tout bonnement en train de la vivre ».
6. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, [1899], Paris, PUF, 1926, rééd. 1967, trad. I. Meyerson.
7. Francis Ford Fitzgerald, *The Great Gatsby*, [1925], New York, Penguin Modern Classics, 2000 ; *Gatsby le Magnifique*, Paris, Kra, 1926, trad. Victor Llona.
8. Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, Boston, Ticknor, Reed & Fields, 1850 ; *La Lettre écarlate*, Paris, La Nouvelle Édition, 1945, trad. Marie Canavaggia.
9. Selon le texte de cadrage de ce séminaire.
10. Laurent Jenny, « Pour une parole taciturne », *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 161-162.
11. Paul Shrader, *Taxi Driver*, 1976.
12. https://diaryofascreenwriter.blogspot.com/search?q=paul+schrader « Je l'ai vu dans une librairie à sa sortie en volume poche, et il m'a réellement saisi. La première phrase du roman est en fait la première parole du film : "C'est l'histoire du comportement criminel de mon frère et de sa disparition étrange". Ça m'a tout simplement accroché alors je l'ai acheté. En plus de la langue, de la profondeur thématique et de la profondeur des personnages, je pense que ce que j'ai le plus aimé dans ce livre, c'est le côté subterfuge : à mi-parcours ou peut-être aux deux-tiers de la lecture, ça fait tilt ! Et vous comprenez que ce petit flic qui pense qu'il va se racheter en trouvant le coupable d'un meurtre est en réalité en train de devenir fou parce qu'il n'y a pas de meurtre. La véritable intrigue tourne autour de son père et pas autour de ce pseudo accident de chasse ».
13. « Une fois arrivé aux répétitions, il connaissait son personnage sur le bout des doigts. Il avait des tonnes de notes. Il avait pris des notes pour chacun des autres acteurs. Je me souviens qu'à un moment, on était en train de tourner et j'ai suggéré une autre façon de lire une réplique. Nick m'a dit : "Oh, je ne crois pas qu'il le dirait comme ça", et je me suis rendu compte que sa décision avait été prise plusieurs mois avant, peut-être même des années avant ».

14. P. 53 : « Il y avait l'histoire policière et l'éternel mélodrame familial sur la lutte entre Wade et Lillian pour la garde de Jill. Mais il y avait autre chose. Il racontait une autre histoire ».
15. « l'histoire de quelqu'un qui essaie de courir plus vite que son destin ».
16. « Pour moi, c'est le portrait d'un personnage et celui d'une famille prise dans ce cycle de la violence ».
17. « Les péchés du père qui passent d'une génération à la suivante ».
18. « c'est un film policier avec tous ces indices disséminés par-ci par là. Cette violence ne cesse de resurgir. Elle n'est pas dirigée vers des individus en particulier. Ça a à voir avec la violence de nos vies. Toutes les formes de violence, la guerre, les meurtres, les sentiments négatifs qu'on éprouve naturellement. Tout ça, c'est dans nos âmes ».
19. *Affliction*, p. 5 : « Pendant un temps, c'était là à l'intérieur de moi, déplaçant et remplaçant toutes les autres histoires jusqu'à ce que finalement je ne puisse plus supporter ce déplacement et que je me décide à ouvrir ma bouche pour parler, pour faire émerger les secrets quel qu'en soit le prix pour moi ou tous les autres ».
20. *Affliction*, p. 202 : « À cause de tout ça, je me sens déplacé toujours et en tous lieux. [...] On s'efforce de changer notre place dans la société et tout ce qu'on parvient à faire, c'est se déplacer soi-même ».
21. *Affliction*, p. 68 : « Presque tous les chasseurs de daims sont des hommes du sud du New Hampshire et de l'est du Massachussetts qui viennent chaque année en novembre en brandissant des fusils super puissants avec lunette de visée et en principe ils ne passent pas plus d'un week-end dans la région. Ils boivent toute la nuit dans des motels et des relais routiers le long de la Route 29 puis ils arpentent bruyamment les bois du lever du soleil à la nuit, tirant sur tout ce qui bouge, parvenant parfois même à faire mouche et à rapporter leur trophée sur le pare-chocs de leur voiture jusqu'à Haverhill ou Revere. Le plus souvent, ils reviennent bredouilles, avec la gueule de bois et une bonne dose de frustration, mais quand même rassérénés d'avoir participé, même si c'est seulement à la marge et avec ineptie, à un rite viril ancestral. »
22. *Affliction*, p. 69 : « Il le vit qui marchait avec délicatesse et précaution, à travers le rideau des flocons de neige. [...] Puis, depuis l'autre versant des collines, de l'autre côté des vallées, retentissant dans les goulées et par-dessus les crêtes et les falaises ponctuées de rochers, d'en haut des arbres, du haut des collines, des promontoires et des ponts, même depuis l'arrière des camions, sortant des buissons de broussailles, au-dessus des murailles, derrière de grands ormes anciens, en tous points sur les dizaines d'hectares de la partie pré-montagneuse boisée du New Hampshire, des doigts se contractent d'un millimètre sur la gâchette et appuient. Il y a une détonation tonitruante, une autre, une troisième, puis, vague après vague, le bruit qui tue, encore et encore, balayant les vallées, remontant les collines. »
23. *Affliction*, p. 69 : « Des mottes, des copeaux, des boules en aluminium, en plomb, en fer, percent le corps du daim, font exploser les os, pénètrent dans les organes et les écrasent, déchirent muscles et tendons. Du sang gicle dans l'air, sur l'écorce des arbres, les pierres, le manteau blanc et lisse de la neige où le rouge écarlate tourne vite au rosé. Une langue noire pend sur des dents ensanglantées, comme si la gueule était celle d'un carnivore. De grands yeux bruns se révulsent sur un globe vitreux, opaque et sec. Du sang goutte des naseaux d'un noir carbone, de la merde crache en fumant dans la neige ; l'urine, les entrailles, le sang, le mucus se déversent du corps de l'animal tandis que des chasseurs en cuissardes se précipitent sur le sol gelé couvert de neige pour prendre possession de la bête. »
24. « Nous qui l'avons aimé ne parlons plus de Wade. C'est comme s'il n'avait jamais existé ».
25. « Il ne sera plus fait mention de lui. L'histoire sera terminée sauf que je continue ». Deux traductions sont possibles : « sauf si je continue » ou « sauf moi qui continue / sauf que je continue ». L'ambiguïté montre bien la proximité troublante entre l'histoire de Rolfe et celle de Wade.

26. *Affliction*, p. 5 : « C'était comme si l'histoire qu'il racontait apportait un éclairage à mon histoire : la rage de dents chronique dont il s'était plaint plus tôt dans la conversation, même si c'était pire et vraiment différent de mes maux de tête périodiques, vint brusquement faire écho à ma vie de façon dérangeante. Ses soucis financiers, même s'il les décrivait dans un langage qui n'était pas le mien, mis à côté des miens, résonnaient avec une rime angoissante, tandis que ses problèmes récurrents avec les femmes, la famille, amis et ennemis, apparaissaient comme le versant contraire de mes problèmes et cette inversion grotesque sous mes yeux me faisait voir les nœuds douloureux de ma propre vie. »
27. « En racontant son histoire de cette façon, en brisant le silence qui l'entoure, c'est aussi ma propre histoire que je raconte. »
28. « Parole », appliqué à la réalisation d'un film, relève d'une extension du sens, puisque le langage filmique se sert de mots et de compléments non verbaux.
29. *Affliction*, p. 2 : « Les autres, le fait de dire, ils espèrent que ça le leur rendra. Moi, je veux seulement me débarrasser de lui. Son histoire, c'est la vie que j'aurais pu avoir (le double spectral de ma vie) et je veux l'exorciser. »
30. « *The Love of God and Affliction* », from *Collected Essays 1934-1943*.
31. « La grande énigme de toute vie humaine n'est pas la souffrance mais l'affliction. »
32. « Comment est-ce que le titre *Affliction* vous est-il venu ? Ça vient de Simone Weil. Je pensais que tout autre terme, comme violence domestique ou violence masculine, si vous voulez, ou maltraitance des enfants, ces termes étaient trop réducteurs et simplistes et ne décrivaient rien, en fait. Ils ne rendaient pas compte de cette condition comme le mot affliction le fait : ce terme implique quelque chose de plus qu'une simple maladie mais qui reste une maladie. Il a aussi une dimension morale. Une affliction est une malédiction héréditaire en un sens, une maladie congénitale. Je voulais toutes ces associations. Je ne pouvais pas approcher cette condition sans une métaphore qui soit assez large et suggestive. J'avais presque besoin d'un terme religieux. »
33. « Les deux frères, Wade et Rolfe, peuvent être compris comme deux réactions opposées et symétriques face aux mêmes conditions. Rolfe parvient à ne pas infliger aux autres la même violence qui lui a été infligée, mais il y parvient en se retirant de la vie et en refusant les relations aux autres. Alors que Wade ne préserve pas les autres en les maintenant éloignés ; il a des liens avec une ex-femme, une maîtresse, un enfant, il se met au milieu du courant, au cœur de la vie. Mais l'histoire n'a pas pour but de devenir un manuel de psychologie en douze chapitres. Elle vous permet simplement d'imaginer votre vie sous un jour différent que vous n'auriez peut-être pas imaginé sinon. Dans certaines de mes œuvres, il y a une sorte de retour obsédant, comme dans *Hamilton Stark*, *Affliction*, et *Rule of the Bone*, vers une figure patriarcale abusive. Certaines histoires, aussi. Pour dire ça simplement, parce que j'ai été en mesure d'écrire ces romans et ces histoires, je pense que j'ai réussi à vivre une histoire différente de celle que m'a léguée mon enfance. »

AUTEUR

CÉLINE ROLLAND

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP

La photo-textualité comme acte de lecture

Laurent Jenny

1 Une recherche concernant l'impact de la photographie sur les arts m'a conduit à m'intéresser à un ensemble de textes qu'on désigne du terme un peu vague de « photo-textualité ». Ce corpus d'œuvres, qui associent textes et photographies, dépasse les limites d'un « genre », car on y trouve aussi bien des fictions que des documents ou des essais ; il offre globalement l'occasion de réfléchir aux interactions entre ses deux composantes, textuelle et photographique. Pour résumer, je dirais que, dans ses dispositifs les plus intéressants, s'instaure entre textes et images photographiques un rapport de déchiffrement réciproque, au sens où les textes prescrivent des formes de visibilité des images (sans eux, on risquerait de ne pas savoir « ce qu'il y a à voir ») et où les images, en retour, définissent des formes de lisibilité des textes.

2 La photographie apparaît ici à la fois en continuité et en rupture avec la fonction des images dans la tradition classique. En effet, dans le cas des images peintes, conformément au principe de l'*ut pictura poesis*, le rapport entre images et texte est réglé : les images renvoient à un canon de textes définis (récits bibliques, poèmes antiques, textes historiques). Tout le travail de la démarche iconographique consiste à retrouver la précision des textes sous les images, afin de les « expliquer ». Et, réciproquement, les images peintes « commentent » les textes de la tradition, actualisent en images leur lecture, en en donnant une interprétation particulière. Donc, si la relation des images aux textes est bien illustrative, il faut cependant se garder de comprendre l'illustration comme une répétition imagée du textuel.

3 À examiner ce qui s'est produit avec l'apparition de la photographie, on y constate un renversement dans le rapport entre textes et images. Même si beaucoup de photographies ont tenté de se raccrocher aux différents genres de la tradition iconographique, on a vu apparaître des images « orphelines », des images en attente de texte et donc de sens. Des images qui n'étaient plus « secondes » mais qui étaient premières. Et cette « sauvagerie » des images s'est trouvée aggravée par le caractère partiellement automatique de leur engendrement. Bien sûr, ces images photographiques ne sont pas restées longtemps « orphelines », elles ont été ramenées à

la signification par des légendes de diverses natures (cartels, textes explicatifs, etc.). Mais le rapport textes-images s'est inversé. La photographie a imposé une préséance des images sur les textes et c'est pourquoi j'opposerai, d'un point de vue génétique, la légendarisation (le texte engendré par une image première) à l'illustration (l'image engendrée par un texte premier).

4 Qu'on ait affaire à légendarisation ou illustration, la relation entre texte et image ne peut jamais être de redoublement, même si elle y prétend. Cette prétention ne résiste pas à l'analyse. La transposition d'un *medium* verbal en *medium* iconique, conduit inévitablement à des choix qu'on peut qualifier de « critiques » et qui constituent des indications de « lecture ».

5 Au sein de la « photo-textualité », dans le genre « photo-littéraire, on peut trouver des exemples de la double orientation génétique du rapport entre textes et images photographiques. Souvent, la photographie est illustrative, elle vient après le texte, pour le mettre en image comme par exemple dans *Bruges la morte* de Rodenbach (1892), où l'on a cherché à illustrer après-coup la fiction par des cartes postales de Bruges ou dans *Nadja* de Breton (qui voit se succéder deux illustrations différentes en 1928 et 1963). À l'inverse, dans une forme plus contemporaine, la textualité peut se légender à partir d'images, comme dans l'œuvre majeure de W.G. Sebald, *Austerlitz* (2001), où des photos trouvées ont inspiré la fiction – notamment celle du héros éponyme qui figure en couverture dans de nombreuses éditions du roman. C'est aussi le cas avec *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie (2005), où le texte commente à deux voix des photos de vêtements jetés par terre avant l'amour. Le mélange entre illustration et légendarisation est d'ailleurs courant, notamment chez W.G. Sebald, car les « photos trouvées » s'y trouvent mêlées à des photos « documentaires » des lieux où déambule le héros de la fiction.

6 Quelle que soit l'orientation génétique du rapport photo-texte, il me semble que la relation s'inscrit dans deux directions esthétiques opposées. L'une qui est plutôt identificatoire, l'autre qui est plutôt analogique. Du côté de l'identification texte-photo, on trouve tous les genres de l'illustration paralittéraire, comme le « roman photo-illustré » tel qu'il se développe à relativement bas prix grâce à la similigravure à la fin du XIXe siècle – avant de céder la place au genre du roman-photo qui se développe après-guerre et marque les années 1950 du XXe siècle[1]. Ce qui caractérise l'illustration du roman-photo, c'est la volonté identificatoire : elle veut faire oublier l'hétérogénéité constitutive des images et des textes en redoublant des stéréotypes verbaux (souvent sentimentaux ou érotiques) par des stéréotypes visuels. Cette superposition stéréotypique crée l'illusion d'un recouvrement parfait entre textes et image : en fait, il s'agit seulement d'un vraisemblable qui en conforte un autre. De son côté, la relation analogique concerne tous les montages photo-textuels qui posent tout à la fois la distance et le rapprochement entre textes et images. Dans ces cas-là, les photos peuvent apparaître comme des clés de lecture des textes. Chaque œuvre de ce type invente une relation originale entre photographie et textualité, pointe à chaque fois une propriété particulière du photographique qui peut s'appliquer au textuel, l'élucider, et en montrer le fonctionnement. Le visible y prescrit des formes de lisibilité. C'est cette fonction de lecture critique exercée par les photos que je voudrais brièvement présenter dans *Nadja* et dans *Austerlitz*.

L'inconscient optique au service du surréalisme

7 Le cas de *Nadja* est particulièrement complexe car ce livre entretient un double rapport à l'automatisme. On pourrait dire que, verbalement, le texte de *Nadja* est déjà en lui-même une « révélation », au sens du « développement » d'un texte latent produit par écriture automatique (on y retrouve en effet la marque de certaines séquences de *Poisson soluble*, texte « automatique » écrit par Breton plusieurs années auparavant[2]). Par ailleurs, l'illustration photographique de *Nadja* semble redoubler ce processus en mettant au jour des pensées plus ou moins inconscientes de Breton.

8 Un certain nombre de passages de *Poisson soluble*, texte automatique publié en 1924 (écrit pour partie en 1922) constituent l'hypotexte de la rencontre de Nadja par Breton en 1926. La séquence 32 de *Poisson soluble* évoque ainsi une certaine Solange, l'heure de sortie des usines, la rue Lafayette, les voyantes funèbres, une femme au pied léger, un trajet vers l'Opéra, etc. C'est précisément le décor et l'ambiance de la rencontre avec Nadja, le 12 octobre 1926, lors d'une déambulation entre la rue Lafayette et l'Opéra. Le maquillage de Nadja évoque d'ailleurs à Breton le personnage de « Solange », interprété par l'actrice Blanche Derval dans *Les Détraqués.* Cette relation entre le texte automatique sous-jacent et la rencontre de Nadja n'est jamais explicitement évoquée par Breton. Mais il est difficile de ne pas y voir une logique photographique : une trace (ici textuelle), automatiquement produite, se « révèle » dans les événements vécus par Breton et le récit qu'il en tire par la suite.

9 L'illustration photographique dans *Nadja*, quant à elle, demande à être située. On se souvient qu'elle repose sur une double justification dans le discours de Breton. Tout d'abord elle répond à une critique de la description littéraire dans romans réalistes, formulée dans le *Manifeste* de 1924 : « Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est qu'une superposition d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs...[3] » Par ailleurs, dans son « Avant-dire » de 1962, Breton a rétrospectivement souligné dans *Nadja* un souci « documentaire » : « le ton observé pour le récit se calque sur celui de l'observation médicale[4] ». On peut rester sceptique sur cette double justification. Bon nombre des photos de *Nadja* répètent des descriptions plus qu'elles ne s'y substituent, d'autres reconduisent la banalité de la carte postale si décriée par Breton (ainsi celle du château de Saint-Germain où l'a conduit son errance avec Nadja). Leur fonction semble bien être ailleurs.

10 Si, littérairement, *Nadja* est le développement d'inscriptions latentes dans l'écriture automatique de *Poisson soluble*, les photos de Boiffard, de leur côté, développent des aspects latents du texte de *Nadja.* Ainsi, la photo illustrant la rencontre du 4 octobre[5] représente la librairie de l'*Humanité* mais, par son cadrage, découpe l'inscription « chapeau rouge » sur une devanture de chapellerie. Or, la séquence 32 de *Poisson soluble* a précisément pour titre « L'année des chapeaux rouges ». On peut y lire la rencontre d'une femme nommée Solange, qui entretient de nombreux liens avec Nadja, notamment à travers le personnage de « Solange » dans la pièce *Les Détraquées* de Pierre Palau. L'inconscient optique de Boiffard renvoie à l'automatisme de *Poisson soluble* et le révèle comme clé de lecture. Qui plus est, au sein de l'image, « chapeau rouge » prend un sens politique de par sa confrontation avec une autre inscription, le « On signe » sur la façade de l'immeuble du Parti Communiste. Par ce télescopage, la photo de Boiffard

évoque les hésitations tacites de Breton sur l'engagement communiste : ce dernier a bien adhéré au Parti en 1926 mais reste rongé de doutes : les surréalistes doivent-ils vraiment porter le « chapeau rouge » ?

11 La photo « Camées durs »[6], pour sa part, illustre un épisode où une femme, au Palais-Royal, demande un crayon à Nadja pour griffonner sur une carte de visite, en expliquant qu'elle était venue voir une « Madame Camée » « et que celle-ci malheureusement n'était pas là », cette étrange rencontre ayant lieu devant le magasin qui porte l'enseigne « Camées durs ». La photo durcit la question, si j'ose dire, en suggérant que la camée dure pourrait bien être Nadja elle-même. Plusieurs indices dans le livre vont d'ailleurs dans ce sens, sans que jamais Breton ne l'explicite. Le 7 octobre, en effet, Nadja raconte qu'elle a fait un voyage à la Haye pour convoyer deux kilos de cocaïne. Elle aurait été arrêtée à la gare du Nord puis relâchée sur l'intervention d'une relation. Elle ajoute : « ... j'ai oublié de signaler que tout n'était pas dans mon sac, qu'il fallait aussi chercher sous le ruban de mon chapeau. Mais ce qu'on eût trouvé n'en valait pas la peine. Je l'ai gardé pour moi. *Je te jure que depuis longtemps c'est fini*[7]. » Or le personnage de Solange dans *Les Détraquées*, préfiguration de Nadja, au cours de la pièce sort une seringue et se pique la cuisse :

> « Mais tu ne te piquais pas ! - Non, oh ! Mais maintenant, que veux-tu. » Cette réponse faite sur un ton de lassitude si poignant.[8]

12 Boiffard dégage le double sens du mot « camée », suggérant que Nadja est peut-être « durement camée », ce que Breton se garde d'avouer pour ne pas entamer l'aura de merveilleux qu'il associe à la personne de Nadja.

13 Enfin, la très belle photo par Boiffard de la publicité Mazda sur les grands boulevards[9] peut passer pour une stricte illustration des considérations de Breton, qui remarque que Nadja « s'est plu à se figurer sous l'apparence d'un papillon dont le corps serait formé par une lampe "Mazda" (Nadja)[10] » et qu'en outre elle se coiffe avec les cheveux en cornes de béliers. Mais notons que la photo de Boiffard inclut en outre, sur son bord supérieur, le nom de la société d'affichage qui n'est autre que « Hachard et Cie » : si « Mazda » évoque « Nadja », l'œil de Boiffard saisit aussi l'homonymie de « Hachard et Cie » et de « Hasard et Cie », nom qui décrirait assez bien l'« entreprise » surréaliste dans son ensemble. La photo fait d'ailleurs ce qu'elle montre : elle saisit au vol le hasard de cette homonymie.

14 Les clichés de Boiffard apparaissent donc comme une lecture, une sorte de commentaire en acte du texte relayant l'automatisme textuel par un automatisme photographique qui met en lumière des aspects du texte tus ou refoulés par Breton. Il les découvre chiffrés dans le décor urbain et révélés par l'objectif de l'appareil photographique. Par là, il apparaît comme un photographe authentiquement « surréaliste »[11], anticipant par sa pratique ce que Breton nommera plus tard « hasard objectif ».

La photo comme figure de la trace mémorielle

15 Avec l'*Austerlitz* de W.G. Sebald, malgré de nombreux rapports avec la poétique surréaliste de *Nadja* sur lesquels je ne peux m'étendre ici, nous abordons une « photo-textualité » d'un statut logique apparemment très différent, puisque nous avons affaire à une fiction et non plus à un récit autobiographique. Encore faut-il relativiser cette opposition : W.G. Sebald cherche délibérément à dépasser l'opposition entre fiction

littéraire et document. Son livre est clairement un roman, doté d'une écriture « littéraire », mais il revient sur des faits réels : l'expédition fin 1939 d'un convoi d'enfants tchécoslovaques destinés à être adoptés en Angleterre pour échapper aux persécutions nazies et l'existence du camp de Theresienstadt, maquillé en 1944 par les nazis en « cité idéale » destinée à faire croire à la Croix-Rouge que les Juifs sont bien traités. Ces événements, lourds dans la conscience collective, pour partie oubliés ou refoulés, sont ramenés à la surface à travers une fiction. Le montage par l'auteur d'une fiction et de photos documentaires à caractère réaliste renvoie aussi en miroir à la fiction fabriquée par les nazis à Theresienstad, fiction qu'un film de propagande a cherché à présenter comme « document ».

16 À travers les déambulations de son héros fictionnel, W.G. Sebald, mène une véritable enquête sur les restes d'une mémoire pour partie effacée. Ce qui est devenu « latent » chez lui, ce n'est plus le désir comme pour les surréalistes, c'est la destruction et la mort, latentes parce qu'ensevelies dans l'oubli mais susceptible d'être ranimées si l'on en développe certaines traces, notamment des traces photographiques.

17 On sait que W.G. Sebald s'est souvent inspiré de « photos trouvées » pour bâtir ses fictions. L'indétermination du sens de ces photos renvoie aux incertitudes de la mémoire mais elle constitue aussi un appel de sens. Dans un entretien de 1997 avec Christian Scholz, il évoque « ce courant qui l'attire avec une force prodigieuse hors du monde de la réalité[12] ». Plus particulièrement, les photos d'avant-guerre contiennent déjà pour lui tous les signes des événements tragiques à venir. Comme dans le cas du surréalisme, « c'est souvent justement dans les détails les plus accessoires d'une image qu'on trouve son secret[13] ». La photo est donc au service d'une reconstruction imaginaire du passé. Comme Barthes, il y scrute l'annonce d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. Il déclare aussi : « Je crois en effet que la photographie en noir et blanc, ou les zones grises de la photographie en noir et blanc, représentent exactement ce territoire situé entre la vie et la mort[14] ».

18 C'est très exactement cette zone grise que le narrateur d'*Austerlitz* cherche à éclaircir. Le roman s'ouvre sur une errance du narrateur dans la ville belge d'Anvers et plus particulièrement dans son jardin zoologique. Le narrateur y entre dans le *Nocturama*, espace plongé dans la pénombre et destiné à l'observation des animaux nocturnes. Il écrit à ce propos : « Mes yeux ont mis un bon moment à s'habituer à l'obscurité artificielle qui règne en ces lieux et à distinguer derrière les vitres les différents animaux vivant leur vie crépusculaire à la lueur d'une lune blafarde[15] ». Et plus loin : « Des animaux hébergés dans le *Nocturama*, il me reste sinon en mémoire les yeux étonnamment grands de certains et leur regard fixe et pénétrant, propre à ces peintres et philosophes qui tentent par la pure vision et la pure pensée de percer l'obscurité qui nous entoure[16] ». Il conclut : « Au fil des ans, les images que j'ai conservées de ce monde à l'envers se sont mélangées à celle de la *salle des pas perdus* de la *Centraal Station* anversoise[17] ». C'est le lieu de la rencontre du personnage éponyme du roman, qui, lui aussi, essaiera de percer l'obscurité de son propre passé, sur fond d'holocauste. Ce personnage en quête de la vérité de son passé est également photographe. Et du travail photographique, il dit :

> Ce qui m'a constamment fasciné dans le travail photographique, c'est l'instant où l'on voit apparaître sur le papier exposé, sorties du néant pour ainsi dire, les ombres de la réalité, exactement comme les souvenirs, dit Austerlitz, qui surgissent en nous au milieu de la nuit, et, dès qu'on veut les retenir, s'assombrissent soudain

> et nous échappent à l'instar d'une épreuve laissée trop longtemps dans le bain de développement.[18]

19 Il y a ici tous les éléments d'une reconversion de l'imaginaire photographique en imaginaire mémoriel : comme la photo, la mémoire est une victoire sur l'obscurité ambiante par la révélation progressive des images oubliées ; comme dans le cas de la photo, la mémoire n'a plus affaire qu'à des ombres de la réalité, des spectres ; comme dans le cas de la photo, l'image surgie du néant de la mémoire est prête à s'effacer. Relevons enfin que le *Nocturama* offre une image du monde en négatif : on y transforme le jour en nuit (et, suppose le narrateur, la nuit en jour, pour que les animaux nocturnes puissent se reposer et dormir). Mais c'est seulement au sein de l'obscurité qu'on peut espérer y voir.

20 L'un des moments les plus cruciaux du roman est celui où Austerlitz, ayant obtenu une copie du film de propagande nazie tourné sur le camp « modèle » de Theresienstad, en ralentit le défilement dans l'espoir de reconnaître sur la bande la silhouette de sa mère disparue. C'est en immobilisant le film en une suite de photogrammes qu'il s'efforce de faire coïncider ombres mémorielles et visages flous. Espoir d'ailleurs déçu car il obtient confirmation que la femme, floue et en arrière-plan, en qui il a cru reconnaître sa mère n'est pas elle. L'indicialité photographique renvoie ici non pas exactement, comme chez Barthes, à ce qui est absolument révolu mais aux traces presque indistinctes qui survivent d'un passé catastrophique. La reconnaissance de ces ombres ne se laisse saisir que par une vision « nocturne » incertaine, dans l'obscurité d'une chambre de développement. Encore n'est-elle qu'une forme fugitive qu'on a le plus grand mal à faire monter du bain révélateur et à « fixer ».

21 D'une façon générale, les photos figurant dans *Austerlitz* sont floues, indistinctes et d'une signification problématique (motifs d'architectures, fragments de paysages, plans de constructions militaires). Celles mêmes que prend Austerlitz en tant qu'amateur sont singulièrement impersonnelles : il dit s'être surtout intéressé à « la forme et l'accomplissement des choses, la ligne élancée d'une rampe d'escalier, la cannelure de l'ogive sur un portail de pierre, l'enchevêtrement incroyablement précis des brins d'herbe sur une touffe desséchée[19] ». Dans les faits, les clichés de jeunesse qui figurent dans le livre ont plutôt pour objet des textures difficilement identifiables : fumées, ombres de feuillage, scintillements marins, tuilage, comme si du fond de ces trames devaient se laisser deviner d'autres images. Quant aux photos « trouvées » par Austerlitz, elles ne sont pas moins problématiques : « anciennes » sans que leur datation soit possible ni les personnages qui y figurent clairement identifiables. Celle qui est supposée le figurer lui-même à l'âge de quatre ans, dans un curieux déguisement de « prince des roses », est découverte dans un volume du *Colonel Chabert*, ce militaire cru mort à la bataille d'Eylau et qui, revenu à Paris, lutte contre toutes les forces qui veulent le réensevelir dans l'oubli. Ainsi, Austerlitz ne se perçoit lui-même qu'à travers de nombreux masques et déguisements qui tous semblent détenir une part de sa vérité sans jamais la lui dévoiler réellement. Quant à la « véritable » photo de sa mère Agata, elle est finalement trouvée dans les archives théâtrales pragoises. Mais Austerlitz ne parvient pas lui-même à reconnaître ses traits et il lui faut l'authentification d'un tiers, Vera, une amie survivante, pour fonder ce souvenir.

22 Bien loin de faire « preuve », les photos, dans *Austerlitz*, aggravent l'incertitude qu'elles devraient contribuer à résoudre. Et la force du dispositif de G.W. Sebald, c'est de propager le doute au lecteur. Ce dernier a bien sous les yeux des documents réels,

objets d'une longue enquête dans l'histoire narrée, mais qui viennent ébranler la fictivité apparente du récit. Du coup, la perplexité du lecteur est relancée : qui sont donc ces personnages photographiés contemporains des parents disparus d'Austerlitz ? Se pourrait-il qu'ils aient connu un sort analogue à eux ? Est-ce qu'ils n'y regagnent pas une vérité que les catégories trop strictes de la fiction et du document leur dénient ? Au tour du lecteur de demeurer sans réponse face à ces figures énigmatiques et de méditer longuement sur la fictivité virtuelle de toutes le traces documentaires et l'authenticité documentaire des fictions qui savent nous donner accès à un monde d'émotions et de perplexités réelles. L'incertitude du statut des traces passe ainsi de l'univers romanesque à celui du lecteur, en un vertigineux tourniquet.

23 Par la confrontation de son intrigue et de ses photos, *Austerlitz* « révèle » la dimension archivistique et énigmatique de toute photographie tout en conférant au récit littéraire les caractères d'une enquête mémorielle incertaine sur des traces mal déchiffrables. Le poids d'indétermination du photographique s'y trouve comme rechargé par l'intrigue qu'il est supposé « illustrer » (alors qu'il la légende), intrigue sans conclusion ferme, ne débouchant que sur la reconstitution lacunaire d'un passé opaque. Donc, ce qui se trouve activé par la thématique de W.G. Sebald c'est un imaginaire qui recouvre pour partie celui de la photographie : celui de la latence et de la spectralité. Encore une fois, il y a réflexivité entre une thématique littéraire et un medium photographique : ce n'est pas seulement que la photo sert à illustrer la fable d'*Austerlitz*, c'est aussi que la méditation sur l'ensevelissement de la mémoire a pour effet d'élucider le photographique. C'est à nouveau cette réciprocité qui est au cœur de la dynamique photo-textuelle.

24 *

25 Ces deux dispositifs photo-textuels exemplifient l'effet critique de la photographie sur les textes qu'elle accompagne. Dans les deux cas, la photographie sert à définir et à orienter des formes de lisibilité des textes. Dans *Nadja*, elle incite à déchiffrer dans le texte des traces de l'inconscient de Breton, au-delà même de ce qu'il explicite. Elle surenchérit sur les présupposés surréalistes, l'inconscient optique venant relayer l'inconscient textuel ou vital. Dans *Austerlitz*, l'indétermination des images vient relancer le travail sur les traces mémorielles personnelles et collectives d'événements partiellement enfouis. Elle incite à comprendre le texte comme un effort pour percer le nuage d'oubli qui occulte ces traces. Chaque fois, les photos sont réellement agissantes sur les textes parce qu'elles ne nous proposent pas des contenus qui viendraient se superposer aux leurs mais qu'elles nous indiquent des procédures à leur appliquer : recherche du détail révélateur, effort pour surmonter l'indétermination d'une trace textuelle, nécessité de combler les failles du document par un complément imaginaire. Ces montages doivent aussi leur force au fait qu'ils n'ont rien d'arbitraire. Ils mettent en œuvre des analogies pertinentes. Seul un petit nombre de procédures propres à la genèse des photographies ou à leur lecture est susceptible d'entrer en résonance avec les textes. Le caractère remarquable de ces œuvres et leur efficace, c'est d'avoir su les débusquer pour infléchir notre regard et notre lecture.

NOTES

1. Sur ce corpus, on peut consulter l'ouvrage très documenté de Edwards Paul, *Soleil noir Photographie et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
2. Le premier à l'avoir relevé est Jean-Paul Clébert, dans « Traces de Nadja », *Revue des Sciences Humaines*, 1981-4, n° 184.
3. Breton André, *Œuvres complètes I*, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1988.
4. *Ibid.*, p. 645.
5. *Ibid.*, p. 684.
6. *Ibid.*, p. 709.
7. *Ibid.*, p. 702, je souligne.
8. *Ibid.*, p. 670.
9. *Ibid.*, p. 734.
10. *Ibid.*, p. 727.
11. Je ne développe pas ici la question généralement négligée de l'extrême hétérogénéité de la documentation photographique dans *Nadja* où l'on trouve pêle-mêle photos anonymes, photos du photographe mondain Henri Manuel, portraits par Man Ray, et carte postale. De tous ces « illustrateurs », le seul à pratiquer un regard « surréaliste » est Boiffard, qui fera bientôt sécession avec le groupe de la rue Blomet et produira dans *Documents* les fameuses photographies du « gros orteil », destinées à illustrer le « bas matérialisme » de Bataille.
12. *Europe*, n° 1009, mai 2013, p. 8.
13. *Op. cit.*, p. 12.
14. *Ibid.*, p. 14.
15. Sebald W.G, *Austerlitz* (2001), trad. de l'allemand par Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2002, p. 8.
16. *Op. cit.*, p. 9. Ces considérations sont illustrées par un montage photographique d'yeux d'oiseaux nocturnes et de philosophes, qui évoque irrésistiblement le montage des yeux de Nadja, dans la réédition de 1963 du livre de Breton.
17. *Ibid.*, p. 10. Nouvel écho à André Breton et au titre de son recueil d'articles paru en 1924. Dans *Nadja*, Nadja commente ce titre lors de sa rencontre avec Breton du 5 octobre : « Les Pas perdus ? Mais il n'y en a pas. » (*Op. cit.*, p. 689).
18. *Austerlitz*, p. 93.
19. *Ibid.*, p. 92.

AUTEUR

LAURENT JENNY

Université de Genève

Bibliographie

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, 1979, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984, trad. Alfreda Aucouturier.

BARTHES, Roland, « La Mort de l'auteur », 1968, repris dans *Œuvres complètes (OC)*, Paris, Le Seuil, III, 2002, p. 40-45.

BARTHES, Roland, « Écrire la lecture », *Le Figaro*, 1970, *OC*, III.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970, *OC*, III.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Le Seuil, 1980, *OC*, V.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001.

BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

BONNEFOY, Yves, « Lever les yeux de son livre », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 37 « *La lecture* », 1988.

BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press [1961], 1983.

CABRAL, Maria de Jesus, DOMINGUES João, LAUREL, Maria Herminia, *O arrière-texte Para repensar o literário*, Coïmbra, Centro de Literatura Portuguesa, 2016 [traduit de Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé, *L'Arrière-texte. Pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2013].

CHARLES, Michel, *L'Arbre et la Source*, Paris, Le Seuil, 1985.

CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, 1995.

CHARLES, Michel, *Composition*, Paris, Le Seuil, 2018.

CITTON, Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, La couleur des idées, 2014.

DERRIDA, Jacques, *La Pharmacie de Platon*, in Platon, *Phèdre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Demeure, la souche, L'Apparentement de l'artiste*, Paris, Minuit, 1999.

ECO, Umberto, *Lector in fabula, La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

EDWARDS, Paul, *Soleil noir. Photographie et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

FARIA, Dominique, SANTOS, Ana Clara et CABRAL, Maria de Jesus (dir.), *La Littérature de langue française à l'épreuve de la traduction en Péninsule ibérique*, Paris, Éditions Le Manuscrit, « Exotopies », 2017.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, [1899], Paris, PUF, 1926, rééd. 1967, trad. I. Meyerson.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil [1987], « Points essais », 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987.

JENNY, Laurent, *La Parole singulière*, Belin, 1990.

JOUVE, Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993.

LACOUE-LABARTHE, Philippe, et NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire*, Paris, Le Seuil, 1978.

LECLERCLE, Jean-Jacques, *Interpretation as Pragmatics*, Macmillan, 1999.

MACÉ, Serge, *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*, Paris, Marie Delarbre, « Théories », 2017.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Paris, Slatkine, 2007.

MESCHONNIC, Henri, « Propositions pour une poétique de la traduction », *Langages*, 7e année, nº 28, 1972, « La traduction », sous la direction de Jean-René Ladmiral.

MESCHONNIC, Henri, *Langage, histoire, une même théorie*, Lagrasse, Verdier, 2012.

PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu : essai sur la lecture littéraire*, Paris, Minuit, 1986.

PONGE, Francis, *La Fabrique du pré*, 1971, *OC*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », II.

PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, préface à la traduction de John Ruskin, Sésame et les Lys, 1905, Arles, Actes Sud, 1993.

QUIGNARD, Pascal, *Le Lecteur*, Paris, Gallimard, 1976.

ROELENS, Nathalie, *Le Lecteur, ce voyeur absolu*, Amsterdam–Atlanta GA, Rodopi « Faux Titre », 1998.

SCHUEREWEGEN, Franc, *Introduction à la méthode postextuelle : l'exemple proustien*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

VARGAS LLOSA, Mario, *Le Poisson dans l'eau*, Paris, Gallimard, 1993, traduction d'Albert Bensoussan.

VARGAS LLOSA, Mario, *La Tentation de l'impossible. Victor Hugo et Les Misérables*, Paris, Gallimard, 2008, traduction d'Albert Bensoussan.

WIMSATT, W.K. & BEARDSLEY, Monroe, « The Intentional Fallacy », tr. « L'illusion de l'Intention », *in* BEARDSLEY, M. (dir.), *The Verbal Icon. Studies in the meaning of Poetry,* [1946], Lexington, The U. of Kentucky, 1954.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen* [*Investigations philosophiques*],1953, posthume, trad. Paris, Gallimard, « Tel », 1961.