



**HAL**  
open science

## Lecteur co-créateur

Alain Trouvé

► **To cite this version:**

Alain Trouvé. Lecteur co-créateur. Dictionnaire des mythes et concepts de la création, ISBN : 978-2-915271-95-9, 2015, pp.367-372. hal-02982701

**HAL Id: hal-02982701**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02982701v1>**

Submitted on 30 Oct 2020

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

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



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

## Lecteur co-créateur

La notion de créativité lectrice est le fruit d'une évolution historique relativement récente. Elle vient en effet corriger ou compléter la représentation longtemps dominante de l'écrivain maître du processus de création. La créativité du lecteur peut s'appréhender à différents degrés et se concevoir à partir de plusieurs paramètres. Elle implique que soit repensée la relation entre la *fonction auteur* et son corollaire, la *fonction lecteur*, entre soumission, substitution ou complémentarité, ce qui engage une réflexion sur les rapports entre esthétique et connaissance.

La figure de l'Auteur en créateur est elle-même inscrite dans l'Histoire, liée à l'avènement bourgeois du sujet, à l'époque de la Renaissance. Le Moyen-Âge l'ignore qui considère Dieu comme le seul créateur et les poètes comme imitateurs de ses œuvres (Zink, 1985). La crise du modèle religieux et monarchique, amorcée à l'âge baroque et qui culminera avec la Révolution française, substitue l'écrivain Auteur au créateur suprême. Foucault parlera de « fonction auteur » pour préciser les conditions historiques d'émergence d'un certain type de discours sur la propriété auctoriale et ses conséquences en termes de droits et devoirs. Symétriquement, dès le grand tournant des années 1800, dans le sillage du criticisme kantien et du renversement de la monarchie française, on peut suivre l'émergence d'une fonction lecteur, à travers deux temps forts. La créativité de la critique placée très haut par les romantiques du cercle de l'éna, dans l'immédiat après Révolution, resurgit, plus fermement théorisée, dans les dernières décennies du vingtième siècle. Longtemps contenue par l'envahissante figure de l'auteur qui se représente ou se pastiche en Créateur affranchi de la divinité dans un monde de la « mort de Dieu » (Nietzsche), la figure du lecteur occupe soudain le premier plan lorsque se trouve proclamée, dans une autre période de crise sociale, la « mort de l'Auteur » (Barthes, 1968). La réévaluation de la fonction lecteur est contemporaine du sens moderne de la littérature comme « régime historique d'identification de l'art d'écrire » (Rancière, 2007) et de l'avènement également historique de l'esthétique en tant que pensée de l'art. Dès lors que cesse le régime des Belles Lettres qui assigne au lecteur le rôle du déchiffreur admirateur, et que s'y substitue celui, plus démocratique, d'un art partagé, la révision des rôles de l'écrivain et de son lecteur se trouve engagée. Tandis que Baumgarten conçoit l'esthétique (1750) comme domaine d'une connaissance sensible indépendante de la connaissance logique, Kant qui s'inspire de ses travaux désigne sous ce nom d'esthétique la théorie des formes de la sensibilité, semblant lui refuser un contenu intelligible, même confus. Dans la *Critique de la Faculté de juger* (1790), le jugement esthétique ou jugement de goût n'est plus un jugement déterminant renvoyant au monde des objets mais s'applique au sujet contemplateur de l'art, sous l'égide du jugement réfléchissant. C'est seulement l'idéalisme post-kantien qui opère sous le terme d'esthétique une « identification entre la pensée de l'art » et « une certaine idée de la connaissance confuse » (Rancière, 2001). Schlegel (1797-1804) nomme en ce sens la critique, « cette science ou cet art », assignant au lecteur commentateur et au poète la même visée de connaissance absolue qui réconcilierait l'approche sensible du monde et l'approche intellectuelle. Au terme d'un long cheminement, cet « absolu littéraire » (Lacoue-Labarthe, 1978) resurgit dans les années 1960 sous la forme d'une science du littéraire. Mais cette science s'avérant fuyante, il s'agit à présent de détrôner l'auteur pour lui substituer temporairement le lecteur, souverain dans son rapport nouveau au texte : « Il faut renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (Barthes, 1968).

Deux courants convergents ont préparé ce renversement, mettant l'accent sur un devenir des textes : la critique freudienne a dissocié le texte de l'intention auctoriale en ouvrant le champ interprétatif à des significations inconscientes ; l'esthétique de la réception développée par l'École de Constance a souligné le rôle fondateur dans le fait artistique du rapport entre l'œuvre et ses publics successifs. Arrachant le texte littéraire à ses déterminismes marxistes, tournés vers l'amont du texte, et utilisant les acquis du formalisme russe en termes de logique de l'agencement textuel, l'esthétique de la réception développée par Jauss (1974) regarde davantage en aval des textes du côté des lecteurs. Elle délimite un *horizon d'attente* prévu par le texte et conforme à son contexte immédiat de production, mais envisage aussi que cet horizon puisse varier et produire d'autres effets de lecture dans un contexte ultérieur. Wolfgang Iser semble renchérir sur le rôle du lecteur dans *L'Acte de lecture* (1976). Empruntant à Ingarden le concept de *lieux d'indéterminations*, qui décrit le caractère schématique et lacunaire de tout texte littéraire, il fonde une large part de l'activité du lecteur sur les blancs (*Leerstelle*) qui contraignent le lecteur à unifier des représentations disjointes. Si Ingarden pense ces lacunes comme moyen de concrétiser un sens intentionnellement prévu dans l'œuvre, Iser en commente aussi l'ambivalence et l'actualisation dans un

sens non conforme à l'intention auctoriale, raison pour laquelle le roman à thèse, selon lui, les réduirait au maximum. La théorie des blancs rejoint celle que formule Bakhtine à peu près au même moment. Si tout discours est en soi une forme ouverte impliquant un rapport dialogique entre destinataire et destinataire, l'ouverture s'accroît avec le discours second à visée culturelle ou littéraire : « la reproduction du texte par le sujet (retour au texte, relecture, exécution nouvelle, citation) est un événement nouveau, non reproductible dans la vie du texte, est un maillon nouveau dans la chaîne historique de l'échange verbal » (*Esthétique de la création verbale*, 1979).

En vérité, la distribution des rôles dans cette « chaîne » supposée n'est pas toujours claire, comme semble le montrer à son corps défendant le cas Bakhtine lui-même. Sa paternité dans la création du concept de dialogisme est en effet de plus en plus contestée. À la thèse soutenue par l'intéressé et ses introducteurs en occident (Todorov, Kristeva) d'un Bakhtine écrivant en sous-main les ouvrages de membres de son « Cercle » (Medvedev, Vološinov) s'opposent avec une vigueur croissante des recherches tendant à démontrer l'inverse : il y aurait eu captation tardive et illicite, sous le nom de Bakhtine, d'idées forgées par les supposés collaborateurs, en réalité victimes de plagiat (Bronckart et Bota, 2011). Cette controverse montre que la question de l'attribution de la fonction créatrice touche aussi le domaine de la théorie. En dépit du ton parfois polémique de l'ouvrage cité, on ne saurait aujourd'hui parler de dialogisme sans lire, parallèlement à Bakhtine, Vološinov et sa notion de *compréhension responsive active* (1930).

À supposer que l'attribution des écrits fasse consensus, peut-on encore évoquer à propos de la théorie de la réception une création lectorale au plein sens du terme ? Se pose ici la question du partage entre auteur et lecteur au sein d'une co-création supposée. Jauss insiste surtout sur le changement d'horizon entraîné par les œuvres novatrices par rapport aux attentes culturelles déterminées au moment de leur production, ce qui ramène le curseur de la création du côté de l'écrivain : « Le pouvoir créateur de la littérature préorientée [...] notre expérience ». Quant à Iser, il s'attarde sur la figure du *lecteur implicite* telle que l'œuvre la dessine, conditionnant la lecture au point d'en faire plus une récréation qu'une création à part entière. Le terme « réception » connote plutôt l'idée de mouvement produit en réaction à un ébranlement des systèmes symboliques initié par le texte d'écrivain. Il en va de même pour d'autres travaux qui abordent l'acte de lecture à travers la définition de ses conditions d'exercice par les stratégies textuelles, d'origine auctoriale. Eco théorise sous l'expression « œuvre ouverte » (1962) la pluralité des sens orchestrée par l'auteur, situant l'indétermination du côté du surplus plutôt que du vide. Il montre ensuite comment l'auteur trace par son écriture les contours d'un « Lecteur Modèle » à même de tirer le maximum de satisfactions de son œuvre. Michel Charles étudie la façon dont le texte programme l'exercice de la lecture, jouant de la contrainte et de l'indétermination (1977).

Néanmoins, la notion de réception telle qu'elle a pu être comprise comme actualisation de l'œuvre en fonction des codes culturels d'une époque nouvelle et celle d'œuvre ouverte, plus ou moins indéterminée, fondent une créativité lectorale essentiellement interprétative. Stanley Fish en a donné une version renouvelée et radicale dans une perspective socio-culturelle en soulignant le rôle des « communautés interprétatives » (1980) dans la constitution du sens attribué à l'énoncé. Deux facteurs jouent spécialement en faveur de la créativité interprétative. Le caractère écrit de la littérature, autrement dit la dissociation de l'énoncé et du sujet existentiel censé l'avoir produit, marque la ligne de fracture à partir de laquelle s'opère une dissémination possible du sens (Derrida, 1972). L'implication totale de l'écrivain dans son texte, inconscient compris, le travail de l'écriture littéraire sur la dimension sémiotique du langage (Kristeva, 1969) semblent autoriser par avance l'interprétation par le lecteur en position de tiers. La textanalyse se fonde sur cette propriété peut-être spécifique des écrits littéraires (Bellemin-Noël, 2001). La pratique du jeu au sens freudien d'investissement affectif doublé de conscience réflexive (Picard, 1986, 1989) engage une reconfiguration plus large et sans doute maximale des significations. Au sens plein du terme, cette création en aval du texte d'écrivain suppose que le lecteur énonce son interprétation dans un *texte de lecture* (Trouvé, 2004) mettant au jour dans l'œuvre lue des lignes de sens inédites. De cette création verbalisée, la lecture orale donne déjà une version minimale fondée sur le rythme et l'intonation, ce qui a pu faire dire à Valéry que « C'est l'exécution du poème qui est le poème ». Tout lecteur serait ainsi à des degrés divers un co-créateur potentiel au même titre que le chef d'orchestre offrant au public sa création particulière de telle œuvre du répertoire.

Quelle que soit la densité de l'apport interprétatif, tout est-il pour autant permis au lecteur ? S'opposent ici ceux qui lui confèrent un maximum de droits au nom du plaisir individuel (Barthes, 1973) ou de la communauté de réception (Fish, 1980) et ceux pour qui la lecture, fût-elle littéraire au plein sens du

terme, demeure assujettie au respect de la donne auctoriale (Eco, 1990, Jouve, 2010). La co-création implique une relation à distance, médiatisée par les effets d'écriture/lecture et par le décalage temporel ; elle se fonde sur un retour raisonné de l'auteur comme « figure » à l'horizon de la lecture (Couturier, 1995).

La théorie des textes possibles a relancé la réflexion sur ce partage. Elle prend appui sur le concept d'*énoncé fantôme* (Charles, 1995) qui désigne les virtualités narratives dont le lecteur peut retrouver la trace en lisant un texte, virtualités finalement écartées par l'auteur mais dont la reconstitution vient complexifier notre lecture des œuvres : « On appellera éléments fantômes ces éléments d'un texte qui, tout en étant doués d'efficacité, demeurent en quelque sorte cachés pour laisser au texte sa lisibilité ». Divers travaux se sont attachés, partant de cette idée, à élaborer un type nouveau de commentaire fondé sur la production de variantes du texte source, effaçant la frontière entre hypertexte et métatexte (Bayard, 1998, 2008 ; Escola et Rabau, 2006). De fait, cette pratique rejoint celle des écrivains qui intègrent toujours peu ou prou dans leurs œuvres et en les transformant leurs propres lectures. Les réécritures d'œuvres fondatrices comme *L'Odyssée* d'Homère fonctionnent sur ce modèle. La question se pose de la légitimité d'étendre cette pratique à la lecture, effaçant toute distinction institutionnelle entre le discours critique et universitaire, centré sur un texte source, et la pratique d'écrivain, s'émancipant librement du canevas narratif pour en inventer un autre.

Une autre difficulté enfin consiste à démêler les rapports entre esthétique et connaissance. Si le clivage reste total entre plaisir esthétique et dimension cognitive comme l'affirme un courant radicalisant la distinction kantienne, si « jugement de réussite opérable », potentiellement générateur de connaissances transmissibles, et jugement de goût, fondé sur une connaissance sensible à caractère subjectif sont l'un à l'autre irréductibles (Schaeffer, 1996), l'activité créatrice du lecteur située dans le champ esthétique se trouve de fait réduite à la portion congrue. Si les deux notions se superposent entièrement (Goodman, 1990), donnant à la relation esthétique une assise essentiellement objective, c'est la dimension subjective de la créativité qui se trouve peut-être minée. Si en revanche l'on combine lecture-en-progression et lecture-en-compréhension (Gervais, 1993), se dessinent les contours d'une lecture littéraire dont la créativité, articulée à celle de l'écrivain, se déploie essentiellement sur le plan interprétatif.

Alain Trouvé

Université de Reims Champagne-Ardenne

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Moscou, 1979, Paris, Gallimard, 1984. — BARTHES Roland, « La Mort de l'auteur » [1968], *CŒuvres complètes* III, Paris, Seuil, 2002 ; *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973. — BELLEMIN-NOËL Jean, *Plaisirs de vampire*, Paris, PUF, 2001. — BAUMGARTIN A. Gottlieb, *Esthétique*, [1750], Paris, L'Herne, 1988. — BAYARD Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 1998 ; *L'Affaire du Chien des Baskerville*, Paris, Minuit, 2008. — BRONCKART Jean-Paul et BOTA Cristian, *Bakhtine démasqué*, Genève, Droz, 2011. — CHARLES Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977 ; *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995. — COUTURIER Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995. — DERRIDA Jacques, « La Pharmacie de Platon », *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972. — ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte* [1962], Paris, Seuil, 1965 ; *Lector in fabula* [1979], Paris, Grasset, 1985 ; *id.*, *Les limites de l'interprétation* [1990], Paris, Grasset, 1992. — ESCOLA Marc et RABAU Sophie, « La case blanche, théorie littéraire et textes possibles », *La Lecture littéraire*, n° 8, Reims, URCA, 2006. — FISH Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives* [1980], Paris, Les Prairies ordinaires, 2007. — FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994. — GERVAIS Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB, 1993. — GOODMAN, Nelson & ELGIN Catherine, *Esthétique et connaissance*, Cahors, L'Eclat, 1990. — ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, [1976], Liège, Mardaga, 1985. — JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* [1974], Paris, Gallimard, 1978. — JOUVE Vincent, *Pourquoi étudier la littérature ?*, Paris, Armand Colin, 2010. — KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], Paris, Aubier, 1995. — KRISTEVA Julia, *Séméiotiké*, Paris, Seuil, 1969. — LACQUE-LABARTHE Ph. & NANCY J.-Luc, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978. — PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986 ; *Lire le temps*, Paris, Minuit, 1989. — RANCIERE Jacques, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001 ; *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007. — SCHLEGEL Friedrich, *L'essence de la critique – Ecrits sur Lessing* [1797-1804], Le Septentrion, 2006. — SCHAEFFER J.-M., *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 1996. — TROUVE Alain, *Le Roman de la lecture*, Liège, Mardaga, 2004. — VOLOSINOV, V. Nikolaevič, *Marxisme et philosophie du langage*, [1930], trad. P. Sériot et I. Tytkowski-Ageeva, Limoges, Lambert-Lucas, 2010. — ZINK Michel, *La Subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985.