

De la lecture littéraire à la vie par la parole

Alain Trouvé¹

Résumé

Cet article étudie le rapport entre la littérature et la vie sous l'angle de la lecture littéraire, notion qui surgit à la fin du siècle dernier et prend en compte l'activité du lecteur dans le processus d'appréciation esthétique de l'art littéraire. De la lecture littéraire à la vie, la médiation s'effectue par la parole, acte verbal commun à l'écrivain et à ses lecteurs, et dont l'interface est le corps et l'enracinement dans le monde matériel et social – la vie. La théorie de la lecture littéraire trouve ici un corollaire soulignant le lien intime entre écrire et lire : au modèle désormais classique du jeu, qui dialectise les affects et l'activité intellectuelle, la parole ajoute la notion de performance verbale et l'implication, de part et d'autre de la chaîne symbolique, d'un sujet humain. L'échange verbal et vital par la littérature tire de son caractère différé sa fécondité particulière.

Abstract

This article studies the relationship between literature and life from the perspective of literary reading, a concept that emerged at the end of the last century and takes into account the activity of the reader in the process of aesthetic appreciation of literary art. From literary reading to life, mediation is done through speech, a verbal act common to the writer and his readers, and whose interface is the body and rooting in the material and social world - life. Here the theory of literary reading finds a corollary which highlights the intimate link between writing and reading: to the now classic model of playing, which establishes a dialectical link between affect and intellectual activity, speech adds the notion of verbal performance and the implication, on both sides of the symbolic chain, of a human subject. The verbal and vital interpersonal exchange through literature draws its specific fecundity from its deferred character.

MOTS-CLÉS :

Lecture littéraire – jeu – parole – échange différé – esthétique – pratique

KEYWORDS :

literary reading – playing – speech – deferred interpersonal exchange – aesthetics – practice

¹ Alain Trouvé est maître de conférences HDR en littérature française du vingtième siècle à l'université de Reims Champagne-Ardenne, membre du Centre de recherche interdisciplinaire sur les modèles esthétiques et littéraires (CRIMEL), et directeur de la revue *La lecture littéraire*.

Il y a mille manières de lire, selon l'humeur, le moment, le lieu, l'âge, la culture, mais aussi l'objet livre, le type de texte et les buts recherchés, les disciplines convoquées – arts, sciences dures, sciences humaines, techniques... On connaît les emplois figurés, passant de la présence d'un matériau verbal à d'autres supports et proposant de lire un tableau, une ville, une personne, une vie. Et leurs auteurs y parviennent, brillamment parfois, sans toujours s'interroger sur la validité des glissements de sens impliqués par leur usage extensible du mot « lecture ». Avouons qu'il y a de quoi se perdre dans le labyrinthe des pratiques et des cas d'espèces et déclarons d'emblée notre incompetence à embrasser tous ces domaines et notre réticence à les confondre sous un même et seul terme nommé lecture, au risque de semer la confusion et l'approximation.

Nous nous intéresserons ici au régime littéraire de la lecture, un régime lié à une pratique sociale fondée sur une relation entre les textes et les sujets humains, non sur une propriété textuelle ou une disposition mentale. Le mot « littérature », relativement récent, comme l'a noté Jacques Rancière, a succédé dans les arts de l'écrit aux « Belles Lettres », au tournant de la Révolution française et du criticisme kantien, qui a arraché l'art et le beau au domaine de la transcendance pour l'installer au cœur du jugement humain : la littérature comme « régime historique d'identification de l'art d'écrire » (Rancière, 2007, p. 8). Il est à peu près contemporain du surgissement d'un autre terme, « esthétique », fabriqué au XVIII^e siècle à partir de sa racine grecque *aisthesis* pour penser la théorie du Beau et de sa reconnaissance (Baumgarten, 1750-1758). Identifier dans une œuvre l'art d'écrire, c'est lui reconnaître une valeur esthétique.

Dans la lecture littéraire dont nous parlons², « littéraire » possède une fonction caractérisante et non la valeur d'un complément détourné – lecture de textes « essentiellement littéraires » –, même si l'on conviendra que tous les textes ne se prêtent pas de manière aussi convaincante à ce genre d'activité. Au demeurant, il ne va pas de soi, plaçant la lecture littéraire sous le signe d'une esthétique débarrassée de sa fonction transcendantale, de saisir ce qui est en jeu dans le jugement esthétique, tant est prégnant le préjugé poussant à une dichotomie : d'un côté, les arts de l'écriture, autrement dit la littérature, de l'autre, la lecture comme adhésion, contemplation de la parole de l'autre, dans le champ de l'esthétique plus ou moins ramené à un plaisir de la forme, dépendant lui-même d'un plaisir des sens. En dépit du

² Nous ne prétendons pas dresser ici un état des lieux des travaux assez nombreux consacrés à la lecture littéraire à ce jour, dans des directions variables, mais proposer notre vision théorique de cette notion, en complétant, comme on va le voir, le modèle du jeu qui reste son noyau constitutif.

mérite lié à une réévaluation de la sphère du lecteur dans les études littéraires, les travaux de l'École de Constance, intronisant le vocable de « réception » (Jauss, 1978), ont durablement favorisé cette dichotomie : l'écrivain fait et le lecteur reçoit. L'un parle et l'autre s'imprègne de cette parole.

Si l'on en vient à la question périodiquement relancée des rapports entre la littérature et la vie, en la posant sous l'angle de la lecture littéraire, on observe deux attitudes contradictoires, l'une déclarant la lecture littéraire trop savante, trop complexe et décidément trop éloignée de la vie, l'autre proposant de chercher dans les textes, le plus souvent empruntés au corpus littéraire canonique, même si l'on parle de lecture au sens général, des conduites immédiatement transposables et transposées, qui prétendent ainsi renouer le lien entre la littérature et la vie. Nous voudrions montrer que ce lien passe par la parole comme échange et non comme adhésion fascinée à la parole d'autrui, tant il est vrai que ce langage en acte, la parole, ne saurait se clore sur lui-même, que toute parole appelle une contre-parole, toute interpellation, une contre-interpellation.

La lecture : conduite ou activité ?

Revenons d'abord à ce qui se joue dans la relation esthétique : l'appréciation de la beauté liée à l'agencement des mots. Fait de lecture, sans aucun doute, cette appréciation est en vérité deux fois à l'œuvre. L'écrivain, comme on le sait, est son propre lecteur et c'est sous ce contrôle premier que s'élabore le texte, avec repentirs et corrections en proportions variables, avant sa publication. Mais l'œuvre ne résonne que si elle trouve de l'écho. Sur ce redoublement de l'intentionnalité esthétique en attention de la part des lecteurs, Gérard Genette a fondé sa théorie de l'art littéraire dans *L'œuvre de l'art* (1994).

Jean-Marie Schaeffer a proposé de son côté la notion de « conduite » esthétique, qui favorise l'assimilation de la lecture à une réception avec activité cognitive moindre, de l'ordre de la réaction sensori-motrice à des stimuli : « La perception *est* effectivement le support central d'un grand nombre de conduites esthétiques » (Schaeffer, 1996, p. 184).

Jouant à plein sur les connotations passives de la conduite, Marielle Macé croit pouvoir affirmer : « Il faut considérer la lecture comme une conduite, un comportement plutôt qu'un déchiffrement. » (Macé, 2011, p. 15) Ici se situe notre principale divergence avec cet essai par ailleurs riche de suggestions intéressantes.

Pour le dire en termes simples, il nous paraît mal venu de dissocier dans une théorie du Beau en littérature et particulièrement en poésie le déchiffrement lié à l'élaboration du sens et

les processus attentionnels portant sur les jeux formels de rythme et de sonorités qui entourent l'élaboration de la signification d'un halo d'implications complémentaires. Nous proposons de substituer à la conduite la notion de *pratique* esthétique, comprise comme un composé de passivité et d'activité.

Rancière note un malaise, une tension, au sein de l'esthétique, qui nous paraît rejoindre cette préoccupation. Si les Beaux-Arts, fondés sur la *mimesis*, définissaient « un rapport réglé entre une manière de faire – une *poiesis* – et une manière d'être – une *aisthesis* », on s'oriente selon lui vers une conception plus active de l'esthétique elle-même, appelée à devenir « régime de fonctionnement de l'art et [...] matrice de discours » (Rancière, 2004, p. 26). Formule très intéressante dont tout le parti ne nous semble pas encore avoir été tiré et que nous placerons sous le signe de la parole, comme performance.

Un détour par la théorie du jeu confortera l'idée d'une attitude double au sein de la relation esthétique. Dans *La lecture comme jeu* (1986)³, Michel Picard a suggéré, s'inspirant notamment de Winnicott (1975), de penser la lecture sous l'angle du jeu et proposé de l'envisager comme un va et vient entre trois instances mentales complémentaires. Si le *lu* s'abandonne, « en immersion » dans la fiction, à la rêverie jusqu'au fantasme, une autre part du lecteur, le *liseur*, garde le contact avec le contexte matériel de la lecture et la vie réelle, une troisième instance, nommée *lectant*, active mentalement sa capacité de déchiffrement et son bagage culturel. La base de cette théorie est certes freudienne par référence au célèbre *Fort-Da*, mais elle associe une théorie des affects, y compris inconscients, à une pensée d'ordre culturel. Elle a donc le mérite de prendre en compte le caractère synthétique du jugement esthétique dans sa relation dialectique avec le monde extralittéraire et ce qu'on appelle ordinairement la vie réelle. Le jeu de ces instances dans lequel on reconnaît aussi un écho de la théorie de l'appareil psychique selon Lacan, articulant le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire, n'a peut-être pas toujours la fonction réparatrice décrite dans *La lecture comme jeu*. Une série d'inflexions et d'applications partielles est envisageable. La principale réserve que nous ferions par rapport à cette théorie est qu'elle n'identifie pas assez nettement à nos yeux, dans les intermèdes ludiques proposés au lecteur à partir d'œuvres célèbres, la dimension verbale de ces productions.

³ D'autres travaux pourraient être cités, de Vincent Jouve à Jean-Louis Dufays en passant par Bertrand Gervais, entre autres, qui ont traité du rapport entre la lecture littéraire et le jeu, y compris dans ses implications didactiques. Tous ont insisté à leur manière sur le caractère fondamental du principe de dédoublement. Le seul exemple de *La Lecture comme jeu* nous permettra de faire entrevoir le rôle irremplaçable d'une théorie du jeu pour aborder la dimension synthétique de la relation esthétique et la nécessité de l'apport complémentaire d'une théorie de la parole.

Autrement dit, le jeu ne nous semble pas séparable de cette « matrice de discours » évoquée plus haut, c'est-à-dire d'une parole de tiers lecteur posée en vis-à-vis du texte auctorial, quand bien même cette parole, dans le cas de la lecture silencieuse prise comme modèle dominant de la lecture moderne, resterait mentale, embryonnaire et pour ainsi dire virtuelle.

Fiction romanesque : du concert des voix à la socialisation de la parole

La transposition immédiate des conduites attribuées au personnage de roman dans la vie du lecteur ne nous paraît pas envisageable sans de graves inconvénients. Entre la voix cachée ou métamorphosée de l'auteur du roman, la voix prêtée à un narrateur intrusif ou discret, celle des personnages, se créent des interactions complexes. Pour que la fiction produise ses effets, une part d'immersion et d'empathie avec le destin des personnages est nécessaire. Elle ne saurait faire oublier le filtre constitué par l'écriture, le rôle des médiations symboliques, de l'ironie, parfois. Revenant sur ses lectures d'enfance, Sartre évoque de façon savoureuse dans *Les Mots* (1964) la puissance de l'identification imaginaire à Michel Strogoff ou au Pardaillan de Michel Zévacco, convertie en scènes hallucinées de pantomime mettant « en acte » les lectures pendant que sa mère jouait au piano des morceaux de Chopin, Franck ou Schumann. Il faut ici faire toute sa place à la part d'autodérision rétrospective. L'identification totale au héros tout puissant du roman est analysée comme un « poison », un « mensonge » qui laisse l'enfant désarmé pour les rencontres réelles que la vie ménage, lorsqu'il croise, au jardin du Luxembourg, d'autres enfants : « Devant ces héros de chair et d'os, je perdais mon intelligence prodigieuse, mon savoir universel, ma musculature athlétique, mon adresse spadassin. » (Sartre, 2003, p. 111).

Dans *L'Arrière-pays* (1972), Yves Bonnefoy a longuement médité sur un roman lu dans son enfance, *Les Sables rouges*, expliquant son attrait par le charme fallacieux d'un autre monde, en l'occurrence une cité enfouie sous le désert de Gobi et où aurait survécu, dans son intégrité mythique, un pan de l'Empire romain. Son dernier livre, *L'Écharpe rouge*, évoque à nouveau ce livre autrefois cru perdu et seulement commenté de mémoire. Il souligne, après relecture, la « mauvaise lecture » faite en 1972 : « je l'avais rêvé plus que lu. » (2016, p. 159) Il reprend sa conclusion d'alors : « Il arrive que nos lectures nous rêvent ». Le roman, sorte de machine à fantasmer, plaisait au jeune garçon qu'il avait été, l'histoire lui permettant de rêver à la jeune fille, substitut maternel, tandis que le récit excluait son père de l'exploration sous

terre amenant la rencontre de Céphéis. L'essayiste-poète prend ses distances : « Me suis-je réveillé des *Sables rouges* ? ».

La puissance hallucinatoire du roman n'est conjurée qu'au prix d'un dédoublement qui peut fort bien s'accommoder de l'empathie la plus vive. Le malheur frappant le héros prend alors par un mécanisme d'exorcisme un caractère positif pour le lecteur. Mario Vargas Llosa analyse en ce sens dans *L'Orgie perpétuelle* sa réaction de lecteur au suicide d'Emma Bovary :

Je connais par cœur ce chapitre qui commence par Emma avançant dans le jour déclinant vers le château de Rodolphe, pour tenter une ultime démarche qui la sauverait de la ruine, de la honte [...]. Il y a quelques années, durant quelques semaines, j'eus la sensation d'une incompatibilité définitive avec le monde, un désespoir tenace, un dégoût profond de la vie. À un certain moment l'idée du suicide me traversa l'esprit [...]. L'aide que m'apporta, dans cette période difficile, l'histoire d'Emma est inestimable. (Vargas Llosa, 1978, p. 21)

L'effet catharsis suppose une identification maximale au sujet suicidaire et la distinction entre les sujets, celui qui lit et restitue ici l'expérience ne se confondant pas avec l'héroïne :

Je me rappelle avoir lu ces jours-là, avec une angoissante avidité, l'épisode de son suicide, avoir recouru à cette lecture comme d'autres, en pareilles circonstances, recourent au prêtre, à la cuite ou à la morphine, et avoir retiré à chaque fois, de ces pages déchirantes, consolation et équilibre, répugnance du chaos, goût pour la vie. La souffrance fictive neutralisait celle que je vivais. (*Ibid.*)

Précisons que l'effet bénéfique ne s'accomplit peut-être pleinement qu'avec la conversion de la pensée en un livre de critique, *L'Orgie perpétuelle*, maximisation de la lecture qui enserme le discours du lecteur dans la forme nouvelle d'une lecture-écriture.

Il convient enfin de rappeler la double fonction modélisante et exploratoire du roman. L'essai de Jean-Marie Schaeffer *Pourquoi la fiction ?* (1999) a redonné naguère une explication de l'utilité individuelle et sociale de la fiction fondée sur la référence au jeu. Si les romans peuvent exercer ce pouvoir d'étendre notre expérience de la vie, c'est en vertu du dédoublement qui nous permet d'éprouver des situations différentes et de réfléchir sur cette expérience fictive par rapport aux conditions de notre vie. À la traditionnelle question – qu'aurais-je fait à la place du héros, de Fabrice del Dongo à la bataille de Waterloo ou d'Hadrien dans les temps plus reculés de l'Empire romain ? – s'en ajoute une autre, plus discrète, mais non moins importante : qu'y a-t-il, des conditions sociohistoriques auxquelles renvoie la fiction à celles d'un lecteur d'aujourd'hui, de permanent et en quoi l'un ne peut-il

se superposer totalement à l'autre ? Écrivant sur une figure de pacificateur succédant aux troubles de la conquête romaine, Yourcenar a pu entretenir l'illusion de tendre au lecteur contemporain de *Mémoires d'Hadrien* le miroir d'une grande figure humaine universelle ; les commentateurs n'en ont pas moins noté les décalages entre les deux mondes, ce que nous avons appelé ailleurs, l'arrière-texte auctorial et l'arrière-texte lectoral (Trouvé, 2016). Le pouvoir modélisant des fictions a pour horizon l'insertion de l'homme dans la Cité, conformément à la lointaine leçon d'Aristote.

Il s'accompagne d'une projection, par l'invention de mondes alternatifs, vers ce futur que les hommes sont censés élaborer au fil des générations. Au moment où la raison économique et politique paraît s'emballer, profilant à l'horizon nombre de menaces, les romanciers continuent à utiliser le laboratoire du roman pour une réflexion sur ces problèmes. Le livre d'Ahmadou Kourouma *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) met en scène les difficultés et les contradictions de l'Afrique postcoloniale. Ce roman puissant joue subtilement du mélange des voix, entre ironie et sérieux, entre pays inventé et dictatures de l'Afrique actuelle, à peine transposées : il brasse le discours traditionnel, le *donsomana*, et les héritages de discours coloniaux et postcoloniaux empruntant aux politiciens européens et à leurs complices locaux. Dans le délire de certaines scènes, le lecteur peut trouver de quoi méditer, qu'il soit occidental ou africain. Le grand roman, très vivace aussi dans le continent américain, perpétue le souci de chercher par la voie parallèle de l'art littéraire d'autres horizons pour une survie commune de l'humanité. Le brassage des voix par le roman appelle, s'il est de qualité, l'effervescence des discours critiques qu'il suscite.

De même encore, la contre-utopie romanesque, celle d'Orwell dans *1984*, par exemple, entre intuition des risques potentiels et caricature, n'a d'intérêt que par son pouvoir de mise en garde et son incitation à la vigilance collective. Le déchiffrement de la fiction a pour corollaire celui des sociétés actuelles dont les voies s'approchent parfois du cauchemar entrevu par le romancier, mais peuvent aussi, grâce à la fiction, ériger contre ce dernier quelques barrières.

Fiction poétique : réemplois de la parole mémorisée

Il en va différemment de l'autre modalité de la fiction littéraire, qu'on peut sommairement rapprocher du discours poétique. Là où la fiction romanesque tend au lecteur le miroir obscur

de mondes alternatifs, la fiction poétique joue sur un « agencement de signes et d'images⁴ » dont l'énoncé poétique, versifié ou non, est le vecteur privilégié. En dépit de son application théoriquement large, cet « agencement de signes » n'atteint son plein rendement que dans les énoncés mémorisables dont la poésie, notamment sous sa forme versifiée, offre de multiples exemples à l'usage des amateurs de littérature.

Hanté par certaines phrases qu'on trouve plus souvent dans les poèmes, mais non exclusivement, le lecteur les assimile à sa vie mentale au point de valider le mécanisme que décrit ainsi Marielle Macé :

la transformation d'une logique de la forme, engainée dans une phrase littéraire et un air syntaxique, en geste transportable et généralisable : une vie en forme de phrase, à partir d'un énoncé que le lecteur a su activer en forme de vie.(Macé, 2011, p. 256)

Chacun placera ici ses énoncés favoris, dont certains, largement partagés, ont pris des allures de poncifs qui n'émoussent pas leur capacité à figurer quelque chose de la condition humaine : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », « Ô temps, suspends ton vol ! et vous, heures propices, /Suspendez votre cours ! », « Vienne la nuit sonne l'heure / Les jours s'en vont je demeure », « Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre ! », « Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre ! », « Vivre qui noue / Hier, notre illusion / À demain, nos ombres⁵ ».

Cet échantillon restreint, à l'échelle d'un lecteur presque ordinaire, fait piètre figure auprès des grandes mémoires littéraires et poétiques, susceptible d'emmagasiner des milliers de vers et potentiellement de les intégrer à leur « manière d'être », littéraire. Il nous suffira pour expliciter ce que nous avons en vue.

Ces manières d'être au monde, dirions-nous, ont presque toutes un rapport avec la question du temps, question métaphysique et universelle qui confronte l'homme à sa finitude. Il nous est difficile toutefois de les faire résulter d'une « façon de lire » sans compléter l'énoncé : « façons d'écrire-lire » qui renvoient à une trace laissée par quelques-uns dans le langage commun. Tout lecteur et amateur de poésie a pu faire l'expérience, dans sa mémoire, du surgissement de fragments de poèmes et s'amuser de leur décalage avec la situation dans

⁴ « Le régime de représentatif de l'art n'est pas celui de la copie, mais de la fiction, de l'«*agencement d'actions*» dont parle Aristote. C'est ce concept qui libère l'art de la question de la vérité et de la condamnation platonicienne des simulacres. En revanche, le «*procédé général de l'esprit humain*» sépare l'idée de «*fiction*» de celle d'«*agencement d'actions*» ou d'histoire. La fiction devient une *procédure d'agencement des signes et des images*, commune au récit et à la fiction, au film dit documentaire et au film racontant une histoire. [Nous soulignons] » (Rancière, 2009, p. 156).

⁵ Successivement : Proust, incipit de *À la recherche du temps perdu* ; Lamartine, « Le lac » ; Apollinaire, « Le Pont Mirabeau », Baudelaire, « Le Voyage » ; Valéry, « Le Cimetière marin » ; Bonnefoy, *Les Planches courbes*.

laquelle il se trouvait, le contexte parfois trivial entraînant un contraste drôle avec l'énoncé empreint de solennité qui a néanmoins marqué sa mémoire. Les vers continuent à retentir dans l'esprit des lecteurs sous des formes diverses auxquelles le genre restreint de la poésie parodique a donné une forme plus accusée.

En dépit de la tendance à l'universalisation, les énoncés poétiques peuvent se heurter dans l'esprit d'un même lecteur, sensible au *carpe diem* ronsardien – « Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain : / Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie. » – et à l'évocation plus sombre de la métaphysique baudelairienne. Des postulations philosophiques contradictoires traversent nos mémoires, mémoires vives et non simplement enregistrées.

S'agissant de la poésie, telle que l'ont figurée de très grands artistes des deux derniers siècles et peut-être d'avant, il nous faut aller plus loin et entendre, au sein de leur œuvre poétique, des dissonances comparables, qui empêchent de transposer automatiquement ce qu'on lit dans ce qu'on est. Cette dialectique n'est pas livrée « clefs en main », appelant plutôt chez le lecteur un débat mental, susceptible de se convertir en débat critique lorsque les effets de la poésie sont source de grands bouleversements. La réflexivité a été intégrée, au moins à partir de Baudelaire, dans l'écriture poétique ; selon le mot de Valéry, l'écrivain-poète « porte un critique en soi-même, et [...] l'associe intimement à ses travaux » (Valéry, 1975, p. 604).

Cette réflexivité s'accroît nettement chez Rimbaud dont la seconde « façon d'écrire » corrige la première. À la fin d'*Une saison en enfer*, le poème « Adieu » congédie la poésie de la voyance dont le « Bateau ivre » avait semblé représenter la parfaite expression : « Moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! ». C'est à celui-là que Bonnefoy, critique exigeant, réserve sa faveur dans son dernier essai :

Cette Gênes [celle des « Deux scènes »] à la Claude Lorrain ou Joseph Vermet n'était peut-être plus un foyer de spéculation métaphysique mais sous ma plume, ce n'en était pas moins une image encore, une belle image, au moment où j'aurais dû me vouer à ce que la « rugueuse réalité » a précisément de rebelle à des évocations aussi complaisantes. (Bonnefoy, 2016, p. 38)

La poésie de la présence, dont Bonnefoy s'attache à inventer l'écriture, tente de retrouver un rapport intime entre les mots et les choses, en écho à la plénitude d'un langage non encore coupé de son contexte concret d'application, loin des métaphysiques que représentent à ses yeux le langage conceptuel et les figures de l'imaginaire, elles-mêmes prises dans une autre forme d'abstraction. Elles visent une sorte de transcendance immanente, réinsérant le langage dans le concret de la vie la plus ordinaire. Mais cette tentative, par souci

de vérité, se heurte à ce qui la limite de toutes parts. « Hier régnaient » – le paradis perdu d’une enfance insouciant, antérieure à la conscience de la mort et dans lequel le langage renvoie aux choses aperçues dans leur plénitude infinie – devient « hier régnaient désert ». On peut ne pas partager cette nouvelle métaphysique réduite à de fragiles moments voués par la parole poétique à une épiphanie, reste le mouvement critique dont l’œuvre immense de l’essayiste a donné sa version, au fil de plus de soixante essais sur la peinture et la poésie, principalement. Cette œuvre critique confirme d’une autre façon que la poésie, l’art en général, comme le roman, chacun à sa manière, ne vivent que des paroles qui continuent à les entourer, orientant notre lecture et notre réflexion sur ce que nous lisons.

L’œuvre de Lautréamont-Ducasse a porté à son paroxysme ce mécanisme d’une poésie source de paroles contradictoires. Sa bipartition entre deux blocs dissonants – les *Chants de Maldoror*, signés du comte de Lautréamont et les *Poésies* d’Isidore Ducasse – a suscité de nombreuses interprétations et continue à tendre aux lecteurs le miroir opaque de cette disposition contrastée. Dans la caricature du mal romantique de la première partie, suivie de la réécriture « au Bien », le surréaliste Louis Aragon a voulu voir toutes les contradictions de la parole, y compris sur le plan de la morale et de ses implications sociales. Francis Ponge, pour se limiter à cette autre lecture, diamétralement opposée, a donné à la contradiction une dimension avant tout rhétorique, sans qu’on sache pour autant s’il faut couper cette dialectique énonciative de la vie⁶. Il s’agit seulement peut-être pour lui de déconnecter la poésie de la sphère de la vie sociale, alors même que son écriture reste en recherche d’invention pour dire le monde concret, théâtre de notre vie commune.

Le poète du *Parti pris des choses* ne se contente pas de se mettre en osmose avec le monde muet des animaux et des choses inertes. Entre ce langage poétique inédit et le monde matériel auquel il s’attache subsiste une tension, comme en atteste le titre de cet autre recueil, *La Rage de l’expression*. Aussi bien les formes de la vie muette et celles de l’art ne coïncident-elles pas, en dépit de proximités troublantes.

Signes de l’art et de la nature : des oiseaux et des pierres

Il n’y aurait plus à écrire, simplement à lire, ou plutôt les écritures à lire nous seraient données « toutes faites », dans la nature. Hors de tout retour à une vision religieuse faisant de la nature l’expression de Dieu, cette étrange idée a connu ici et là de surprenants développements.

⁶ Sur ces lectures, voir notre article « Aragon et Ponge lecteurs de Lautréamont », 2011.

Le dernier livre de Pascal Quignard, *Dans ce jardin qu'on aimait*, raconte l'histoire du Révérend Simeon Pease Cheney qui, « pour la beauté de la nature [...] avait délaissé Dieu » :

le premier compositeur moderne à avoir noté tous les chants des oiseaux qu'il avait entendus, au cours de son ministère, venir pépier dans le jardin de sa cure, au cours des années qui vont de 1860 à 1880. (Quignard, 2017, p. 9)

Ce précurseur d'Olivier Messiaen et de la musique concrète, qui notait aussi le son de gouttes d'eau « dans l'arrosoir sur le pavé de sa cour », vit son œuvre *Wood Notes Wild* refusée par les éditeurs de son vivant. Elle fut publiée à titre posthume par sa fille, à compte d'auteur, avant d'inspirer au musicien Dvorak, un des rares compositeurs à s'être intéressé à cette œuvre, « l'admirable quatuor à cordes n° 12 » (*Ibid.* p. 10). Sur cette histoire peu banale qui semble supprimer la barrière entre l'art, production culturelle, et la nature, dans l'une de ses formes de vie spontanée, Quignard, par ailleurs musicien, comme on le sait, écrit une « suite de scènes », dont nous ne retiendrons que cette réflexion :

Il est possible que l'audition humaine perçoive des airs derrière la succession des sons de la même façon que l'âme humaine perçoit des narrations au fond des rêves les plus chaotiques. (*Ibid.*, p. 63)

Dans l'exemple ici considéré, l'écoute, sorte de lecture, précède en quelque sorte l'écriture qui lui donne forme, mais il s'agit des deux faces d'une même activité, l'écriture-lecture, dont la conjonction est d'autant plus intéressante que Quignard a parfois cantonné la lecture dans sa dimension complémentaire de l'écriture, soulignant son caractère passif et en quelque sorte halluciné. Dans *Mourir de penser*, comparant le lecteur et l'*in-fans*, celui qui ne parle pas encore, il précise :

Le lecteur n'est pas un *in-fans*, même s'il ne parle pas. Le lecteur n'est pas un otage violé, même s'il est lui aussi un otage. Il est un otage par consentement à la violence qui va être exercée sur lui par la lettre de l'autre. (Quignard, 2014, p. 144-145)

Cette radicalisation de la position présumée passive, en lien avec le silence du lecteur, trouve un démenti dans l'écriture de Quignard elle-même qui ne cesse de lire et d'interpréter avec une grande acuité l'écriture des autres, de Platon à Saint Thomas d'Aquin dans le volume *Mourir de penser*, pour ne prendre que ce seul exemple. Sur l'équivoque d'une identité entre nature et culture, le romancier essayiste propose donc une fois encore un hymne à la pensée savante qui accentue plutôt la coupure entre nature et culture, liant en revanche écriture et lecture au sens du déchiffrement interprétatif.

Roger Caillois s'est intéressé de façon originale et croissante vers la fin de sa vie à ce qu'il a appelé dans un essai au titre à double sens, *L'Écriture des pierres* (1970). Certaines pierres offrent en effet à l'œil des dessins et jeux de couleurs qui non seulement semblent égaler en beauté les œuvres des peintres, mais dans lesquelles on est stupéfait d'identifier des formes rappelant des paysages, voire des silhouettes humaines. Ces signes qu'on penserait pouvoir discerner ne sont pourtant qu'un « subtil semblant d'écriture », œuvre d'un « scribe dément, dédaigneux de rien signifier » (Caillois, 1970, p. 71). Reprenant une distinction classique plus haut évoquée, Caillois précise : « j'appelle *art* la beauté expressément produite par l'homme, et *esthétique* l'appréciation de toute beauté » (*Ibid.*, p. 56), mais il note contradictoirement à propos des pierres « qu'on pourrait énumérer les paris et les styles de l'art humain sans peut-être en découvrir un seul qui n'aurait pas en elles un équivalent » (*Ibid.*, p. 11-12).

Les signes de la nature sont des hiéroglyphes dans lesquels il serait vain de chercher un sens en amont, œuvre d'un dieu, mais à propos desquels peut s'exercer une « écriture des pierres », au sens d'une lecture-écriture poétique. Ce passage consacré à la description d'une pierre d'onyx en donne un échantillon :

Ainsi, cette fente presque close que peignent deux lèvres minces d'une fade blancheur d'orgeat au milieu d'intenses ténèbres, comme la pâle boutonnière réticente d'un sexe exsangue, celui qui est dit s'être entrouvert au ventre de l'Abîme, à l'origine du temps. (*Ibid.*, p. 87-88)

L'écriture poétique des pierres, orientée par le regard de l'écrivain Caillois, réintroduit un sujet humain soumis à la temporalité.

La littérature comme échange verbal différé

Cette excursion hors des limites strictes de la lecture littéraire conforte peut-être ce qu'on a tenté de faire apparaître dans cet article. Écriture et lecture, dès lors que se met en place un régime esthétique en lien avec une production reconnue comme artistique, sont les deux faces d'une même activité qui ne saurait se clore à aucun moment.

La parole est le terme-clef pour penser ce mouvement incessant qui s'apparente en cela à celui de la vie. Acte de langage, la parole est en même temps arrimée au plus près du corps, interface du verbe ; elle lui doit une part de son rythme et de ses intonations, de ses « inflexions », dirait Baudelaire ; elle conserve une proximité avec le monde sensible qui lui confère sa couleur et ses accents particuliers. Les traces de l'énonciation dans un texte écrit sont celles d'une autre personne humaine, d'une parole déposée.

Le terme le plus approprié pour penser ce qui unit la personne de l'auteur à celle de ses lecteurs nous paraît être l'échange, si l'on débarrasse ce terme de toute proximité avec les théories de la communication, comme transmission d'information ou manipulation d'autrui, et de ses connotations marchandes, présentes dans l'opposition faite par les économistes entre valeur d'usage et valeur d'échange. L'échange est de l'ordre du don et du contre-don, de ce que les anthropologues, depuis Mauss et Lévi-Strauss, ont nommé *potlatch* par référence aux pratiques des sociétés primitives, dénuées de quantification.

L'essai intitulé *L'écharpe rouge* partant d'un poème de jeunesse inachevé explore les raisons de cet inachèvement et en vient à une « conception de la poésie qui veut que la poésie ait l'échange pour vocation » (Bonnefoy, 2016, p. 139). Avec un recul de plus de cinquante ans, le poète essayiste découvre dans son poème une parole adressée à une figure du père, en compensation d'échanges manqués, en raison du décès prématuré de ce père. En poésie, comme en littérature, l'échange se trouve paradoxalement différé, alors que l'échange au cours de la fête rituelle met en présence les différents protagonistes. De ce paradoxe temporel découle peut-être la fécondité de l'écriture-lecture littéraire.

L'écart temporel correspond en effet à la gestation de l'écriture et de la lecture. C'est un Bonnefoy en fin de vie, qui peut commencer à lire et à interpréter ce qu'il n'a su comprendre dans sa jeunesse. C'est le même qui délègue à autrui, au tiers lecteur à venir le complément interprétatif que son autoanalyse ne saurait dégager :

Le regard du critique a vérité d'une autre façon que le projet de l'écrivain, du poète, il importe donc tout autant, donnant même matière à réflexion à deux, à échange. (*Ibid.*, p. 167)

Ce qui vaut pour un discours particulier dédié à la poésie nous semble au final extensible à la relation littéraire en général, relation oscillant entre la réécriture créative au premier degré et la réécriture interprétative.

Cette réécriture interprétative suit encore le cours du temps différé pour le meilleur et pour le pire. Nul ne saurait interpréter seul : entre les grandes œuvres du répertoire et les nouvelles générations de lecteurs viennent s'interposer les masses de commentaires seconds qui ne devraient jamais dispenser d'un retour direct au texte et gagneraient à s'inspirer du mouvement repérable au sein de l'écriture littéraire, elle-même de plus en plus ouverte à la « relation critique ». On aura reconnu sous ce titre l'allusion à un beau livre signé Jean Starobinski (1970), livre de lecture au meilleur sens du terme qui ne dédaigne pas de convoquer les savoirs.

Qu'on nous permette à ce sujet un dernier mot pour revendiquer, au sein des études littéraires, un bon usage de la narratologie, conçue non comme recette dévitalisant le texte à lire, le disséquant comme un cadavre, mais comme moyen de situer par exemple la voix du narrateur dans toute sa complexité, à distance de celle de l'éditorialiste de presse.

Finalement, la parole apparaît à la fois comme la notion nécessaire pour approcher de façon correcte le rapport de la littérature à la vie et comme le corollaire du jeu susceptible de compléter le modèle de lecture littéraire ici redéfini.

La vie, médiatisée par la parole, s'oriente, selon les préférences génériques, dans la double direction d'un espace social de vie commun et d'un espace terrestre partagé par les espèces vivantes. L'espèce humaine reste toutefois, parmi toutes les autres et jusqu'à nouvel ordre, celle que la culture dote d'une conscience du temps, substrat humain de toute expérience esthétique.

La parole est le complément du jeu verbal, constitutif de cette relation esthétique. Si la fiction romanesque propose plutôt un jeu de modélisation, la fiction poétique joue du degré d'adéquation de la parole au donné existentiel. Il conviendrait, quelle que fût la variante ludique à l'œuvre, d'envisager, de l'auteur à ses lecteurs, un acte de parole, migrant d'un texte à ses contre-textes qu'on peut aussi nommer *textes de lecture* (Trouvé, 2004) lorsque la lecture littéraire atteint sa productivité maximale dans un écrit. Penser l'acte de lecture comme parole amène à substituer à la notion de conduite celle de pratique, moins passive. De la lecture silencieuse à la lecture à voix haute, de la parole mentale intériorisée à la parole développée dans un texte de lecture littéraire, on peut envisager, sans exclusive ni hiérarchie, un feuilleté de la performance lectrice renvoyant à de multiples cas d'espèces.

Rendue à sa dimension fondamentale de relation, la littérature peut être dite *échange verbal*. L'échange présente l'avantage de rompre avec l'illusoire fusion des sujets. Si grands que soient un texte et un auteur, il nous paraît toujours plus fécond de conserver vis-à-vis de cet artefact et de son producteur absent une marge d'autonomie plutôt que de sombrer dans la prosternation.

Mais cet échange, s'agissant d'écriture et de lecture, est *différé*, ce qui lui confère un statut paradoxal. La parole, passant de l'énonciation vivante au dépôt dans une forme verbale, devient carrefour et lieu de bifurcation lorsqu'elle trouve son écho. L'écart temporel séparant la parole de la contre-parole est nécessaire au déploiement des processus d'écriture et de lecture, chaque réplique pouvant mettre en avant la dimension interprétative ou la relance de l'énoncé fictif. Le temps écoulé, dans le cas de la lecture interprétative, est celui que requièrent les apprentissages qui fondent la productivité d'une lecture véritable, dépassant les

illusions de l'immédiateté. De part et d'autre de l'énoncé initial et de ses répliques lectrices, se profile un fantôme de sujet humain, aussi insaisissable que nécessaire à la vie de ce processus symbolique dont l'extension temporelle dépasse les limites d'une existence individuelle.

Références bibliographiques

BAUMGARTEN, A. G. (1750-1758). *Æsthetica*, 2 volumes. Francfort-sur-l'Oder. Traduction française partielle : *Esthétique* (1988). Traduction, présentation et notes par J.-Y. Pranchère. Paris : L'Herne.

BONNEFOY, Y. (1972). *L'Arrière-pays*. Genève : Skira.

BONNEFOY, Y. (2016). *L'Écharpe rouge*. Paris : Mercure de France.

CAILLOIS, R. (1970). *L'Écriture des pierres*. Genève : Skira.

GENETTE, G. (1994). *L'Œuvre de l'art*. Paris : Seuil.

JAUSS, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.

MACÉ, M. (2011). *Façons de lire, manières d'être*. Paris : Gallimard.

PICARD, M. (1986). *La lecture comme jeu*. Paris : Minuit.

QUIGNARD, P. (2014). *Mourir de penser*. Paris : Grasset.

QUIGNARD, P. (2017). *Dans ce jardin qu'on aimait*. Paris : Grasset.

RANCIÈRE, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.

RANCIÈRE, J. (2007). *Politique de la littérature*. Paris : Galilée.

RANCIÈRE, J. (2009). Littérature, politique, esthétique. Aux bords de la mésentente démocratique. In J. Rancière. *Et tant pis pour les gens fatigués* (p. 149-171). Paris : Amsterdam.

SARTRE, J.-P. (2003) [1964]. *Les Mots*. Paris : Gallimard.

SCHAEFFER, J.-M. (1996). *Les Célibataires de l'art*. Paris : Gallimard.

SCHAEFFER, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil.

STAROBINSKI, J. (1970). *La Relation critique*. Paris : Gallimard.

TROUVÉ, A. (2004). *Le Roman de la lecture*. Liège : Mardaga.

TROUVÉ, A. (2011). Aragon et Ponge lecteurs de Lautréamont. Site Aragon de l'ITEM : <http://louis_aragon_item.eklablog.com/alain-trouve-aragon-ponge-lauacatreumont-item-2010-a7098810>

TROUVÉ, A. (2016). Arrière-texte et création littéraire. Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*. In D. Thomières (dir.). *Des mots à la pensée. Onze variations sur l'interprétation* (p. 151-173). Reims : Épure.

VALÉRY, P. (1975). Situation de Baudelaire. *Variété. Œuvres*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », t. 1.

VARGAS LLOSA, M. (1978). *L'Orgie perpétuelle*. Paris : Gallimard.

WINNICOTT, D. W. (1975). *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Paris : Gallimard.