Avant-propos

Ce numéro, le troisième de la *Revue d'études culturelles*, est consacré aux actes du colloque coorganisé par les universités de Reims et de Dijon les 4 novembre 2005 et 6 avril 2006. Il est le fruit de la collaboration de deux centres de recherches – le Centre Interdisciplinaire de Recherches sur la Littérature, les Langues, la Lecture et l'Elaboration de la Pensée et le Centre Interactions Culturelles Européennes – qui, aujourd'hui en complète recomposition, s'attachaient tous les deux aux notions d'interdisciplinarité, de transdisciplinarité et de pluridisciplinarité. L'ampleur des chamboulements survenus en l'espace d'une petite année, aussi bien en Champagne qu'en Bourgogne, permet d'apprécier la justesse du propos de Pierre Jourde, le polémiste de *La Littérature sans estomac* (2002) : « l'Université ressemble à une maison dont le chantier n'en finirait jamais. Tous les ans, ou tous les deux ans, on refait tout, on arrache la moquette, on abat une cloison, on rajoute une tourelle ici, une annexe là, un étage ailleurs, de telle sorte qu'au lieu d'obtenir un bâtiment fonctionnel et habitable, on vit dans un machin improbable, toujours en voie d'effondrement, on titube dans les gravats »[1]. Mais n'importe ! Lorsqu'en 2005 nous est venue l'idée d'organiser un tel colloque, il s'agissait encore de confronter les analyses des théoriciens de la lecture littéraire – que certains participants de ces journées appellent volontiers l'Ecole de Reims – et les recherches d'une partie des comparatistes qui, à Dijon, s'attachaient à renouveler le comparatisme littéraire en ajustant à la France les théories du culturalisme anglo-américain où la question du genre est considérée depuis plus de quarante ans comme fondamentale.

Les concepts de *gender* – théorisé par Robert Stoller dès 1968 – et de *gendering* – qui désigne le processus d'intériorisation par l'individu de valeurs socio-culturelles – sont en effet centraux dans les *gender studies* qui, depuis les années 1980, apparaissent comme une discipline universitaire majeure dont les apports sont étrangement méconnus – repoussés – dans la recherche et l'enseignement supérieur français. Ainsi, nous voulions par ce colloque *Lecteurs et lectrices, théories et fictions* nous attacher aux spécificités culturelles respectivement attribuées aux hommes et aux femmes dans le domaine littéraire, et distinguer les concepts de masculinité et de féminité du point de vue de la

[1] P. Jourde, *La Littérature sans estomac* (2002), Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 2005. Voir « Ce qui tue l'Université française », *Le Monde diplomatique*, septembre 2003 et, surtout, P. Jourde (éd.), *Université : la grande illusion*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2007.

lecture et non pas tant du point de vue de l'écriture – les analyses de Béatrice Didier, d'Hélène Cixous, de Chantal Chawaf, de Jeanne Hyvrard ou d'Annie Cohen, ont déjà exploré cette direction, comme on le sait, s'attachant à dégager des constantes de l'écriture-femme, de sainte Thérèse d'Avila à Marguerite Duras, en passant par Mme de Staël, George Sand, Colette ou Virginia Woolf. Bien sûr, il s'agissait de s'intéresser à l'influence réciproque qu'exercent les uns sur les autres les comportements culturels, les habitudes linguistiques et l'appartenance sexuelle, ou plus exactement, générique. Les méthodes employées étaient inévitablement multiples, et les interventions ont fait jouer des notions issues à la fois de l'histoire littéraire, du poststructuralisme, de la psychanalyse, de la sémiologie et de l'anthropologie pour reconsidérer les rapports entre le corps et l'écriture, et réinterpréter la différence entre les hommes et les femmes – différences qui sont conjointement politiques, culturelles, psychologiques, stylistiques et historiques. Ainsi, les orateurs se sont employés à montrer que les déterminismes sociaux – et, surtout, la manière de les représenter – s'exercent très différemment pour les hommes et les femmes ; et que ces divergences de représentations se trouvent accentuées dans la littérature puisqu'elles modifient le choix des mots, l'organisation syntaxique, l'ordonnance des genres littéraires, l'usage des tons et des couleurs. Et peu à peu se sont trouvées distinguées une littérature féminine reprenant les motifs, les thèmes et les schémas narratifs de la tradition des écrivains masculins, une littérature *féministe* contestant ces schémas et revendiquant son droit à l'autonomie et une littérature *de femmes* avançant leurs propres conceptions du *gender*.

La lecture littéraire, quant à elle, est une notion complexe, et l'interroger ne revient nullement à se pencher sur les singularités de la lecture de tel ou tel genre – une collection para-universitaire décline déjà le paradigme : *lire la poésie*, *lire le théâtre*, *lire le roman*, *etc*. – ou de tel ou tel auteur – lire Sade, lire Flaubert, lire Proust, *etc.* Le jeu littéraire tient autant sinon plus à la disposition de celles et ceux qui le pratiquent qu'aux textes qui lui servent de support. Il repose sur un équilibre – fragile – entre les dimensions affective, pulsionnelle et intellective en *jeu* lors de la lecture, entre le *liseur*, ancré dans la réalité, le *lu* et le *lectant*[1] qui forment respectivement la part inconsciente et la part critique distanciée du lecteur, entre le *playing* – jeu de rôle fondé sur l'identification à une figure imaginaire – et le *game* qui nécessite savoir, perspicacité et sens de la stratégie. Et, l'on pourrait ajouter, après M. Picard, entre l'*ilinx* (lié au vertige qu'engendre le récit d'aventures imaginaires) et la *mimicry* (cette propension à revêtir, par identification, une personnalité étrangère), entre la *paidia* (mise en scène de fantasmes intenses) et le *lūdus* (aptitude au calcul et l'échafaudage de suppositions). Reste à savoir comment une certaine spécification des lectures

[1] Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

féminine et masculine peut être pensée dans le cadre d'un modèle général de la lecture.

En un sens, « toute lecture, dans la mesure où elle serait effectivement d'essence ludique, serait en quelque sorte aussi lecture de l'autre », désir de résoudre des mystères et, en particulier, « l'énigme extrême : la féminité. Voilà sans doute qui procure à la curiosité sous-tendant le besoin de lire son aliment le plus énergétique »[1]. Pourtant, bien des arguments des démonstrations de M. Picard irritent les tenants des *gender studies* qui, pour leur part, ne s'intéressent pas plus à la valeur des œuvres qu'à la qualité des lectures qu'elles suscitent, maudissent l'idée aussi bien que « l'effet littérature [ne soit] concevable que pour le joueur expérimenté, l'"amateur" averti » que celle selon laquelle « la lecture littéraire, la littérature, est de toute évidence l'apanage de privilégiés »[2]. Toutefois, pour M. Picard comme pour eux, « tout texte, et par suite sa lecture, ne se comprennent que *dans* et *contre* une culture à la fois »[3] ; ce qui nécessite d'étudier, outre le texte, les discours politiques ou idéologiques qui, pénétrant profondément l'historiographie, les journaux, les magazines populaires, *etc.*, conditionnent la lecture comme ils déterminent la représentation des sexes et des genres.

Bien sûr, il est certain que « la lecture littéraire correspon[d], pour un lecteur donné [...], à l'exploitation maximale de l'aire transitionnelle dans les limites de laquelle ce lecteur s'édifie comme sujet, grâce aux activités conjointes et dialectiques de ce qu'on a proposé d'appeler le *liseur*, le *lu* et le *lectant* »[4]. Et « l'activité pratique de la lecture peut […] apparaître comme le lien ambigu entre le sujet et le texte, de même que jadis l'aire transitionnelle liait substitutivement l'enfant à sa mère »[5]. Mais, précisément, l'inconscient est lui-même *genré*, et cette notion de genre soulève en psychanalyse de grandes difficultés ; la question restant toujours en suspens de savoir au juste comment interagissent le biologique et le culturel dans la construction de l'identité sexuée[6]. Dès 1923, Freud, s'intéressant à « la disparition du complexe d'Œdipe » a expliqué que « la petite fille qui veut se considérer comme celle que son père aime le plus subit inévitablement un jour ou l'autre une dure punition de la part de son père et se voit chasser de tous les paradis. Le garçon qui considère sa mère comme sa propriété fait l'expérience que celle-ci détourne de lui son amour et sa sollicitude pour les porter sur un nouveau venu »[7]. Bien

---

[1] *Ibid*. p.154.
[2] *Ibid*. p.242 & 297.
[3] *Ibid*. p.243.
[4] *Ibid*., p.294.
[5] *Ibid*., p.144.
[6] Voir, entre mille, Patricia Mercader (éd.), *Le Sexe, le genre et la psychologie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2005.
[7] S. Freud, « La Disparition du complexe d'Œdipe » *in Œuvres complètes*, 21 vol., tome XVII, Paris, PUF, 1992, p.27.

entendu, note Freud, « le sexe féminin lui aussi connaît un complexe d'Œdipe, un Surmoi et un temps de latence » et on peut lui « attribuer aussi une organisation phallique et un complexe de castration ». « Mais ce ne peut pas être la même chose que chez le garçon. La réclamation féministe d'une égalité de droits entre les sexes n'a pas ici une grande portée, la différence morphologique devant se manifester dans des différences dans le développement psychique »[1]. Car « pour transposer un mot de Napoléon : l'anatomie c'est le destin. Le clitoris de la fille se comporte d'abord tout à fait comme un pénis, mais l'enfant faisant la comparaison avec un camarade de jeux masculin le perçoit comme "un peu court" et ressent ce fait comme un préjudice et une cause d'infériorité. Elle se console encore un moment avec l'espoir d'obtenir, plus tard, en grandissant, un appendice aussi grand que celui d'un garçon. C'est ici que se branche le complexe de masculinité de la femme »[2]. De tout cela s'ensuit une différence essentielle : « la fille accepte la castration comme un fait déjà accompli, tandis que ce qui cause la crainte du garçon est la possibilité de son accomplissement » ; et « le complexe d'Œdipe de la fille est bien plus univoque que celui du petit porteur de pénis » : « il va rarement au-delà de la substitution à la mère et de la position féminine à l'égard du père »[3]. Deux ans plus tard, en 1925, Freud est revenu sur ses démonstrations pour montrer « que la reconnaissance d'une différence anatomique entre les sexes écarte la petite fille de la masculinité et de l'onanisme masculin et la met sur de nouvelles voies qui conduisent au développement de la féminité »[4] : « en ce qui concerne la relation entre complexe d'Œdipe et complexe de castration, il y a une opposition fondamentale entre les deux sexes. Tandis que le complexe d'Œdipe du garçon sombre sous l'effet du complexe de castration, celui de la fille est rendu possible et est introduit par le complexe de castration. Cette contradiction s'éclaire lorsqu'on réfléchit que le complexe de castration agit toujours dans le sens impliqué par son contenu il inhibe et limite la masculinité et encourage la féminité »[5].

Or c'est justement cette conception freudienne du genre – âprement mise en cause par les partisans des *Women's studies* – qui conduit à interroger les relations réciproques qui existent entre la conception de théories et l'élaboration de fictions – catégories opposées par la tradition critique. Les premières, ressortissant au discours sérieux de la philosophie, revendiquent l'appartenance au domaine de la vérité et de la certitude ; les secondes relèvent d'une forme particulière de mensonge qui peut aller jusqu'à constituer un danger pour la raison. Fictions et théories se partagent ainsi le champ du discours selon une

[1] *Ibid*., p.31
[2] *Ibid*., p.31-32.
[3] *Ibid*., p.32.
[4] S. Freud, « Quelques conséquences psychiques de la différence des sexes au niveau anatomique » *in Œuvres complètes*, t. XVIII, éd. cit., p.199.
[5] *Ibid*., p.199-200.

frontière nettement tracée entre les choses connues, certaines et démontrées d'une part et, de l'autre, le possible, l'hypothétique et le conjoncturel. Or quantité de textes – et pas seulement à l'époque moderne ! – échappent à cette répartition. Ainsi, le roman de l'âge classique, qui marque un passage du mythologique à l'anthropologique, est étroitement lié à la théorie des passions – soit que le roman formule et valide une théorie préétablie, soit que la représentation des passions implique une redéfinition du genre romanesque. Le roman libertin du XVIIIe siècle peut même être défini comme une simple transposition dans la fiction des discours théoriques sur la passion, et c'est au reste pourquoi il induit une double lecture, idéologique et esthétique. C'est parce que « l'amour y est dénoncé comme un préjugé dénoncé quotidiennement par les faits, comme une illusion imposée par un code social contraignant »[1] que le roman libertin reprend pour les moquer les *loci classici* du roman pastoral. Le couvent de Suzanne dans *La Religieuse* de Diderot apparaît de même comme un laboratoire de philosophie politique. L'héroïne est le « révélateur de l'état des rapports passionnels dans la société dans laquelle elle vit »[2] ; et le couvent est un résumé miniature de la société elle-même. L'histoire de Suzanne permet ainsi au philosophe d'analyser le fonctionnement des passions tout en gardant à l'esprit qu'une réflexion théorique poussée trop avant risquerait de « faire perdre sa crédibilité à l'ordre romanesque »[3].

Les trois premiers articles de ce volume, appariant philosophie et littérature, épistémologie et rhétorique, anthropologie culturelle et histoire des mentalités, sémiotique et esthétique, portent sur la thématisation du lecteur et de la lectrice, envisagés comme *personnages* de fiction. A partir de la comparaison de romans de Calvino, de Sterne, de Cervantès, Frank Wagner redéfinit très minutieusement la notion de narrataire ce qui lui permet de revenir sur les distinctions picardo-jouviennes de *lu* et de *lectant*. Antonio Dóminguez s'intéresse à la représentation des lectrices dans les romans libertins des Lumières. Sébastien Hubier étudie les lectures féministes *réelles* du genre érotique pour montrer comment s'effectue à l'époque postmoderne un constant va-et-vient de la théorie à la fiction. Cette distinction des lectrices et lecteurs, des lectures masculines et féminines se poursuit par des monographies, extrêmement stimulantes. Jean Balsamo étudie ainsi les lectrices de Montaigne en suivant le projet des *Essais* et les annotations retrouvées sur quelques volumes dédiés, Daniela Verès s'intéresse à la réception genrée de Marguerite Duras à partir de biographies et de documents télévisuels. Marie Parmentier, à propos d'un roman de John Fowles, *Sarah et le lieutenant français*, analyse les

[1] J.-C. Abramovici, « La Passion amoureuse dans les romans d'Andrea de Nerciat » *in* Colas Duflo & Luc Ruiz (éd.), *De Rabelais à Sade. L'Analyse des passions dans le roman de l'âge classique*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Institut Claude Longeon. Renaissance et Age classique », 2003, p.95.

[2] *Ibid*., p.83.

[3] *Ibid*., p.90-91.

contradictions entre réception savante et réception de masse, montrant que cette dernière atteste la résistance de modèles fictifs éprouvés aux théories de la déconstruction romanesque. Les communications d'Anna Marchioni-Cucchiella – portant sur le roman pour adolescentes – et d'Isabelle Krzywkowski – consacrée aux spécificités lectorales induites par la poésie électronique – s'inscrivent directement dans le champ des études culturalistes qui s'attachent aux « nouvelles approches de la représentation du monde »[1], aux produits de la culture de masse et aux moyens récents de communication. Peu à peu l'attention se déplace de la lecture elle-même vers les phénomènes inconscients qui entrent en jeu dans les élaborations théoriques et fictionnelles. Alain Trouvé étudie les relations entre psychanalyse et fiction littéraire postfreudienne chez Breton, Sartre, Perec et Monique Wittig. Dagmar Wieser relit pour sa part l'œuvre de Proust à la lumière des concepts et notions élaborés par Winnicott, que la *Recherche* illustre et excède. Marie Baudry s'intéresse à la curieuse interprétation anthropologique avancée par Freud quant à l'origine du tissage. Ce qui la conduit à la fois à étudier la réinterprétation de la métaphore du tressage dans la littérature féministe et à analyser sous un angle nouveau les personnages de lectrices qui apparaissent aussi, dans les romans, comme des anamorphoses auctoriales. Vincent Jouve s'attache au rôle des théories esthétiques dans le passage de l'écriture à la lecture et, constatant que « faute de penser la relation à l'art, les études "littéraires" sont assimilées aux études "culturelles" », avance que « ne plus chercher à définir l'objet littéraire, c'est ne plus se demander comment il faut le lire et ce qu'il nous apporte ». Enfin, Philippe Monneret met la théorie des univers de croyance à l'épreuve de la fiction et montre qu'on observe « chez la majorité de nos congénères humains, ce que l'on pourrait appeler une inertie des croyances, ou une rigidité des univers de croyance, qui se traduit trivialement par le fait que les hommes sont en général fortement attachés à ce qu'ils croient ». La fiction « semble présenter des caractéristiques spécifiques, qui lui confèrent le pouvoir d'agir, dans des conditions favorables, sur les univers de croyance des lecteurs – et certainement d'une manière plus efficace que dans la plupart des situations dialogiques réelles ». Elle « serait donc intrinsèquement, […] un facteur de plasticité doxastique ».

S. HUBIER A. TROUVE

[1] *Cf.* E. Maigré & E. Macé (éd.), *Penser les médiacultures*, Paris, Armand Colin & INA, 2005.

Analogons

De quelques figures de lecteurs/lectrices dans le texte et de leurs implications pragmatiques

Représenter l'activité de lecture extradiégétique, par le biais d'une figuration de ses agents, à l'intérieur du récit littéraire : du Chant V de la *Divine Comédie* de Dante à *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino, en passant par telles fictions hugoliennes, stendhaliennes, jamesiennes, *etc.*, les occurrences du phénomène sont nombreuses ; de même, au moins depuis les années 90 du XXe siècle, que les études universitaires consacrées à cette problématique. Entre autres travaux, mentionnons en particulier l'ébauche par Randa Sabry d'une typologie poéticienne des « lectures des héros de romans »[1], l'examen des « scènes de lecture » conduit par David Spurr dans le champ de la littérature anglo-saxonne « dans une perspective à la fois littéraire et historique »[2], ou encore les monographies regroupées dans le deuxième volume de *La Lecture Littéraire* sous le titre éloquent de *Le Lecteur dans l'œuvre*[3]. Pour autant, et en dépit de leur incontestable intérêt, ces travaux pionniers ne sauraient prétendre épuiser les nécessaires réflexions qu'appelle la représentation de l'activité

[1] Randa Sabry, « Les lectures des héros de romans », *Poétique*, n°94, avril 1993.

[2] David Spurr, « Scènes de lecture », *Poétique*, n°120, novembre 1999, p.415 pour l'extrait cité.

[3] *Le Lecteur dans l'œuvre*, Paris, Klincksieck, *La Lecture Littéraire*, n°2, janvier 1998.

lectrice dans la fiction littéraire en mode narratif. Aussi, m'engageant sur quelques-unes des pistes ouvertes par les chercheurs qui viennent d'être mentionnés, je souhaiterais tenter de cerner au plus près les modalités variables d'inscription du phénomène dans la lettre des textes, ainsi que son impact pragmatique – sans doute également soumis à variations sous la pression de divers paramètres (historique, sociologique, culturel, *etc.*). Il s'agira donc ici non seulement de formaliser mais aussi d'interpréter ces procédés qu'un théoricien de l'autoréférentialité comme Bernard Magné[1] rassemble quant à lui sous la catégorie du « métalectoral », qu'il définit comme une variante du métatextuel. En termes plus simples, il conviendra donc également de vérifier la validité de l'hypothèse émise par Randa Sabry, pour qui les mises en abyme de l'activité lectrice renvoient à « la diversité des détours […] que peut emprunter un roman pour faire signe vers son "être-livre" »[2].

*

Prétendre mesurer l'impact d'une figuration des agents de la lecture implique dans un premier temps d'en spécifier les modalités – les termes mêmes de « figuration » ou de « représentation » ayant tôt fait de se révéler beaucoup trop vagues. Ces « analogons » des lecteurs et lectrices réels recouvrent en effet des cas de figure textuels variés, dont le retentissement sur les protocoles de réception implique un examen au cas par cas. Aussi semble-t-il tout d'abord nécessaire de recourir ici à la notion de narrataire, dans l'acception tripartite que lui a donnée Vincent Jouve[3] en complétant les définitions antérieures de Barthes[4], Genette[5], Prince[6] et Schuerewegen[7] par les découvertes des diverses théories de la lecture.

Rappelons donc que ce narrataire, instance corollaire du narrateur – conformément au principe de symétrie qui régit le schéma de la « communication » narrative –, peut être décomposé en (au moins) trois réalités « textuelles ». Les guillemets de protestation environnant ce dernier adjectif ne concernent que le premier cas, le « narrataire extradiégétique » (Genette) ou « narrataire effacé » (Jouve).

---

[1] Bernard Magné, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, vol. 14, n°1-2, printemps-été 1986. Le « métalectoral » y est défini (p.77) comme du « métatextuel concernant la lecture et le protocole de réception ».

[2] « Les lectures des héros de romans », article cité, p.185.

[3] Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993, coll. « Contours littéraires », p.26-29.

[4] Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n°8, 1966, p.10. Repris dans Roland Barthes *et alii*, *Poétique du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1977, coll. « Points ».

[5] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, coll. « Poétique », p.227, 265-267.

[6] Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n°14, avril 1973.

[7] Franc Schuerewegen, « Réflexions sur le narrataire (*Quidam* et *Quilibet*) », *Poétique*, n°70, avril 1987.

Narrataire effacé

En effet, ce type particulier de narrataire n'est, dans les propres termes de Vincent Jouve, « ni décrit, ni nommé, mais implicitement présent à travers le savoir et les valeurs que le narrateur suppose chez le destinataire de son texte »[1]. Loin d'être figuré ou représenté, il peut donc être défini comme un simple rôle[2] esquissé « en creux », que les lecteurs/lectrices vont diversement actualiser en fonction de leurs idiosyncrasies. Rappelons cependant que cette activité n'est nullement irrégulée, puisque pèse sur elle le déterminisme de l'inscription de la lecture : c'est à partir des contraintes exercées par l'ensemble des structures et des « contenus » textuels que va s'exercer l'investissement des lecteurs/lectrices dans le texte fictionnel offert à leur réception. Il s'ensuit que ce narrataire effacé peut *de facto* être situé au mitan du texte et du hors-texte, puisque à l'examen il relève en définitive d'une tentative de « programmation » textuelle de l'activité lectrice, dont la totalisation ne saurait être accomplie que par une instance externe, dans une perspective transcendante. « Structure d'appel » ou d'« adhésion », matrice en attente des apports extérieurs qui viendront la combler, le narrataire effacé excède donc apparemment le cadre de la présente réflexion, dans la mesure où cette (relative) béance textuelle se situe par définition aux antipodes de quelque figuration explicite. Chez Genette, l'appellation même de « narrataire extradiégétique » suffisait à l'établir avec clarté, qui reléguait cette instance à la périphérie du texte, constituant ainsi une vive incitation à opérer « l'effraction de la clôture structuraliste »[3] qu'un Lucien Dällenbach avait déjà, peu de temps auparavant, appelée de ses vœux. Effraction selon moi déjà consommée dans les dernières pages de *Nouveau discours du récit*, où le narrataire extradiégétique est explicitement assimilé au « lecteur impliqué » ou au « lecteur virtuel »[4]. Vincent Jouve est ainsi fondé à affirmer que « le narrataire extradiégétique, en tant que rôle que le texte propose au lecteur, est donc bien le modèle de tous les lecteurs abstraits ou virtuels que les différentes théories de la lecture se sont attachées à définir »[5] – ce qui permet de rappeler au passage que poétique et théorie(s) de la réception s'inscrivent, au moins potentiellement, dans une relation de complémentarité. Cependant, pour marginale qu'elle puisse paraître eu égard à l'objet de cette étude, la notion de narrataire effacé n'en est pas moins cruciale pour la progression du raisonnement puisque c'est précisément elle qui peut permettre de mesurer l'impact pragmatique d'une figuration intradiégétique de l'activité lectrice. Pour le dire plus simplement, et en inversant les termes, la construction d'une figure

---

[1] *La Lecture*, *op. cit.*, p.28.

[2] *Ibid.*, p.29.

[3] Lucien Dällenbach, « Réflexivité et lecture », *Revue des sciences humaines*, tome XLIX, n°177, janvier-mars 1980, p.23.

[4] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983, coll. « Poétique », p.95 et *passim.*

[5] *Op.cit.*, p.29.

de lecteur dans le texte participe de l'inscription de la lecture, et exerce ainsi évidemment pour le moins quelque influence sur l'activité des lecteurs/lectrices hors du texte.

Narrataire invoqué

Le deuxième type de narrataire répertorié par Vincent Jouve correspond pour partie, mais pour partie seulement, aux mécanismes de figuration des agents de la lecture évoqués en préambule. Il s'agit du « narrataire invoqué » (sans équivalent strict dans la typologie genettienne), défini comme « ce lecteur anonyme, sans identité véritable, apostrophé par le narrateur dans le cours du récit »[1]. Et Vincent Jouve de citer, afin d'illustrer son propos, de célébrissimes extraits de *Jacques le fataliste et son maître* (« Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin […] ») et du *Rouge et le Noir* (« Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. »), avant de démontrer, sur cette base, que le mécanisme d'interpellation peut correspondre à des objectifs variés. Ces exemples relèvent du procédé jadis connu sous la dénomination d'« adresse au lecteur », dont on sait l'usage qu'ont fait les romanciers du XVIIIe siècle – à commencer par Lawrence Sterne dans son *Tristram Shandy* –, au point que le « lecteur bénévole » ou « bienveillant lecteur » a fini, sous la pression de l'usage, par tourner au stéréotype. Qui souhaite affiner la description de cette technique narrative conviendra sans doute avec Vincent Jouve que « ce narrataire invoqué n'est pas un personnage (il n'intervient pas, comme acteur, dans l'histoire) »[2] – si ce n'est, à la faveur d'artifices rhétoriques dénudant les codes énonciatifs, dans certaines variantes anomiques du procédé, qui seront évoquées ultérieurement. Mais, cette instance a beau ne pas émarger au « personnel du roman » *stricto sensu*, elle n'en fait pas moins l'objet d'une textualisation plus affirmée que le narrataire effacé ; et les modalités d'inscription de cette figure dans la lettre du texte connaissent d'importantes variations, à leur tour appelées à se répercuter sur le positionnement des lecteurs/lectrices à l'égard de ce « pseudo lecteur » – dont il importe de se demander à quel degré il est ou non susceptible de remplir une fonction de vicariance. Ainsi, parmi les poéticiens et les théoriciens de la lecture, le consensus suivant semble admis : plus le narrataire invoqué est précisément particularisé, plus les lecteurs/lectrices risquent de le percevoir comme un obstacle à l'identification et/ou à la projection, puisque à la faveur de ce phénomène d'approximative duplication spéculaire leur place dans le récit se trouve en quelque sorte déjà occupée par une instance qu'ils/elles peuvent dès lors éprouver la tentation de considérer comme « intruse ». Par exemple, face à la célèbre apostrophe du début du *Père Goriot* (« Le char de la civilisation […] continue sa marche glorieuse. Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une

[1] *Ibid.*, p.27.
[2] *Ibid.*, p.28.

main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : “Peut-être ceci va-t-il m’amuser”. »), Genette précise que le lecteur est « en droit d’objecter que [ses] mains ne sont pas si blanches, ou que [son] fauteuil n’est pas si moelleux »[1] – ou encore, pourrait-on ajouter, que du récit à venir il n’attend pas d’amusement. Cette hypothèse d’un déphasage potentiel entre narrataire invoqué et lecteur a été ultérieurement radicalisée par Franc Schuerewegen dans ses « Réflexions sur le narrataire » : se réappropriant certaines des découvertes de la pragmatique de l’énonciation[2] dans une perspective littéraire, il est conduit à affirmer que « s’adresser au narrataire, c’est l’expulser du livre »[3], le mécanisme de l’apostrophe engageant une dialectique de l’invocation et de la révocation[4]. Le narrataire invoqué, ce serait alors, *mutatis mutandis*, l’allocutaire de Ducrot, quand le lecteur pourrait être assimilé à l’auditeur – ce qui rendrait suspecte la possibilité même de cas de superposition entre les deux instances. Sur le plan théorique, l’hypothèse de Franc Schuerewegen est séduisante, car elle accorde toute leur importance à l’« oblique » et à l’« indirect », dimensions essentielles du phénomène littéraire. Mais, sans récuser l’intérêt d’une telle interprétation, on peut tout de même se demander si ce « jusqu’auboutisme » rend bien compte de la diversité des réactions lectorales face aux exploitations littéraires du procédé de l’apostrophe. Pour mémoire, Genette, même s’il reconnaissait la nécessité d’une distinction principielle du narrataire et du lecteur, estimait non moins nécessaire la prise en compte des « cas de syncrèses »[5] ; quant à Vincent Jouve, il se contentait d’affirmer que « le narrataire invoqué n’est qu’une création romanesque à laquelle le lecteur réel peut très bien ne pas s’identifier »[6] – ce qui, si les mots ont un sens, ne revient nullement à réfuter de façon absolue la possibilité de l’identification. Mon propos ne sera pas tant d’arbitrer entre ces conceptions partiellement divergentes (Genette & Jouve *vs* Schuerewegen) que de tenter de mesurer, textes à l’appui, le degré d’ambiguïté que peut (ou non) receler la convocation d’un narrataire invoqué.

Ainsi, il paraît évident que nombre de textes contemporains, proposant une mise à nu ludique et parodique des codes du récit littéraire et de sa lecture, construisent un narrataire invoqué à ce point particularisé que les lecteurs/lectrices ne sauraient s’y identifier, et sont au contraire voués à une

---

[1] *Nouveau discours du récit, op.cit.*, p.91.

[2] En particulier certaines des conclusions d’Oswald Ducrot, article « Enonciation » dans le « Supplément » de l’*Encyclopaedia universalis*, « Admi-Lodge », 1980 ; « Esquisse d’une théorie de l’énonciation » dans *Le Dire et le Dit*, Paris, Editions de Minuit, 1984.

[3] « Réflexions sur le narrataire », article cité, p.249.

[4] Déjà lisible dans la définition du trope par Fontanier : « L’Apostrophe […] est cette diversion soudaine du discours par laquelle on se détourne d’un objet, pour s’adresser à un autre objet [...] » (*Les Figures du discours* (1830), Paris, Flammarion, 1977, coll. « Champs », p.371).

[5] *Nouveau discours du récit, op.cit.*, p.91.

[6] *La Lecture, op.cit.*, p.29, je souligne.

prise de conscience des propriétés de leur activité de réception. *Féerie pour une autre fois I*[1] peut nous fournir ici un premier exemple éclairant. Même si les priorités de Céline ne sont très probablement pas d'ordre poéticien ni plus généralement théorique, il n'empêche que la constitution d'une scène énonciative outrancièrement conflictuelle peut contribuer à la réflexion sur le narrataire invoqué, comme en témoigne ce passage :

> Voilà les choses du côté Gugusse, mais imaginez autrement… que vous soyez vraiment pas bien… malade, alité, renfrogné… vous avez le droit !... vous êtes touché, vous êtes inquiet… Oh, plus du tout porté à rire !... une vilaine maladie vous tient… le cancer, mettons… faites pas l'être surpris !... la hantise vous l'avez depuis belle !... combien avez-vous perdu d'heures, déjà, à vous loucher dans le trou du cul ?... vous contorsionner à l'envers, miroir devant, miroir derrière, accroupi, disloqué, pleurant, le nez dans vos hémorroïdes, vous humant, rehumant encore ?... [2]

Il semble évident que, face à une telle séquence, nul lecteur (nulle lectrice) n'éprouvera la tentation de s'identifier *stricto sensu* à la figure de récepteur ainsi ébauchée. L'excès de la caractérisation y est évidemment pour beaucoup, de même que l'arbitraire qui y préside. En outre, l'artifice du procédé est d'emblée signalé par l'emploi d'un impératif (« imaginez ») à valeur pour ainsi dire contractuelle, qui pose les termes d'une expérience de « feintise ludique partagée »[3]. Comme nous l'avons vu antérieurement sur un plan plus général, en tant que lecteur réel, je suis renvoyé à l'écart qui me sépare de la figure bouffonne que le scripteur feint ironiquement de me substituer. Pour le dire plus simplement, et plus abruptement, au moment où je lis ces lignes, n'étant pas (ni n'ayant été) accaparé par un examen angoissé de ma propre intimité rectale, je ne peux considérer ce narrataire invoqué que comme un pseudo lecteur, ce qui m'aide, si besoin était, à prendre conscience de l'artifice de la scène énonciative, et peut m'inciter à réfléchir à mon propre positionnement par rapport à cette figure comme au texte qui la suscite. Cependant, sur le plan pragmatique, la situation se révèle plus ambiguë : ne perdons pas de vue que la stratégie célinienne à l'œuvre dans ce passage relève paradoxalement de la *captatio benevolentiæ*. En effet, au début des années 1950, en raison de l'inscription malheureuse dans l'Histoire que chacun connaît, Destouches-Céline devait « récupérer » sinon son lectorat d'avant-guerre, du moins un public. Farouchement rétif à tout *mea culpa* (si j'ose dire), il entreprend pour ce faire de heurter ses lecteurs, en recourant de façon systématique à l'édification d'une

---

[1] Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois I*, Paris, Gallimard, 1952. Les indications de pagination renvoient à la réédition en un volume, dans la collection « Folio » (1995), de *Féerie pour une autre fois I* et de *Normance* (Paris, Gallimard, 1954), sous le titre de *Féerie pour une autre fois.*

[2] *Op.cit.*, p.160.

[3] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Editions du Seuil, 1999, coll. « Poétique », p.145 et *passim.*

scène énonciative violemment conflictuelle, pour partie désamorcée par ses outrances mêmes. Les exagérations bouffonnes présentent en effet le double avantage de permettre à l'auteur de ne pas se renier, et de receler un potentiel comique susceptible de lui concilier les bonnes grâces d'une frange du lectorat[1]. Le comique outrancier ne doit donc pas nous dissimuler ses enjeux sous-jacents. Si l'on en convient, il apparaît qu'en dépit de son évident et grotesque artifice, le narrataire invoqué célinien n'en remplit pas moins une fonction de vicariance effective. J'ai beau savoir que ce « lecteur » n'est pas, et ne peut pas être moi, je perçois tout de même clairement que l'agressivité qui se focalise sur cette artificielle figure textuelle m'est au moins pour partie destinée – d'où le rire foncièrement intranquille que suscitent les récits céliniens d'après-guerre. Pour le dire dans les termes des théoriciens de la lecture, le narrataire invoqué n'est certes ici qu'un fantoche, mais il joue néanmoins, à proportion même de son « irréalité », un rôle de tout premier ordre dans l'édification du narrataire effacé – instance qui règle dans une large mesure notre rapport au texte.

Cette ambiguïté informe également plusieurs des volumes de la série des San-Antonio, dont l'auteur peut à certains égards être perçu comme un « Céline du pauvre ». Soit, par exemple, l'incipit de *Dis bonjour à la dame*[2] :

> Honorable lecteur, salut !
> Et va te faire foutre.

En l'occurrence, le recours au procédé du narrataire invoqué peut, me semble-t-il, supporter deux types d'interprétations. Il est tout d'abord envisageable de se montrer surtout sensible au phénomène de réappropriation ludique d'une forme littéraire, dans la mesure où la reprise liminaire de la formule stéréotypée, car banalisée et pour ainsi dire « figée » sous le poids de plusieurs siècles de littérature narrative, fait d'emblée l'objet d'un détournement ironique, repérable dans l'établissement d'un écart registral optimal : à la littérarité convenue de l'archétype formulaire se substitue brutalement l'invective la plus triviale. Le narrataire invoqué serait donc ici non plus à proprement parler une « figure » ou une « instance textuelle », mais la simple rémanence d'un procédé littéraire obsolète, simple coquille rhétorique vide de substance – comme telle révoquée avec violence. L'hypothétique identification des lecteurs à l'objet de l'apostrophe serait donc dès l'origine ruinée.

Ensuite, et à l'inverse, il semble non moins possible d'être prioritairement réceptif à la virulence de l'apostrophe, dont primerait alors l'efficace. Cette

[1] Du moins en droit, car *Féerie I* connut un échec commercial retentissant au moment de sa parution.

[2] San-Antonio, *Dis bonjour à la dame*, Paris, Fleuve Noir, 1975. Toutes les indications de pagination ultérieures renvoient à cette édition.

attaque, dans l'acception polysémique du terme[1], est en effet potentiellement génératrice de malaise chez les lecteurs/lectrices, qui peuvent se sentir pris à parti à l'occasion de l'agression dont fait l'objet leur artificiel représentant textuel. En effet, la caractérisation du narrataire invoqué est ici réduite à la portion congrue, puisqu'elle se résume au seul adjectif « honorable », lequel renvoie purement et simplement à la tradition rhétorique antérieurement évoquée. Et c'est précisément selon moi dans le degré élevé de généralité et/ou d'abstraction qui en découle que peut résider pour les lecteurs la tentation d'une projection dans cette figure du narrataire invoqué – ce qui relèverait donc d'un des cas de syncrèses évoqués par Genette. Il importe en outre de préciser que l'incitation à l'identification relève à la fois du rhétorique (usage du vocatif, d'une ponctuation affective, de l'impératif) et du sémantique (« contenu » de l'adresse) – dont la convergence paraît à même de générer une réaction d'ordre affectif chez les récepteurs du texte.

Cependant, l'ambiguïté inhérente à cet écartèlement entre les deux postures lectorales antagonistes générées par l'apostrophe n'est que momentanée, car la récurrence systématique du procédé sur la diachronie du récit incite en définitive à valoriser l'hypothèse d'un usage ludique et parodique de ce *tópos* énonciatif[2], comme le suggère l'effet de liste suivant : « ô, lecteur apprécié » (p. 9), « ô mon Lecteur Somptueux » (p. 14), « Lecteur Prostatique » (p. 25), « Véritable Lecteur » (p. 44), « Ô, mon Lecteur Tentaculaire » (p. 64), « ô mon Lecteur Fécond » (p. 87), « mon Lecteur Constipé » (p. 125), « Lecteur Hydrocéphale » (p. 143), « ô mon Lecteur Carnavalesque » (p. 152), « mon Lecteur Euthanasique » ((p. 169), « ô mon Lecteur Cabossé » (p. 193), « Lecteur Découillé » (p. 197), « Lecteur Appesanti » (p. 206), « ô mon Lecteur mal Retapé » (p. 218), « mon Lecteur Désagrégé » (p. 233), *etc.* Mais précisons que, plutôt que la dénudation des codes de la narration/réception, l'enjeu de cette systématisation du recours à l'apostrophe semble surtout d'ordre phatique, comme le suggère la localisation majoritaire du procédé aux débuts et fins de chapitres. Il s'agirait donc pour le scripteur de capter l'attention des lecteurs aux moments stratégiques de la progression de l'intrigue. En ce qui concerne l'interprétation de notre exemple, sous le poids du réseau institué par la récurrence du procédé, l'apostrophe inaugurale a de fortes chances d'être perçue rétroactivement comme participant d'une plus vaste entreprise « dénudante ». Toutefois, il ne s'agit là que d'un phénomène de recatégorisation a posteriori, qui ne suffit pas à dépouiller le recours à l'apostrophe de son ambiguïté – laquelle peut d'ailleurs perdurer à la faveur de telle ou telle « adresse » ultérieure.

---

[1] Rappelons en effet que, pour les spécialistes de l'*incipit*, l'« attaque » désigne la phrase inaugurale d'un récit. Sur ce point, voir par exemple Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Editions du Seuil, 2003, collection « Poétique », p.54 *sq.*

[2] Lisible en outre dans l'usage ponctuel de majuscules à l'initiale, qui contribuent à « allégoriser » le narrataire invoqué.

A ce stade du raisonnement, la construction d'un narrataire invoqué semble donc permettre de dégager avec une relative clarté deux types d'effets divergents, en fonction des modalités variables qui président à la textualisation de cette « figure ». Schématiquement, on peut estimer que sa caractérisation précise en tiendrait les lecteurs à distance, au lieu que son maintien dans l'indétermination contribuerait, au moins potentiellement, à gommer ce décalage. Nombre d'exemples semblent susceptibles de confirmer cette hypothèse dédoublée, à commencer par les cas de féminisation du narrataire invoqué, intéressants dans la mesure même où ils jouent le rôle d'un miroir grossissant où se réfléchissent avec une évidence accrue les particularités à l'œuvre dans le traitement canonique du procédé. « La lectrice a peut-être imaginé ce scénario. Ca ne s'est pas du tout passé comme ça. »[1] Féminiser le destinataire désigné du récit, comme le fait Jacques Jouet dans cet extrait de Jules et autres républiques, constitue une variante de détournement ironique du procédé de l'apostrophe, à l'origine d'une réflexion potentielle sur les implications du stéréotype ainsi malmené. Pour s'en tenir à la seule dimension physiologique[2], il est évident que la conscience de leur identité sexuelle maintiendra les lecteurs à distance de la figure féminine ainsi convoquée sur la scène de la narration – figure à laquelle l'obstacle de leur virilité leur interdit de s'identifier. Dès lors, l'artifice de l'interpellation devrait leur sauter aux yeux, leur offrant ainsi la « chance » d'une lecture distanciée et critique. En outre, ce renversement de l'apostrophe par féminisation peut, du moins en droit, susciter une double réflexion complémentaire. Tout d'abord sur la façon dont les lectrices réelles réagissent d'ordinaire au procédé canonique de l'« adresse au lecteur » (au masculin, donc). Sur ce point, il est délicat de prétendre théoriser « dans l'absolu », et la réponse, très probablement plurielle, appartient aux lectrices réelles dans leur diversité. Sans trop s'avancer cependant, on peut raisonnablement penser que le « lecteur bénévole » relevant de la catégorie du masculin générique, les lectrices ne se sentent pas *a priori* radicalement marginalisées à la lecture d'une telle formule[3]. Toutefois – et tout particulièrement à notre époque de « politiquement correct » –, il est possible que la formule figée n'aille pas de soi pour toutes les lectrices, qui peuvent plus ou moins spontanément éprouver la tentation de la prendre au pied de la lettre, et sur cette base se sentir « exclues », ce qui les aiderait à percevoir d'autant plus aisément l'artifice inhérent à la scène énonciative du récit littéraire. Ensuite, corollairement à ces observations, on peut se demander si l'interpellation « au féminin » ne joue pas le rôle d'un vecteur de distanciation pour les lectrices réelles elles-mêmes. En effet, le paradoxe n'est qu'apparent : certes, face à la

[1] Jacques Jouet, *Jules et autres républiques*, Paris, P.O.L., 2004, p.208.

[2] Je m'abstiendrai donc prudemment de toute spéculation quant à d'éventuelles différences psychoaffectives entre hommes et femmes, en l'occurrence entre lecteurs et lectrices.

[3] Après tout, une assertion telle que « l'homme est un loup pour l'homme » n'épargne pas les femmes.

formule employée par Jouet, certaines lectrices peuvent sans doute éprouver la tentation de l'identification, puisque leur identité sexuelle n'y fait pas obstacle. Mais, au même titre que les lecteurs, elles sont parfaitement à même de percevoir le détournement du stéréotype, et d'en jouir dans le cadre d'une activité de réception ainsi « alertée » ou « éveillée ». La féminisation du narrataire invoqué apparaît ainsi en définitive comme un cas particulier de caractérisation de cette figure, pourvu de ses habituelles conséquences dénudantes et distanciatrices, de sorte, autant qu'il m'est permis d'en juger en tant que locuteur/lecteur masculin, qu'il ne devrait pas en résulter une nette augmentation des cas de syncrèses.

Plus généralement, convenir du potentiel « dénudant » que recèle la construction d'un narrataire invoqué, en particulier lorsque lui sont attribuées des caractéristiques précises qui le singularisent, permet d'expliquer la fréquence du procédé dans les récits relevant d'une « esthétique de la rupture » : romans « réalistes » du XVIIe siècle (*Le Roman bourgeois*), œuvres transgressives du XVIIIe (*Tristram Shandy*, *Jacques le fataliste*), « Nouveau Roman », productions de l'Oulipo, « métafiction » américaine, *etc.* Ces textes historiquement et esthétiquement variés possèdent au moins un dénominateur commun : la mise en évidence des codes de la narration romanesque et de l'artifice qui y préside. Or cette littéralisation de l'écriture narrative n'est évidemment pas sans répercussions sur les protocoles de réception. Comme l'affirme Bernard Magné, l'objectif ainsi poursuivi « n'est pas la lisibilité mais une lisibilité nouvelle qui cherche à s'établir contre les codes "traditionnels" »[1]. Les interpellations du narrataire participeraient dès lors d'une bien plus vaste entreprise de contestation métatextuelle, qui s'ingénierait à battre en brèche le représentatif afin de souligner la dimension artificielle des procédés générateurs de l'illusion mimétique – ce qui équivaudrait à simultanément proclamer la fictionalité du récit et aider les lecteurs/lectrices à prendre conscience des mécanismes et des enjeux de leur activité de réception.

Une fois encore, les exemples de cette stratégie sont légion, et ont tôt fait de confirmer que l'« adresse au lecteur » peut pour le moins participer à quelque degré de l'autoréférentialité du texte littéraire. Le « cycle d'Hortense »[2] de l'oulipien Jacques Roubaud en atteste de façon spectaculaire et réjouissante, comme l'indiquent ces deux extraits parmi bien d'autres :

[1] « Métatextuel et lisibilité », article cité, p.78. Pour rendre justice à la pensée de Bernard Magné, précisons que cette assertion concerne non pas le procédé du narrataire invoqué, mais de façon plus générale le recours au métatextuel dénotatif. Mais ce détournement partiel ne me paraît pas illégitime.

[2] Jacques Roubaud, *La belle Hortense*, Paris, Ramsay, 1985 ; *L'Enlèvement d'Hortense*, Paris, Ramsay, 1987 ; *L'Exil d'Hortense*, Paris, Seghers, 1990.

> « […] par vous, nous désignons, bien entendu et pour toute la suite du roman, le Lecteur – dont le portrait, générique ou robot, orne le bureau du directeur commercial de notre maison d'édition –, et nous le vouvoyons, par respect […] »[1]
>
> « […] Vous, mon Lecteur : il y a place pour un lecteur, représentant de la foule de mes chers, de mes innombrables futurs lecteurs. Vous m'excuserez de ne choisir qu'un seul d'entre vous, mais comment pourriez-vous tenir tous ensemble au coin de la rue des Milleguiettes ? Elle est si étroite ! »[2]

La fonction de vicariance de cette figure textuelle est ainsi mise au jour avec la plus grande clarté, dans le temps même où l'arbitraire et l'artifice inhérents à sa construction conventionnelle sont non moins clairement (et ironiquement) signalés. Cette « introduction » ludique aux propriétés du narrataire, jouant ici de ressources métatextuelles dénotatives, est de la sorte appelée à éclairer les multiples « adresses au lecteur » qui émaillent les divers volumes constitutifs du « cycle d'Hortense ». La saturation métatextuelle ainsi obtenue – dont le métalectoral n'est qu'une des facettes[3] – favorise en droit le « progrès de l'intelligence [lectorale] sur l'illusionnisme du roman »[4], dans un geste typiquement moderniste[5].

Pour autant, le narrataire invoqué peut également jouer le rôle de vecteur de distanciation critique même lorsque les ressources convoquées sont moins directes, voyantes et explicites que dans les extraits empruntés à l'œuvre de Roubaud. De bons exemples de cette autre manière, biaisée, de « conscientiser » les lecteurs/lectrices, foisonnent dans l'œuvre « métafictionnelle »[6] de Raymond Federman. Nombre de ces textes revêtent en effet la forme d'un échange pseudo dialogué (« dialogue monologué » ou « monologue dialogué »), au cours duquel le « narrateur–causeur » converse avec un interlocuteur dont l'artifice constitutif est patent. Ainsi, dans *A qui de droit*[7], peut-on lire :

---

[1] *La belle Hortense, op.cit.*, p.12.

[2] *L'Enlèvement d'Hortense, op.cit.*, p.10.

[3] Sur l'usage des ressources métatextuelles dans *La belle Hortense*, comme sur les relations ainsi instituées entre théorie et fiction au sein même du roman, je me permets de renvoyer à Frank Wagner, « Marges et manœuvres : du métatextuel considéré comme homéopathie théorique », dans *Les Marges théoriques internes*, Presses Universitaires de Nancy, 2004, p.139-149.

[4] Mireille Calle-Gruber, « Alain Robbe-Grillet ou la reprise-en-avant », *Critique*, n°651-652, août-septembre 2001, p.613.

[5] Et ce en dépit des déclarations épitextuelles des Oulipiens, qui ne se veulent ni modernes ni postmodernes.

[6] Ou « surfictionnelle », si l'on adopte le néologisme créé par Federman. Voir, de cet auteur, *Surfiction*, Le Mot et le reste, 2006 pour la traduction française.

[7] Raymond Federman, *A qui de droit* (2003), Paris, Al Dante, 2006 pour la traduction française.

> […] pas un mot de toi non plus durant ce dernier mois. Très inhabituel ce silence. Je m'inquiète, d'autant plus que la dernière fois, tu parlais de ce saut, de ce grand saut que tu avais l'intention de faire.[1]

La particularisation du narrataire par l'insistance sur les liens privilégiés censés l'unir au narrateur, comme par les propos qui lui sont attribués, suffit à tenir les lecteurs/lectrices à distance de cette figure, les vouant ainsi *nolens volens* à l'expérimentation du carrefour d'absences qu'est la « communication » littéraire.

Ajoutons que les ressources nécessaires à l'institution de cet écart narrataire/lecteur peuvent être plus discrètes encore : il suffit, comme dans *Le Black Note* de Tanguy Viel, que les interpellations successives soient déclarativement orientées vers des destinataires désignés par leur seul prénom[2]. L'identité onomastique contribue alors, dans/par son irréductibilité, à instituer une ligne de démarcation entre la figure textuelle et les agents réels de sa réception[3].

Plusieurs des exemples précédents ont permis de constater que la construction d'un narrataire invoqué dans/par le récit littéraire s'affranchit parfois des strictes définitions rhétoriques du procédé de l'apostrophe. En effet, « apostrophe » ou « interpellation » ne jouent bien souvent qu'un rôle d'embrayeur, et reçoivent ultérieurement le concours de ressources complémentaires qui contribuent de façon notable à la particularisation de la figure du narrataire. Tel est, au premier chef, le cas de l'attribution de paroles à cette instance symétrique du narrateur : le procédé, déjà présent de façon ponctuelle dans *Jacques le fataliste*, est fréquemment mis à contribution dans les œuvres intensément métatextuelles de notre contemporanéité. Nous l'avons déjà vu fonctionner, sous la forme d'une parole narrativisée (au discours indirect), dans l'extrait précédemment cité de *A qui de droit* de Raymond Federman. Mais, le narrateur possédant par définition le pouvoir de varier les modes de discours dans le cadre d'une délégation de paroles, il advient souvent que le phénomène joue des ressources du discours direct, ce qui, selon moi, contribue à accentuer le hiatus entre narrataire et

---

[1] *Op.cit.*, p.109.

[2] Un exemple parmi bien d'autres : « Je n'ai plus peur, Georges, je ne crains pas de lui parler quand il vient, qu'il reste là, muet sur une branche d'arbre dans le parc, je fais comme s'il était vivant pour de vrai. Parce que c'est vrai, et il murmure toute la nuit, je ne sais pas ce qu'il dit, ça n'a aucune importance, c'est une question de présence brute, Georges, de souffle qui s'étale sur les vitres, il pénètre à l'intérieur de moi pour mieux murmurer, pour respirer à ma place, je le sens, Georges. » (Tanguy Viel, *Le Black Note*, Paris, Editions de Minuit, 1998).

[3] Pour une étude détaillée du phénomène et de ses implications théoriques et épistémologiques, voir Frank Wagner, « C'est à moi que tu parles ? (Allocutaires et auditeur dans *Le Black Note* de Tanguy Viel) », dans *Territoires et terres d'histoires*, Amsterdam - New York, 2005, coll. « Faux Titre », p.218-244.

lecteur. Ainsi, toujours chez Federman, la narration d'un texte comme *Retour au fumier*[1] est-elle régulièrement scandée par les propos attribués au narrataire :

> Hé Federman, on s'est demandé si t'allais pas t'arrêter à la ferme, puisque tu vas à Cannes ? <[2]

> Ton histoire, ça va pas être encore une histoire de merde ? Hein ? < [3]

> Federman, arrête de procrastiner, et raconte-nous, la ferme, maintenant. < [4]

Le procédé contribue à considérablement dynamiser la progression narrative, et exemplifie au plus haut degré une conception du récit littéraire comme interaction verbale : le mécanisme d'« invocation » est ici plurivoque, de sorte que tout autant que son narrataire, le narrateur peut être qualifié d'« invoqué ». Mais il n'en reste pas moins que les lecteurs/lectrices sont, au moins potentiellement, maintenus à distance de cette figure en apparence seulement « vicaire », puisque les réactions que suscite en eux la lecture du récit n'ont guère de chances de coïncider sans reste avec les questions et observations de ce narrataire. Quand bien même la teneur en serait globalement similaire, leur inscription sur la page, les figeant dans une forme déterminée, suffit à générer un écart.

Or, plus les propos attribués au narrataire sont développés, plus les indices de singularité y abondent, et plus les lecteurs/lectrices réels seront entravés dans leur hypothétique tentation d'une lecture par identification – comme permet de l'établir avec clarté ce nouvel extrait de *La belle Hortense* de Roubaud[5] :

C'était l'impasse. Car Hortense refusa absolument d'être accompagnée par Sinouls ou le Narrateur, pas même par Armance, Julie ou Balbastre.

- Mais, nous dit le Lecteur, excusez-moi de vous interrompre, si mes souvenirs sont exacts, au chapitre 16 d'abord et, plus récemment au chapitre 23 lors de la conversation entre Mme Yvonne et le père Sinouls à laquelle assiste l'inspecteur Arapède, ne nous avez-vous pas dit que ce banc, précisément, est occupé tous les matins, puisque c'est là que l'inspecteur Blognard mène son enquête. Ne serait-il pas possible, ajoute le lecteur, et excusez-moi de me mêler de la fabrication du roman qui ne me regarde pas, sans doute, mais enfin, je suis un vieux lecteur de romans, j'ai commencé à l'âge de sept ans avec le Dernier des Mohicans, et depuis, je suis passé comme nous tous par la *Recherche* et *L'Education sentimentale* et Pierrot mon ami, et j'en passe, donc, vous voyez, les romans, c'est un peu comme si je les avais écrits moi-même, et c'est pourquoi je me permets cette suggestion, est-ce que ça ne serait pas un moyen élégant de résoudre le problème de la protection d'Hortense en respectant ses scrupules, Morgan et elle auraient leur

---

[1] Raymond Federman, *Retour au fumier (Récit nostalgique pour mon vieux chien Bigleux)*, Paris, Al Dante, 2005 pour la traduction française. Dans l'ouvrage d'où elles sont issues, les citations qui suivent sont dactylographiées en caractères gras, et autonomisées par des blancs typographiques, ce qui contribue à les distinguer clairement du corps de la narration.

[2] *Op.cit.*, p.9 et première. Il s'agit en fait de l'*incipit* du récit.

[3] *Ibid.*, p.10.

[4] *Ibid.*, p.13.

[5] *Op.cit.*, p.234-235.

> conversation sur un autre banc, il y en a deux autres, un de chaque côté si je ne m'abuse, et M. Mornacier serait là tout naturellement et il pourrait non seulement veiller au grain, mais être témoin de l'entrevue et nous la rapporter, c'est le devoir du Narrateur n'est-ce pas ?

Sans doute certains puristes répugneraient-ils à identifier ici un narrataire invoqué, puisqu'il n'y a pas apostrophe de cette figure par le narrateur, mais au contraire momentanée délégation de la parole (au discours direct) à son profit. Néanmoins, en termes d'effets, la similitude est patente : l'intervention de cette figure de lecteur anonyme au sein de l'univers diégétique n'est permise que parce que le narrateur auctorial de premier niveau lui a attribué la capacité de s'exprimer. L'intrusion du « Lecteur » est en fait librement consentie par l'instance narrative primaire, qui feint provisoirement d'accorder crédit à l'autonomie de cette figure, à laquelle les lecteurs/lectrices réels ne sauraient durablement s'identifier. Et ce sont précisément les modalités d'établissement du hiatus entre pseudo lecteur et agents réels des opérations de réception qui en l'occurrence importent. On remarquera tout d'abord la présence d'une majuscule à l'initiale du substantif, qui, allégorisant ce « Lecteur », lui confère ainsi une dimension générale et abstraite. Mais l'essentiel tient à la façon dont l'ébauche de son portrait biobibliographique, reposant sur une dialectique du général et du particulier, induit une singularisation ironique de cette figure. Ce narrataire peut en effet, jusqu'à un certain degré, passer pour un représentant acceptable de la foule des lecteurs/lectrices réels, puisque *Le dernier des Mohicans*, *L'Education sentimentale* et *A la recherche du temps perdu* font partie d'un fonds culturel assez largement partagé – ce que confirme l'emploi de l'expression généralisante « comme nous tous ». Mais, à peine posée, la fonction de vicariance qui semblait devoir en découler est ironiquement déposée, par le biais d'une précision déictique (« à l'âge de sept ans »), puis par l'introduction au sein du corpus bibliographique du « Lecteur » de *Pierrot mon ami* de Raymond Queneau, dont la notoriété est nettement moindre que celle des œuvres de Cooper, Flaubert et Proust. La mention de telles idiosyncrasies bibliographiques contribue, une fois encore, à instituer un écart irréductible entre cette imaginaire figure de récepteur et les lecteurs/lectrices de chair et de sang, par là même maintenus à distance de leur problématique « représentant » comme de l'univers fictionnel au sein duquel il fait ponctuellement ingérence. Le métalectoral participe ainsi bel et bien d'une plus vaste entreprise d'ordre métatextuel.

Cependant, il est possible d'estimer que la systématisation oulipienne de l'héritage de Sterne et de Diderot, qui se donnait clairement à lire dans ce dernier exemple, correspond à une forme de cas limite, sous-tendu par d'évidentes aspirations dénudantes et déréalisantes. Or, tel n'est pas nécessairement le cas du traitement « courant » du narrataire invoqué, qui semble bien davantage ouvert à une pluralité interprétative. En effet, tous ceux qui s'intéressent d'un peu près à la lecture littéraire connaissent les difficultés quasi aporétiques et les dangers que recèle une tentative de théorisation conduite sans nulle prise en compte des spécificités empiriques de l'activité lectrice :

l'écueil principal réside alors bien souvent dans le risque d'une dérive vers « l'ethnocentrisme lettré ». Ainsi, dans le cas qui nous occupe, en droit, il apparaît raisonnable de reconnaître à l'apostrophe une fonction d'exclusion, puisque, nous l'avons vu, par le biais de ce procédé la place des lecteurs/lectrices est en fait déjà prise ou occupée. Mais, en fait, dans le cas de certaines lectures effectives, n'est-il pas possible que l'apostrophe remplisse, du moins à quelque degré, la fonction de vicariance qui a été à plusieurs reprises évoquée ? Car, même si « celui » (ou « celle ») qui est ainsi interpellé(e) n'est certes pas moi, lecteur (ou lectrice) réel(le), il (ou elle) l'est en quelque sorte à ma place, et dans la plupart des cas à mon bénéfice plus ou moins direct. Pour parler dans les termes de la pragmatique de l'énonciation, même dans les cas de déphasage les plus marqués, je suis en définitive celui (l'auditeur) qui doit tirer les leçons de ses différences avec le destinataire désigné du discours du récit (l'allocutaire). La tentation d'une projection dans la figure du narrataire invoqué ne doit donc pas être *a priori* déclarée nulle et non avenue, puisqu'elle peut fort bien fonctionner dans le cas de certaines lectures concrètes, sur la base de cette dialectique du même et de l'autre qui la fonde. Et cette ambiguïté informe selon moi également, plus nettement encore parfois, le troisième type de narrataire recensé par Vincent Jouve.

Narrataire-personnage

Là où Gérard Genette parlait de « narrataire intradiégétique »[1], Vincent Jouve préfère quant à lui le terme de « narrataire-personnage »[2], qui a le double mérite de la simplicité et de la clarté. Il s'agit donc, comme cette dernière formule l'indique, d'un personnage de la fiction, présent à l'intérieur de son univers spatio-temporel (sa diégèse), et explicitement représenté comme destinataire d'un récit écrit ou oral. Cette fois, nous sommes bien en présence d'un analogon intradiégétique des récepteurs réels. Les exemples du procédé sont légion : citons, parmi bien d'autres, Monsieur de Renoncour, à qui s'adresse la narration homodiégétique du chevalier des Grieux dans *Manon Lescaut* de L'Abbé Prévost, Finot, Couture et Blondet, auditeurs du récit de Bixiou dans *La Maison Nucingen* de Balzac, la comtesse Natalie de Manerville, « destinataire explicite de cette longue lettre que constitue *Le Lys dans la vallée* »[3] du même Balzac, ou encore les auditoires collectifs représentés au début de romans comme *Le Tour d'écrou* de Henry James ou *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad. Cette brève liste appelle d'emblée une précision d'ordre typologique, puisqu'il convient d'y distinguer les narrataires-personnages auditeurs – cas sans doute le plus fréquent sur le plan statistique – des narrataires-personnages lecteurs, qui seuls correspondent à une duplication authentique de l'activité de lecture

[1] Dans *Figures III*, *op.cit.*, p.265 et *passim*.
[2] Dans *La Lecture*, *op.cit.*, p.26-27.
[3] Vincent Jouve, *La Lecture*, *op.cit.*, p.27.

extradiégétique. Quant à ce second pôle, il implique à son tour diverses subdivisions, tant sont nombreuses les variantes qu'il autorise : « le personnage lit des livres anonymes ; le personnage lit un ou plusieurs ouvrages dont l'existence est attestée ; le personnage lit un ou plusieurs livres de l'auteur même ; le personnage lit une ou plusieurs œuvres imaginaires dont l'auteur, le titre ou le texte sont fictifs ; le personnage lit un livre où se trouve écrite sa propre histoire ou une histoire qui y ressemble beaucoup ; le personnage est le lecteur en puissance ou en suspens d'un livre indéfini qu'il désire ou détient, mais dont la lecture ne peut, pour diverses raisons, s'accomplir »[1]. Ces procédés de mise en équivalence approximative des activités de lecture intra- et extradiégétique relèvent d'une forme particulière de « mise en abyme », centrée sur l'aval de la « communication » littéraire, et correspondent à ce titre au métalectoral défini par Bernard Magné. Mais, dès lors qu'on les appréhende sous l'angle de leur impact pragmatique, il n'est pas évident que cette dimension autoréférentielle, vecteur potentiel d'une réception distanciée et critique, suffise à épuiser les implications du phénomène, ouvert selon moi, comme le procédé du narrataire invoqué, à une pluralité interprétative.

Certes, sur le plan théorique, il semble incontestable que la création d'un narrataire-personnage tend à maintenir les lecteurs/lectrices réels à distance de cette figure et du texte qui la « contient », puisqu'ils/elles ont conscience de n'être pas ce personnage fictionnel à qui le scripteur prête une activité plus ou moins similaire à la leur. Mais, là encore, en fonction des particularités de la textualisation de ces figures de récepteurs intradiégétiques, l'efficace de ce vecteur de distanciation semble appelée à connaître d'importantes variations. Ainsi, le plus sûr moyen d'inciter les lecteurs/lectrices réels à une réflexion sur leur propre geste de réception peut paraître résider dans l'intégration à la fiction d'un personnage de « mauvais lecteur » – lecteur incompétent dès lors édifié en contre-exemple, à fuir. On peut penser ici à don Quichotte, à Julien Sorel, à Emma Bovary, à Nana, au journaliste du *Motif dans le tapis* de Henry James, à Annie Wilkes dans *Misery* de Stephen King, *etc.* Pour des raisons variables, et à des degrés divers, ces personnages de lecteurs/lectrices campent autant de positionnements lectoraux que l'axiologie des textes auxquels ils appartiennent nous incite à ne pas faire nôtres dans le cadre de notre propre stratégie lectorale.

Même s'il ne s'y cantonne pas, comme l'indique la liste précédente, le phénomène est plus fréquemment exploité par les auteurs de littérature « pédagogique », comme Jules Verne, par exemple. Chez l'auteur des *Voyages extraordinaires*, il advient parfois, de surcroît, que le personnage de lecteur incompétent soit redoublé et ainsi complété par son symétrique inverse, le lecteur compétent[2], de sorte que ces figures de récepteurs antagonistes

[1] Cette liste est en fait un montage des principaux intertitres de l'article de Randa Sabry déjà cité, où je remplace, pour chacune de ses occurrences, « héros » par « personnage ».

[2] Voir par exemple, même s'il s'agit d'un cas particulier, le déchiffrement du cryptogramme d'Arne Saknussem, dans *Voyage au centre de la terre.*

contribuent en apparence à une forme de « cadenassage » des opérations lectorales. Selon la célèbre formule de Barthes, le texte est alors « plein comme un œuf », et sa lecture, autant que faire se peut, s'en trouve prédéterminée, puisque le choix entre les deux postures de réception ainsi exemplifiées n'est guère problématique, compte tenu de l'axiologie manichéenne, voire simpliste, de semblables fictions. Si cette tension vers une lisibilité optimale ne souffre pas de contestation, le positionnement des lecteurs/lectrices réels face à ces narrataires-personnages contrastés mérite pourtant examen. En effet, sans doute sont-ils/elles, par la vertu même de ce procédé de duplication intradiégétique de leur activité de réception, conviés à l'adoption d'une posture distanciée et critique, mais il ne faut pas perdre de vue que l'incarnation de la « bonne » lecture en un personnage connoté positivement peut également – en particulier pour le jeune public – fonctionner comme un efficace et/car gratifiant vecteur d'identification. Facteur de distanciation ou de projection, que ces narrataires-personnages ? Il est délicat de prétendre trancher sur le seul plan théorique, puisque l'« accompagnement » des lecteurs/lectrices réels joue en l'occurrence au moins autant sur les affects du lectorat que sur ses aptitudes cognitives et réflexives.

Et le phénomène n'est pas l'apanage de la « paralittérature pédagogique ». Semblable ambiguïté se donne selon moi à lire dans les représentations contrastées de l'activité de lecture que recèle un roman comme *Nana* d'Emile Zola[1]. La confrontation à la chronique (« La mouche d'or ») du journaliste Fauchery y favorise, sur un mode en partie implicite cette fois, la mise en évidence des qualités de lecteur du comte Muffat, auxquelles l'incompétence lectorale de Nana tient lieu de repoussoir – incompétence dont la saisie est d'ailleurs indispensable à la perception des présupposés qui sous-tendent l'esthétique naturaliste dont participe le roman[2]. Le très dense réseau métalectoral établi à l'échelle du texte contribue certes, en droit, à réduire les risques de mésinterprétation à la portion congrue, mais, par rapport à ce qui avait cours chez Verne, cette fois la mise à contribution de ressources métatextuelles connotatives induit tout de même une marge de manœuvre

[1] Pour une analyse détaillée de ces phénomènes, je me permets de renvoyer à Frank Wagner, « *Nana* en son miroir », *Les Cahiers naturalistes*, n°75, 2001.

[2] Comme en témoigne par exemple ce passage, où la désignation de l'incompétence lectorale de Nana transite par la mise à contribution des ressources de l'ironie : « Alors, Nana causa avec les quatre hommes, en maîtresse de maison pleine de charme. Elle avait lu dans la journée un roman qui faisait grand bruit, l'histoire d'une fille ; et elle se révoltait, elle disait que tout cela était faux, témoignant d'ailleurs une répugnance indignée contre cette littérature immonde, dont la prétention était de rendre la nature ; comme si l'on pouvait tout montrer ! comme si un roman ne devait pas être écrit pour passer une heure agréable ! En matière de livres et de drames, Nana avait des opinions très arrêtées : elle voulait des œuvres tendres et nobles, des choses pour la faire rêver et lui grandir l'âme. » (*Nana* dans *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard et Fasquelle, 1961, « La Pléiade », vol. II, p.1369). Pour une analyse de cet extrait, voir Frank Wagner, « *Nana* en son miroir », article cité, p.82.

interprétative accrue. En raison de l'impassibilité de principe chère à Zola, dans son œuvre, les interventions métadiscursives explicites du narrateur cèdent la place à divers mécanismes analogiques implicites, potentiellement ouverts aux ambiguïtés, donc à d'éventuelles divergences interprétatives. Pour autant, très fortement contraint, le discours du récit zolien est également très contraignant pour les lecteurs, et il n'est nullement question d'identifier ici une esthétique de l'indétermination sémantique.

Mais, si l'on excepte les cas des narrataires-personnages lecteurs caricaturaux tels qu'en produisent certains textes « paralittéraires » ou certaines œuvres aux visées « démonstratives », les phénomènes de représentation intradiégétique de l'activité lectrice via ses agents peuvent paraître pour ainsi dire constitutivement ouverts aux flottements sémantiques, donc aux différences d'appréciation de la part des lecteurs/lectrices réels. Ainsi, même les figures de don Quichotte et d'Emma Bovary, dont on sait qu'elles exemplifient pour de nombreux critiques une forme de pathologie de la lecture, sont loin de pouvoir être décrites comme monosémiques. Cela tient à plusieurs raisons : tout d'abord, si l'on accorde crédit à la métaphore du texte comme tissu, l'incompétence du narrataire-personnage lecteur ne représente qu'une partie d'un tout beaucoup plus vaste, de sorte que c'est à l'aune de l'axiologie globale du roman que le personnage doit être évalué. Tel est le cas de don Quichotte, mauvais lecteur (du roman de chevalerie et du « réel ») sans doute, fou soit, mais fou pathétique et mauvais lecteur sympathique – de sorte qu'il serait très largement excessif de n'y voir qu'un pur et simple contre-modèle lectoral. D'autant que la tentation qu'il exemplifie, et qui consiste à rabattre la fiction sur le réel, constitue une inclination présente chez nombre d'entre nous. Ensuite, la lecture est une activité particulièrement complexe, où interfèrent nombre de paramètres, notamment des attitudes « inverses » telles que distanciation réflexive et participation affective. Qu'Emma Bovary ne conçoive la lecture littéraire que sur le mode projectif et identificatoire peut certes être porté à son débit, mais ce qu'elle illustre ainsi est là encore une tendance indéniablement présente, à des degrés divers, chez tous les lecteurs (/toutes les lectrices) réels. La Bovary, c'est (un peu) nous. Ces traits communs, jetant une passerelle par-dessus la frontière de la représentation, incitent à nuancer la condamnation qui pèse d'ordinaire sur les postures lectorales de don Quichotte et d'Emma Bovary : si ces « analogons » continuent à nous fasciner à ce point, c'est précisément, par-delà la partie qu'ils tiennent dans quelque propédeutique à la lecture littéraire, en raison des analogies qu'ils présentent avec nos dispositions, conscientes ou non, assumées ou non, de lecteurs/lectrices réels.

On l'aura constaté, la construction de narrataires-personnages lecteurs intradiégétiques engage une relation de type analogique avec l'activité de lecture réelle effectuée à l'extérieur de la diégèse du récit littéraire. Mais, dans la mesure où il s'agit là d'une mise en équivalence indirecte, partielle et approximative, le procédé, de façon peut-être quelque peu paradoxale, génère

une ouverture du sens, où trouvent à s'investir les efforts herméneutiques des lecteurs/lectrices réels. Aussi l'intégration de tels analogons au sein de la fiction ne participe-t-elle qu'en apparence d'une forme d'« autolecture »[1] – notion d'ailleurs selon moi plus généralement sujette à caution. Si par une nuit d'hiver un voyageur[2] d'Italo Calvino en apporte une éclatante confirmation. On sait que dans ce roman la figure du narrataire se dédouble en un personnage de « lecteur » et un personnage de « lectrice ». Comme l'a fort bien montré Andrea Del Lungo[3], la représentation intradiégétique redoublée de l'activité lectorale qui en découle se révèle foncièrement déceptive et, de strate en strate, de frustration en frustration, nous conduit à une forme d'aporie interprétative, générée par l'espace d'indétermination sémantique généralisé ainsi mis en place. Or, il me semble, avec le critique, que ces relances continuelles du sens sont précisément, pour une part notable, suscitées par la dialectique du même et de l'autre qui « unit » les lecteurs/lectrices réels à leurs « représentants » intradiégétiques. Comme l'écrit Del Lungo, « le véritable "jeu interdit" de Calvino consiste précisément à impliquer le lecteur dans le texte – alors que tout semble conduire à son exclusion – par la mise en scène d'un Lecteur-protagoniste à qui la narration est directement adressée »[4]. La formule synthétise parfaitement la double postulation contradictoire qui découle de la création d'un tel analogon, et est ultérieurement confirmée par l'analyse de l'incipit du roman : « Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. »

> Tout en s'adressant à son Lecteur-protagoniste, le narrateur nous surprend dans notre situation de lecture : cette mise en scène fictive procède simultanément à notre lecture réelle et, par un effet de miroir, le lecteur est bien obligé de se « voir ».[5]

Dans notre perspective, ce commentaire est intéressant à plus d'un titre, d'une part parce qu'il signale que la stratégie « spéculaire » qui est ici employée voue les lecteurs/lectrices réels à l'adoption d'une posture réflexive, d'autre part parce qu'il analyse le jeu de superposition imparfaite qui concerne narrataire et lecteur. Ce dernier point est crucial : le plaisir et le vertige – vertige plaisant autant que plaisir vertigineux – que dispense le roman de Calvino tiennent pour partie à cette dialectique de la ressemblance/dissemblance. Nous ne sommes pas nos « représentants » à l'intérieur de l'univers fictionnel – leur caractérisation nous le rappelle –, mais tout dans le texte nous incite à nous prêter à ce jeu de faux semblants, « duperie » librement consentie qui déporte sur le plan

---

[1] J'emprunte cette notion à Lucien Dällenbach, « Réflexivité et lecture », article cité, p.34.

[2] Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1979), Paris, Editions du Seuil, 1981 pour la traduction française, rééditée dans la collection « Points roman ».

[3] Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, *op.cit.*, p.141-152.

[4] *Ibid.*, p.142.

[5] *Idem*, p.143.

spécifique des opérations de lecture la « foi poétique » définie comme suspension momentanée et volontaire de l'incrédulité.

*

L'exemple – privilégié pour toute réflexion sur la lecture littéraire – de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* nous invite pour finir à en revenir à l'affirmation de Randa Sabry évoquée en préambule, selon laquelle la représentation variée de l'activité de réception du texte littéraire par la construction de personnages de lecteurs correspondrait à la « diversité des détours […] que peut emprunter un roman pour faire signe vers son "être-livre" »[1]. Comme il l'a déjà été signalé, aussi longtemps que l'on se maintient sur le plan théorique, plus précisément sur celui de la poétique, l'affirmation est parfaitement recevable. En effet, il est tout à fait légitime d'estimer que l'édification d'un ou de plusieurs narrataires-personnages participe d'un geste autoréférentiel, puisque le procédé fait partie des « moyens [dont] un texte dispose […] pour assurer dans son corps même la désignation […] [d'une] partie de ses mécanismes constitutifs »[2], en l'occurrence ceux qui concernent « la lecture et le protocole de réception »[3]. Ce qui était déjà valable pour le traitement du narrataire invoqué dans les textes de Sterne, Diderot, Céline, San-Antonio, Federman, Roubaud, *etc.*, l'est a fortiori pour la construction d'un narrataire-personnage dans ceux de Cervantès, Flaubert, Verne, Zola, Calvino, *etc.* Si l'on admet que la narration désigne la relation plurivoque unissant un « émetteur » et un « récepteur », alors la représentation sous la forme d'un personnage du rôle dévolu à cette dernière instance participe clairement d'une mise à nu d'une partie des codes de la narration romanesque. On constatera d'ailleurs sans surprise que, du « Nouveau Roman » (Ricardou, Butor, Robbe-Grillet, Simon) à l'Oulipo (Calvino, Perec, Jouet, Bénabou[4]), la constitution de narrataires-personnages lecteurs est un procédé récurrent chez les auteurs qui se proposent de battre en brèche le représentatif pour ramener l'attention des lecteurs vers l'activité de textualisation fictionnelle.

Mais, dès lors qu'on s'efforce de rendre compte de ce qui se joue dans l'espace mixte de l'écriture-lecture, la situation apparaît plus complexe et ambiguë, et de telles analyses ont fortement tendance à perdre de leur « évidence ». L'interprétation de la présence dans un récit littéraire d'un narrataire invoqué et/ou d'un narrataire-personnage comme vecteur de distanciation critique peut en effet paraître relever d'une construction historique, comme telle pour partie contingente : si la dimension potentiellement « dénudante » de ces procédés est présente en texte(s) dès l'origine, son interprétation par les lecteurs/lectrices réels est selon moi appelée à connaître

[1] Pour les références de la citation, voir les notes 1 et 5.

[2] Bernard Magné, « Métatextuel et lisibilité », article cité, p.77.

[3] *Idem.*

[4] De ce dernier auteur, voir en particulier *Jette ce livre avant qu'il soit trop tard*, Paris, Seghers, 1992.

d'importantes variations selon les époques où s'effectue la réception. Ainsi, c'est principalement à l'heure actuelle, où nous lisons à la lumière des expérimentations néo-romanesques et oulipiennes, entre autres, comme de ce que nous ont appris poétique, sémiologie, esthétique de la réception et théories de la lecture, que la dénudation des codes subséquente à l'emploi de ces procédés nous saute aux yeux. Mais gageons que pour un lecteur contemporain de la publication de *Nana* ou du *Voyage au centre de la terre* – sans parler de la *Divine Comédie* – la pente interprétative « spontanément » suivie n'était pas la même. N'oublions pas, en effet, que nos choix herméneutiques sont pour partie conditionnés par la communauté interprétative dans laquelle nous nous inscrivons, et qui se définit à la croisée de l'historique et du sociologique. J'ai déjà signalé les dangers qu'il peut y avoir à écouter les sirènes de l'ethnocentrisme lettré : il est ainsi incontestable qu'à une époque donnée, la nôtre par exemple, les usages sociaux de la lecture sont fortement diversifiés, de sorte que même dans une relation de contemporanéité, en fonction desdits usages, les interprétations d'un texte littéraire connaîtront elles aussi d'importantes variations puisque, ne reposant pas sur les mêmes présupposés, elles sélectionneront des éléments textuels disparates, et les organiseront en fonction de projets herméneutiques différents. Qu'un universitaire soit surtout sensible aux implications dénudantes et distanciatrices du métalectoral se comprend aisément, mais, sauf à hypostasier sa lecture singulière en lecture absolue, il doit lui apparaître non moins évident que l'intégralité de ses contemporains ne partageront pas son interprétation du phénomène.

J'ai pleinement conscience du caractère gênant de telles considérations, qui amalgament, peut-être indûment, paramètres théoriques, historiques et sociologiques, mais, lorsqu'il est question de rendre compte des réactions concrètes des lecteurs/lectrices réels, le moyen de faire autrement ? Il paraît alors inévitable d'altérer quelque peu la « pureté » de la réflexion théorique par la prise en compte de diverses caractéristiques empiriques. Toutefois, même en s'en tenant à une approche théoricienne, il semble possible de mettre au jour plusieurs des raisons qui génèrent les divergences interprétatives précédemment signalées. L'évocation des personnages de don Quichotte et d'Emma Bovary comme celle de l'interpellation du narrataire calvinien dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* nous l'ont déjà fait pressentir : la dialectique du même et de l'autre, de la ressemblance et de la dissemblance, dont il a alors été question, est susceptible de concerner à la fois les « instances lectrices » de la distanciation réflexive et celles de la participation affective.

Cela est d'après moi tout particulièrement clair dans le cas des narrataires-personnages lecteurs, spécifiquement lorsque l'objet de leur activité est un texte littéraire, et lorsque la lecture en est représentée avec précision. Sans doute, en raison de la commune essence livresque voire fictionnelle ainsi soulignée par

voie de mise en abyme, le « *lectant* jouant »[1] est-il vivement sollicité, puisque la présence même d'un tel procédé spéculaire dans un récit implique une vive attention aux stratégies narratives. Et, sur cette base, le « *lectant* interprétant »[2] est à son tour appelé à s'investir activement, puisque l'intégration à la fiction d'un ou plusieurs personnages de lecteurs, ne pouvant passer pour gratuite ou immotivée – la lecture a horreur du vide sémantique – doit être prise en considération en vue de l'élaboration du sens global de l'œuvre. En tant que lecteur, je me trouve donc confronté à une double interrogation : que font ces personnages de lecteurs dans le livre ? et que veulent-ils me dire ? – ou plutôt, qu'est-ce que l'auteur veut me dire en intégrant de tels personnages au livre ? A ce titre, le narrataire-personnage peut bel et bien passer pour un vecteur de distanciation critique, ce qui rejoint les interprétations les plus répandues du phénomène en milieu « lettré ».

Mais le procédé est également selon moi susceptible de constituer un très efficace vecteur d'immersion fictionnelle, en quoi il susciterait l'implication du « *lisant* »[3]. En effet, la lecture fait partie de ces activités qui ont cours dans l'univers extradiégétique – je le sais puisque je m'y adonne – et relève ainsi d'un « scénario » familier, de sorte qu'à cet égard elle peut contribuer à crédibiliser le personnage de lecteur, partant le monde où il évolue. De plus, le phénomène pourra se trouver encore amplifié si cette lecture « abymée » remplit une fonction de premier plan dans l'économie fictionnelle, c'est-à-dire si elle constitue un agent authentique de la progression narrative. Alors, face à l'importance de ce rôle dynamique, la dimension spéculaire du procédé peut être reléguée au second plan.

Cependant, si la duplication de l'activité lectorale à l'intérieur de la diégèse est susceptible, à rebours des idées reçues, de se muer en vecteur de projection et de participation, c'est principalement en raison de la fascination que le procédé est à même d'exercer sur le « *lu* »[4]. En effet, sur le plan imaginaire, la mise en abyme de l'activité d'écriture littéraire est déjà extrêmement séduisante, en vertu de la démultiplication vertigineuse qu'elle génère, mais ce potentiel de séduction est encore accentué par la mise en abyme de l'activité de lecture littéraire, de même que l'amplitude et la qualité du « vertige ». Cette fois, c'est non plus le spectacle de l'activité d'un tiers, fût-il mon partenaire, qui m'est renvoyé, mais *mutatis mutandis* celui de la mienne propre. S'exerce ainsi à plein régime la fascination du miroir et de ses doubles, dont on sait qu'elle s'adresse avant tout à l'inconscient du sujet. On peut en outre se demander si, plutôt qu'une mise en équivalence responsabilisante des lectures fictionnelle et réelle, le procédé n'est

[1] Qui « s'essaye à deviner la stratégie narrative du texte » (Vincent Jouve, *La Lecture*, *op.cit.*, p.36).

[2] Qui « vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre » (*Ibid.*).

[3] Cette « part du lecteur piégée par l'illusion référentielle qui considère, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant » (*ibid.*).

[4] Correspondant à « la relation du sujet à lui-même, du moi à son inconscient » (*ibid.*).

pas au contraire à même d'entraîner une forme d'enfermement « autiste » dans le cocon douillet du texte littéraire. La projection fantasmatique des lecteurs/lectrices réels dans la figure de l'analogon provoquerait alors un congédiement du monde extrafictionnel et des traumatisantes réactions pragmatiques qu'il implique, ainsi mis à distance. Se lover narcissiquement dans la matrice constituée par l'alter ego qu'est dans cette perspective le narrataire-personnage relève certes d'une attitude fondamentalement régressive, mais cela ne signifie nullement que les propriétés textuelles ne l'autorisent pas.

Reste à préciser pour finir que ces réactions à la présence en texte d'un narrataire-personnage ne sont pas aussi mutuellement incompatibles qu'on pourrait le croire de prime abord. Si l'on excepte les cas des lectures exclusivement cérébrales ou affectives, qui pour moi relèvent d'une vue de l'esprit, il semble au contraire que de nombreux exemples de narrataires-personnages suscitent simultanément des dispositions réflexives et projectives. Si, face à la célèbre figure du « canard-lapin », il est impossible de voir simultanément le canard et le lapin, face à un narrataire-personnage, il est envisageable d'être à la fois sensible sur le plan cognitif à la relation d'équivalence ainsi établie entre univers intra- et extradiégétique comme à ses implications et capable d'en jouir sur le plan affectif – incluant les ressources de l'inconscient. Voilà qui permet d'expliquer la bonne fortune littéraire des personnages de lecteurs de romans, puisque les composantes majeures de l'activité lectorale sont ainsi satisfaites. Selon toute probabilité, la postérité des Francesca de Rimini, don Quichotte et Emma Bovary n'est donc pas près de s'éteindre.

Frank WAGNER
Université de Namur

Ces lectrices qui se caressent : théorie de la contagion érotique

Il y aurait, selon Pascal Quignard, un mot « énigmatique et terrible » d´un certain Septumius : *Amat qui scribet, paedicatur qui leget* (« celui qui écrit sodomise. Celui qui lit est enculé »). L'*auctor* serait alors un *paedicator*, fort des privilèges sexuels de l'homme libre romain, tandis que le lecteur serait ravalé au rang honni de *servus* érotique. La lecture rejoindrait une passivité foncière[1] face au récit qui serait lui, fruit d'une écriture désirante, souverain[2]. C'est cette dynamique que nous nous proposons d'interroger à partir d'une de ses figures privilégiées, le fantasme de la lectrice masturbatrice. Celle-ci serait peut-être, du moins le temps de cet article, au coeur de la poétique occidentale, hantée par l'idée pandémique de la contagion. La littérature érotique (il y en a-t-il d'autre ? demanderont d'aucuns) serait le lieu où ce lien est explicité.

Dès l'Antiquité s´affirme le *tópos* du livre comme substitut – au-delà de tout « phallocentrisme » freudien – de la fugue érotique de l'auteur. Étudiant *L´invention de la littérature*, F. Dupont signale l´émergence de l´ « écriture-lecture » où se dit toujours l´absence du corps et de l´autre, substituant aux « cultures de l´ivresse » la « culture froide » des bibliothèques et des écoles. La fin de l´oralité entraînerait la « recherche infinie du sens, la frustration perpétuelle du lecteur »[3]. Par contrecoup, on pourrait dater de là la volonté d'enflammer à distance son interlocutrice dont témoignent les élégiaques latins,

---

[1] « Ecrire désire. Lire jouit », P. Quignard, *Le sexe et l'effroi*, p.263.

[2] « Le récit, plus que le sexe, dit sans arrêt : "Encore !" Car son plaisir propre est le désir et non la *voluptas*. Son désir est son origine » (*Ibid.*, p.264).

[3] F. Dupont, *L´invention de la littérature, de l´ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte, 1994, p.17.

en écho à la topique de la correspondance érotique[1]. Symptomatiquement l'Antiquité ne suivra pas cette logique jusqu'au bout et ne connaîtra de masturbatrices que grotesques, jamais lectrices malgré la variété merveilleuse de sa topique amoureuse.

Il faudra en fait attendre le XVIIIe siècle pour qu'émerge le stéréotype précis de la lectrice masturbatrice. Le tournant décisif viendrait, pour le désormais célèbre historien culturel de la sexualité T. Laqueur, avec la construction de la masturbation « moderne ». Celle-ci serait une « création des Lumières », autant sur le plan théorique que socio-économique[2]. Vice de l'individuation, elle attirerait l'attention sur « un abîme de solipsisme, d'anomie », constituant « la sexualité du moi moderne »[3]. Dans ce processus, sorte d'envers intime de la « civilisation des mœurs » décrite par N. Elias, féminité, lecture et masturbation vont aller de pair dans une triade significative.

En 1710 paraît à Londres une œuvre anonyme *Onania ou le Péché infâme de la souillure de soi et toutes ses conséquences affreuses chez les deux sexes, avec des conseils moraux et physiques à l'adresse de ceux qui ont déjà eu préjudice de cette abominable habitude*. Cinquante ans plus tard, après un silence que Laqueur s'attache à interpréter, D. A. Tissot publiera *L'onanisme ou dissertation physique sur les maladies produites par la masturbation* qui lance véritablement et le mot et l'angoisse de la chose. Le terme est repris immédiatement par le pasteur Dutoit-Membrini dans son *Onanisme ou discours philosophique et moral sur la luxure artificielle et sur tous les crimes relatifs*, il est consacré par Voltaire en 1774 dans ses *Questions sur l'Encyclopédie* – article *Manstupration* affirmant que « ces plaisirs forcés sont cause d'une infinité de maladies très graves, le plus souvent mortelles » – repris dans le *Dictionnaire philosophique*.

La masturbation devient alors « cette pratique contre nature par laquelle des personnes de l'un ou l'autre sexe peuvent souiller leur corps, sans le concours d'autrui. S'abandonnant à leur immonde imagination, elles s'efforcent d'imiter et de se procurer par elles-mêmes la sensation » selon John Marten[4]. La thèse de *Onania* (1710) allait changer à jamais la perception du sexe en solitaire intronisant un « nouveau péché [qui] causait de graves dommages physiques ». La masturbation allait devenir « une forme d'expression et de découverte de soi, une pratique privée et autonome, dissociée des impératifs du monde »[5].

---

[1] Ainsi dans les *Amores* Ovide applaudit ou maudit ses tablettes selon les réponses de Corinna, au même titre que les messagers de son remue-ménage sentimental – Bagoas, Napê.

[2] « Les pratiques solitaires paraissent s'être développés à mesure que les autres conduites sexuelles étaient réprimées », suite à la « réussite de l'Eglise dans ses efforts pour imposer le célibat préconjugal » exprimée dans le concile de Trente et suite « [aux] pressions économiques qui se soldèrent par une plus forte proportion de célibat », T. Laqueur, *Le sexe en solitaire : contribution à l'histoire culturelle de la sexualité* (Tr. *Solitary Sex : a Cultural History of Masturbation*), Paris, Gallimard, 2005, p.208.

[3] *Ibid.*, p.232.

[4] *Cit. in* T. Laqueur, *op.cit*, p.233.

[5] *Ibid.*, p.19.

Les tensions créées par la construction de l'individu y allaient de pair avec la crainte des pouvoirs de l'imagination. En 1712, l'année d'*Onania* paraît l'influent essai d'Addison sur *The Pleasures of the Imagination or Fancy*, titre en soi symptomatique que la critique a tardé à éclairer à la lumière de son contemporain. Holbach le traduira (*Les plaisirs de l´imagination*), situant cette notion entre les organes corporels et les facultés morales et réfléchissant longuement sur ses modes d'action. L´imagination est ainsi promue au cœur de la réflexion anthropologique des Lumières, de l'économie et du crédit à l'épistémologie et à l'esthétique en passant par la sensibilité et la morale, devenant un enjeu d'importance « aussi bien dans la position du censeur que dans la pratique spécifique de l´écriture érotique ou que dans le procès de lecture »[1]. En effet, elle joue un rôle déterminant dans la mise en question de la lecture, que la perspective en soit esthétique, médicale ou morale : c´est vers l´effet produit que l'essentiel de la réflexion (esthétique ou répressive) se portera. Désormais, son histoire et celle de la masturbation qui en constitue l'envers honni iront désormais en parallèle. La subversion la plus insidieuse se placera dans l'imaginaire « impur » : « quand un coït est sollicité par l'imagination, il affaiblit toutes les facultés de l'âme »[2].

Au même moment, dans l'ample discussion qui s'engage autour des moyens de civiliser l'imagination, le thème du roman et sa lecture, en particulier féminine et solitaire, occupe une place privilégiée accompagnant l'obsession pédagogique du siècle, moralisatrice ou, inversement, « pervertisseuse ». « *Lesewut*, *Lesesucht* et *Leseseuche* » (la fureur de lire, l'addiction et la peste de la lecture) envahissent le corps social. La critique littéraire naît, institutionnellement, de la polémique des bonnes et des mauvaises lectures, accompagnant la « montée du roman » décrite jadis par I. Watt et sa défense « en tant que technique de morale pratique, école d'affection, d'amour et de sympathie »[3].

Un lien évident se crée entre livres, lecture et vice solitaire : ils partagent tous trois un certain refus ou au moins une distorsion de la réalité. « Le danger de lâcher le réel pour le prodigue et l'illusoire, que Tissot plaçait au coeur de l'onanisme », se retrouve alors dans les critiques du romanesque. « L´objet des Arts, note Helvétius en pensant aussi au roman, comme je l´ai déjà dit, est de plaire et par conséquent d´exciter en nous des sensations qui sans être douloureuses soient vives et fortes ». On mesurera cette importance de l´émotion romanesque, condition de la valorisation esthétique de l´œuvre.

La lecture du roman produit une émotion d´ordre physiologique une espèce de surexcitation quasi-pathologique. On insiste sur les dangers de la lecture

---

[1] J. M. Goulemot, *Ces livres qu´on ne lit que d´une main*, Aix, Alinéa, 1991, p.71.

[2] P. Brenot, *Éloge de la masturbation*, Paris, Zulma, 1997, p.51.

[3] T. Laqueur, *op.cit*, p.347. « Policer l'acte de la lecture privée, silencieuse, intime et secrète devint un grand projet culturel : toute la discipline de la critique littéraire se développa pour y contribuer », *ibid.*, p.336.

féminine en se fondant sur une qualité particulière de l´imagination des femmes. L´idée que la sensibilité de leurs fibres, molles, fluides et délicates les rend particulièrement sensibles domine dans les traités d´éducation à l'usage des jeunes filles. Comme la masturbation, les romans, nouveaux « compagnons d'oreiller » enflammeraient la jeunesse, inspireraient toutes sortes de déviances sexuelles, contribuant à l'augmentation du nombre des prostituées.

En outre, suite à l'expansion spectaculaire de l'économie de l'imprimé et obéissant à des nouvelles pratiques de lecture – en privé, en silence, absorbé –, des nouveaux types de livres, dont les romans pornographiques en particulier, se font jour. Se crée une synergie entre cette offre nouvelle et la nouvelle lecture fondée sur la solitude, le fantasme, le libre jeu de l'imagination, nourrissant « l'énergie culturelle du sexe en solitaire »[1]. C'est au vice solitaire que pouvait mener la littérature non seulement en tant que contenu mais en tant que pratique – autant d'écriture que de lecture.

On trouve là un effet inattendu de la « révolution de la lecture » qui est en cours : « la lecture privée portait toutes les marques du danger masturbatoire », emblème extrême d'une nouvelle poétique de la lecture, « la peine ou la souffrance d'autrui étant censées se traduire directement en sympathie, ou les sentiments éveillés par la littérature étant crédités d'un effet immédiat sur le corps des lecteurs »[2]. En cela, l'émission de sperme ou de flux vaginaux accompagne la sécrétion de larmes dont on sait l'influence sur la révolution esthétique romantique.

La pathophysiologie morale de la lecture des romans et celle de la masturbation vont se construire autour d'axes identiques, partageant la même symptomatologie. Déjà pour le Dr. S. Johnson en « s'adonnant au luxe de la fantaisie », le lecteur devient un rêveur qui « se place en diverses situations de bonheur », connaissant de « secrètes prodigalités d'être soustraites aux regards » : « l'esprit libre d'imaginer à sa guise et de créer des mondes à lui paraît très proche de la vie secrète du corps sexuel et désirant »[3]. C'est pour des raisons médicales que T. Beddoes s'attaque « aux livres qui agissent pernicieusement sur la constitution [...], aux romans qui rendent la sensibilité plus maladive ». Les romans « produisent les airs maladifs et les habitudes nerveuses de nos femmes les mieux éduquées », au plus près de la maladie

---

[1] « La culture de l'imprimé dépendait des qualités mêmes qui faisaient paraître la masturbation si menaçante ; elle les encourageait [...]. Le sexe en solitaire représentait la face cachée, dangereuse, des nouvelles manières d'être et de penser », T. Laqueur, *op.cit*, p.330.

[2] *Ibid.*, p.226.

[3] *Ibid.*, p.332. De même chez Condillac, l'imagination est capable de faire de nouvelles combinaisons à plaisir et de nous inspirer des idées « opposées à la vérité » [...] « insensiblement, nous prendrons toutes nos chimères pour des réalités » et c'est en cela que réside le danger de la lecture de romans ». À l'extrême de cette promotion ambiguë « la folie pouvait résulter pour A. Crichton d'une « activité disproportionnée des facultés de représentation naissant de causes qui exaltent l'imagination », *ibid.*, p.349.

masturbatoire (le *Methodist Magazine* va même jusqu'à forger le terme d'une maladie imaginaire, le *novelism* qui deviendra plus tard le bovarysme[1]).

« La masturbation », résume Laqueur, « fut directement liée au roman et plus généralement au problème de l'illusion dans l'art, la religion et la politique ». Elle constitue l'emblème des dangers des Lumières : « la capacité de lire pour exciter aussi bien que pour instruire » provoquant la menace « que la connaissance de soi ne corrompe autant qu'elle exalte »[2]. Inversement, l'activité monomaniaque de l'écrivain est comparable à celle de l'onaniste, comme le signale Rosny dans sa *Santé des gens de lettres*. Ce sera là un *tópos* de la critique romantique, de Byron à Baudelaire puis Wagner jusqu'à aboutir à la figure médicale de « l'onanisme mental » par le Dr. Bouglé[3]. Pour ce qui est de la « politique sexuelle » des genres, l'écriture de romans par les femmes tiendra alors de la prostitution, à l'opposé du génie mâle qui élargissait son pouvoir de procréation dans le domaine de la « création » artistique.

« Les deux sexes rivalisent l'un avec l'autre pour faire servir d'instruments leurs coupables mains » lit-on dans un de ces traités onanophobes. Néanmoins, les femmes qui se masturbent « représentent le plus parfait des tropes onanistes » : « elles produisent seulement du désir (face à la déperdition du sperme) ». Ainsi très vite l'éducateur C. Salzman estime que « plus de filles encore que de garçons étaient tombées en proie au vice solitaire » ; Chambon de Montaux dans son traité des *Maladies des filles* (1785) s'interroge : « est-ce dans les vices de l'éducation, dans la séduction des exemples dangereux et dans la force du tempérament ou l'effet des passions qu'il faut chercher la cause de la masturbation ? »[4].

À l'obsession phallocentrique renforcée par la découverte du spermatozoïde par Leeuwenhoeck répond la hantise du clitoris dont « la grandeur, qui égale quelquefois et surpasse même celle de la verge, a porté des femmes à en abuser avec d'autres. C'est pour cette raison que l'on a nommé le clitoris le mépris des hommes »[5]. Dès 1768 Bienville, s'inspirant de la sixième *Satire* de Juvénal, forge le terme de « nymphomanie » dans son ouvrage homonyme, *La*

---

[1] Comme résume R. Trousson, le roman est corrupteur « puisque son sujet par excellence est l'amour ». Dès 1665 le janséniste Nicole associe les « faiseurs de romans » aux « empoisonneurs publics ». Des proscriptions réelles s'en suivront, à partir de 1737. Par ailleurs on lira encore, ironiquement, dans *La Nouvelle Héloïse* que « jamais fille chaste n'a lu de roman » (R. Trousson, *Romans libertins du XVIII*e *siècle*, Paris, Bouquins, 1993, p.XXIII).

[2] T. Laqueur, *op.cit*, p.370.

[3] « Tout comme l'écriture la masturbation est avant tout une activité solitaire, un plaisir individuel, un gage d'autonomie : c'est pourquoi elle entre en substitut, en rivalité, en complément de l'écriture », P. Brenot, *op.cit*, p.77).

[4] *Cf.* T. Tarczylo, *Sexe et liberté au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Renaissance, 1983, ch. 4.

[5] P. Brenot, *op.cit*, p.47. Dans son *Traité de l'homme et de la femme* (1772), Lignac écrit : « la fécondité, en suivant cette découverte, est due toute entière aux hommes », ce qui fait de la masturbation « un suicide et un infanticide ».

Nymphomanie ou Traité de la fureur utérine suivant Tissot qui avait distingué la masturbation d'« une autre souillure qu'on pourrait appeler clitoridienne ». Comme ses prédécesseurs il avertit contre l'autarcie féminine que permet ce nouvel organe. De cet ennemi caché vient le vrai danger : en se gamahuchant, les femmes peuvent se passer des hommes et se faire leur égal.

C´est dans ce contexte que se situe la polémique contre la lecture féminine « des romans luxurieux, qui commencent par disposer le cœur aux sentiments tendres, et finissent par inspirer et apprendre les lascivetés les plus grossières ». Bienville insiste sur le rôle des mauvaises lectures dans la genèse de l´excès sexuel. Dès *Onania* les femmes passent pour le type même du lecteur absorbé en lui-même, envers du fantasme masculin de l'onanisme féminin. En réalité « nous ne savons pas grand-chose du rapport des femmes à la pornographie au XVIIIe siècle », reconnaît T. Laqueur, ni sur la distribution sociologique du « public objectif » prévu par les livres. La question n'est peut-être pas de savoir « si elles se masturbaient en lisant, plus, moins ou aussi souvent que les hommes » mais d'analyser les discours qui font de la masturbatrice « l'incarnation même du sexe en solitaire dangereux – elle ne produisait que du pur désir libidineux » et de la lectrice captivée « l'étalon or de la corruption morale latente dans toute fiction [...], la victime par excellence de l'imagination débordante, la parfaite onaniste »[1].

Bienville cite, soi-disant pour illustrer sa théorie, l'histoire d'une servante qui « résolut de se soustraire à la tristesse par quelque autre moyen. Elle imagina que la lecture l'intéresserait assez pour faire une diversion : elle ne manqua pas de faire un choix des romans les plus tendres, les plus lascifs et les plus voluptueux, et elle les mit dans ses mains par gradation. Quel remède ! » Suit une dégradation progressive de la lectrice qui fait de la lecture elle-même le symptôme et la cause de la maladie masturbatoire[2].

Il évoque plus loin le cas de Lucile, demoiselle de Lyon : « les livre pieux et instructifs lui causent des vapeurs ; elle ne lit plus que *Le Paysan parvenu* ou d´autres ouvrages de ce genre, qui nourrissent dans ses veines le poison et le triste feu qui la consument, et dans son esprit les dangereuses et folles

[1] T. Laqueur, *op.cit*, p.367.

[2] « Cette lecture fut pour elle semblable à un verre ardent qui rassemble les rayons du soleil pour les fixer dans une partie, et l'incendier ; ce fut son imagination qui fut cette partie enflammée, et qui communiqua bientôt un feu nouveau et plus vif dans son coeur. La nature seule avait parlé jusqu'alors, mais bientôt l'illusion, la chimère et l'extravagance jouèrent leur rôle ; les images lascives et voluptueuses, qu'elle dévorait des yeux, achevèrent sans peine d'exclure de son cœur ces sentiments d'honnêteté, de piété, de pudeur et de respect que la nature avait jusqu'alors respectés et qu'elle n'aurait peut-être jamais pu vaincre sans les secours de l'art [...] elle retombait assez souvent dans de profondes rêveries, causées par les moyens par lesquels elle cherchait à se procurer les jouissances dont elle se faisait de si agréables images [...]. Cependant depuis l'usage de ces livres, son imagination lui avait tracé le plan d'une passion plus en règle ; son cœur sentait du penchant à se fixer un objet » (*in* J. J. Pauvert, *Anthologie des lectures érotiques*, Paris, Stock, 2001, v. 1, p.954-5).

espérances qui le fixent »[1]. Comme les « histoires tragiques » d'antan et les sermons moralisateurs, Bienville et les autres croisés de la littérature anti-masturbatoire « se délectent à exposer les vices mêmes qu'ils entendent supprimer »[2]. Ces proto-fictions seront d'ailleurs réutilisées souvent comme matériel masturbatoire, comme le montre l'autobiographie de J. Cannon. Discours médical et manuels de confessions vont alors de pair. « On dénonce le livre obscène du point de vue religieux, médical ou social, on le pourchasse et on l´interdit ».

La prédication répand cette panique : dans son *Discours inédit sur le danger des mauvaises lectures* (posth. 1817, p. 11), Marsillion expose : « pourquoi ce trouble intérieur […] que votre visage ne peut cacher et que vous éprouvez après la lecture des livres lascifs ». Les romans eux-mêmes la détourneront ironiquement. Ainsi J.-P. Moët défend qu'on lise aux courtisanes « des ouvrages de Marivaux et de Crébillon, ils sont trop fins et spirituels pour des êtres qui ne connaissent de plaisir que dans la matière » (*Code de Cythère*, 1746, p. 22-24) : « Ce serait jeter l'huile au feu », ajoute-t-il prolongeant une métaphore récurrente des Lumières (Voltaire écrit dans son *Dictionnaire philosophique* « il en est des livres comme du feu dans nos foyers »). Il ne proposera à ces filles de joie que des contes de fées, comble de la perversité pédagogique si souvent mise en scène dans le roman érotique.

Symptomatiquement, l'émergence et le succès éditorial de ce sous-genre du discours médical coïncide, non sans ironie, avec celui d'une littérature spécialisée dont la fonction est d'encourager la masturbation – ces livres que comme le signale le très onaniste J. J. Rousseau dans une expression consacrée « on ne lit que d'une main ». La littérature pornographique est alors l'ombre portée de la promotion intellectuelle de la crainte pandémique : « Si la masturbation était le mauvais double de l'imagination, la pornographie était le nadir moral de la fiction [...] représentant sous sa forme la plus pure le pouvoir de la littérature d'exciter l'imagination et de la faire sentir dans le corps »[3]. Le

---

[1] J. M. Goulemot, *op.cit*, p.54.

[2] « Œuvres d'hommes se prétendant au service des femmes, c'est là une production littéraire voyeuriste, tout à la fois salace et pudibonde, et cependant moralisatrice, qui se donne pour vraie quand il s'agit assez clairement de fiction », T. Laqueur, *op.cit*, p.351. Ainsi J. Merten présente une longue lettre où une correspondante confesse qu'elle avait onze ans quand on lui apprit la « folie de l'abus de soi-même », partageant comme Fanny Hill le lit d'une femme qui l'initia pendant sept ans, recourant ensuite avec sa servante à « toutes les façons pour renforcer la titillation et gratifier d'autant plus les désirs coupables » qu'elle alimente lisant Juvénal, Ovide, Martial ou encore le *Chef d'œuvre d'Aristote*, un faux amusant qui conseille de se manipuler « avec les doigts ou d'autres instruments ». Comme dans quantité d'œuvres érotiques, la chute tragique de l'héroïne donne au récit salace un semblant de conte moral. Le roman donne naissance à un amour impossible et à la masturbation de façon aussi exemplaire que dans les récits libertins.

[3] T. Laqueur, *op.cit*, p.366. La littérature anti-masturbatoire est en réalité très proche de la pornographie en quoi elle voyait le principal suspect de l'épidémie d'abus de soi-même.

roman libertin, puis pornographique, marque à la fois le symptôme et l'effet de cette construction d'une nouvelle « perversion » au sein de la prolifération des discours sur la sexualité qui marquent l'avènement de l'*épistémè* bourgeoise.

Il s'agit, reprenant la formule connue de J. M. Goulemot, d'un texte « maniaque de captation et de fascination du lecteur […] conduit à éprouver comme le héros ou l´héroïne une jouissance […] par le biais d'un récit à la première personne d´une suite de mises en tableaux en position de voyeur »[1]. Le genre voudrait lier de façon indissoluble lecture et désir, car on peut imaginer que dès que l'ex lecteur passe à l'acte il est déjà en train de transformer le *lu* en autre chose. Plus que dans tout autre texte, tout y tiendrait alors à la lecture.

Ce sous-genre aux contours flous qui se dégage plus ou moins consciemment des autres modèles – dont l'ombre du roman libertin de mœurs – se construit autour d'une théorie de sa propre force incitative, voire performative[2]. Illustrant, comme l'onanisme, un type de « pandémie », il briserait « les contraintes physiologiques – l´excès sexuel ne connaît plus de limites ; les contraintes sociales – rien ne peut arrêter le désir […] – et bien sûr morales ». Il transporterait « dans une autre réalité qui efface le réel pour le peupler d´une seule ombre : ce désir à satisfaire »[3].

Illustrée au mieux par ce titre rigolo de la *Foutromanie* (G. Sénac de Meilhan, 1778), le texte érotique incarnerait une force « panique » qui exercerait, à travers la lecture, une emprise à laquelle nul ne peut échapper. Ce dionysisme qui précède les théorisations nietzschéennes et la « priapo-manie » des sexologues érudits victoriens[4] reprend, on le voit, les craintes virales des traités sur l'onanisme, plus concrètement féminin, en le renversant en élément d'autopromotion du genre. Obsédé par sa finalité performative, il subvertirait l'illusion d'une lecture qui impliquerait choix et jeu et obligerait le lecteur « à sortir du monde imaginaire pour imposer la loi du livre au monde réel »[5].

« Livres de cul » instrumentalisés, « bons pour se branler », ils se mesureront à leur capacité à répondre à cet horizon d'attente qu'ils créent. Par la suite, cette promesse fonctionnelle accompagnera la topique dionysiaque jusque dans le porno de la société du spectacle, intégrant souvent sa propre mécanique d'auto-

---

[1] J. M. Goulemot, *op.cit*, p.62-63.

[2] Dégagé de l'entre-deux du roman libertin, attaché à suivre des stratégies de séduction et les déploiements d'une rhétorique casuistique de plus en plus élaborée, « le roman licencieux commence quand le roman libertin s´achève », selon la formule claire de J. M. Goulemot, *ibid.*, p.62. Prolongeant une séparation que l´âge classique a instaurée (« d´un côté la littérature obscène, de l´autre le grivois et l´allusif »), la critique a été trop partagée autour de l'opposition axiologique entre érotisme et pornographie.

[3] J. M. Goulemot, *op.cit*, p.43.

[4] Je me permets de renvoyer ici à mon article sur « Dionysos et la dynamique pulsionnelle des avant-gardes » dans V. Léonard-Roquès & J.-C. Valtat (éd.), *Les mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.

[5] J. M. Goulemot, *op.cit*, p.53.

engendrement autoréférentiel (le film dans le film, voire le propre film en train d´être tourné comme dans toute la nouvelle vague du « faux amateur »).

En réalité, par un curieux paradoxe qui se retrouvera au centre du genre, le livre pornographique fera naître dans le corps du lecteur, par divers artifices d´écriture, un désir de jouissance qu'il ne peut matériellement satisfaire, créant un « effet de lecture radical »[1]. Celui-ci prévoit pour le lecteur implicite un seul type de comportement, image de marque qui définit le genre au milieu d'autres instruments de la « technologie de l'orgasme » tels que les gravures ou les godemichés. Le livre érotique fera d'ailleurs vite partie du cérémonial des maisons de prostitution, constituant une étape nécessaire de « l´éducation sexuelle » des internes mais aussi des clients les plus jeunes.

Dans cette « explosion pornographique » qui sert à des fins masturbatoires, la masturbation des femmes devient dominante. Cette figure se trouve au centre exact du triangle esquissé jusqu'ici, conjuguant de façon exemplaire les menaces de l'imagination, de la lecture et du sexe solitaire. 75% des livres examinés par T. Laqueur évoquent la masturbation, 73% des masturbateurs étant des femmes, peu de thèmes occupant une telle place dans la pornographie. Parallèlement à la crainte panique, et peut-être pour la domestiquer dans le but ultime de l'exorciser, une certaine esthétique « féminine de la masturbation » s´y constitue.

Pour les hommes qui écrivent et lisent majoritairement, cette iconographie évoque « un paradis mais aussi la perte d'un pouvoir ». Elle est en cela proche de l'obsession des amours saphiques, dont elle devient, dans les textes comme plus tard dans le régime du porno cinématographique, un préambule nécessaire ; la « masturbation comme prélude à un royaume lesbien »[2]. Ainsi dès *Vénus dans le cloître* (1685/ 1719), dialogue initiatique entre les deux religieuses Agnès et Angélique, émerge le *tópos* de la nonne masturbatrice comme préliminaire au saphisme : « pour les chartreux, comme la retraite leur est étroitement ordonnée, ils cherchent dans eux-mêmes le plaisir qu'ils ne peuvent pas aller prendre chez les autres, et par une guerre vive et animée ils viennent à bout des plus rudes tentations de la chair »[3]. Pour réduire l'angoisse que véhicule cette thématique, le gamahuchage sera considéré comme un « succédané des rapports hétérosexuels auxquels il supplée si, pour quelque raison que ce soit, ceux-ci s'avèrent impossibles. De façon un peu paradoxale ces pratiques sont tour à tour

---

[1] *Ibid.*, 4e de couverture.

[2] T. Laqueur, *op.cit*, p.20.

[3] Abbé du Prat, *Vénus dans le cloître*, Paris, Le Livre du Bibliophile, 1962, p.68. Mercier de Compiègne nous rappelle lui aussi que « c'est le seul moyen d'être sage au couvent puisqu'on ne peut l'être sans se clitoriser ou se manuéliser ». Dans *Le progrès du libertinage*, une nonne se masturbe en lisant tout en se regardant dans un miroir, illustration de l'ancienne dénonciation du célibat des clercs qui avait cours dans les milieux protestants.

recommandées pour éteindre un tempérament trop ardent ou condamnées, traçant alors un tableau effrayant des conséquences encourues »[1].

Le roman licencieux, on le sait, met en œuvre avec exemplarité une « propagande oblique des Lumières », employant les mêmes stratégies argumentatives que celles-ci car « n´est-il pas enfin le roman pédagogique par excellence qui plie entièrement le lecteur à la volonté manifeste du texte? »[2]. En opposition à la pastorale terroriste des « onanistologues » le nouveau genre fera la défense et illustration de la masturbation – son propre « effet de lecture » souhaité – au nom des pouvoirs béatifiques de la nature. Dès les premiers textes – *Aloysia ou L'Académie des dames* (1680) et *Vénus dans le cloître* (1685) – l'argumentaire du libertinage érudit est mis à contribution : « Puisque tout est dans la nature, qui vient de Dieu, tout est licite, en raison d'un déterminisme qui exclut la morale et la liberté au nom du tempérament et des inclinations »[3]. 70 ans plus tard, Boyer d'Argens redira encore la même chose, et encore un demi-siècle après, lors de l'« automne du libertinage », l'anonyme révolutionnaire *Décret des sens sanctionnés par la volupté* (1793).

C'est dire que cette défense empruntée au sensualisme philosophique s'ancre indissolublement dans le genre, plus que le justifiant, constituant sa condition même d'existence. Au-delà du réservoir argumentatif et thématique, une boucle herméneutique se crée qui permet la progression du récit. Le *cogito* libertin est défini par la jouissance (« je jouis donc je suis »), le texte prenant souvent les allures d'une dévotion épicurienne remise à l'honneur par le « renouveau hellénistique » des libertins érudits, devenant « hymne au bonheur sensible »[4].

C'est précisément dans cet appétit de jouissance que s'inscrit la masturbation et que le genre se dégage des initiations codées du libertinage mondain, soumis à une logistique de l'asservissement. S'opposant à l'esthétique de la litote et de la préciosité mondaine, la précision du langage et des images qui évoquent le corps dans sa réalité physiologique sont les accessoires nécessaires du plaisir que le texte veut faire naître. Les héros et héroïnes se définiront, comme le lecteur implicite, non pas par leur maîtrise d'un jeu de séduction mais par leur aptitude à jouir : « l'héroïne part d'abord à la découverte de son corps et de la sexualité. Félicia, Thérèse et Margot, mais aussi la Suzon du *Portier* ou la Lucette de

---

[1] D. J. Duché, *Histoire de l'onanisme*, Paris, Que-sais-je ?, 1994, p.123.

[2] J. M. Goulemot, *op.cit*, p.73.

[3] R. Trousson, *op.cit*, p.XVI. « Nous ne sommes pas responsables des fantaisies du penchant et des inclinations qu'elle nous donne. Si ce sont des fautes, c'est elle qui en est coupable et qui en doit être blâmée, et on ne peut reprocher aux hommes les vices qui naissent avec eux, ou qui ne procèdent que de leur naissance », écrit l'Abbé du Prat, *op.cit*, p.126. Cette argumentation sera reprise, point par point, par Boyer d'Argens comme on verra plus bas.

[4] J. Starobinski, *L'Invention de la liberté*, Genève, Skira, 1987, p.55. Dans ces textes, en effet, « la loi de la vie est la recherche du bonheur et du plaisir qui y mène », écrit R. Trousson, et la débauche « y est volontiers conçue joyeusement, saisie moins dans sa dimension morale – évacuée – que comme libre expansion vitale » (*op.cit*, p.LXVI).

Nougaret sont précocement éveillées à la sensualité et curieuses de franchir les interdits de la religion et de la morale » tandis que revient, constamment, « la justification par la nature, qui légitime les exigences de la sexualité »[1].

Ce parcours initiatique où « la créature s'assume et se prend elle-même pour fin, au nom d'une philosophie, explicite ou non, du bonheur immédiat des sens et de l'esprit » est de plus en plus marqué par la double figure de la masturbation et de la lecture, toutes deux instruments de l'éducation libertine féminine[2]. « La belle liseuse, la tête allumée par un volume, il n'est pas de roman libertin qui ne l'offre au regard du lecteur », écrit P. Lassowski[3]. La lectrice s'anime, le livre « la met en feu », elle se touche en attendant de passer à une combinatoire toujours exponentielle.

Sous-tendue par toute une physique et une physiologie qui provient de la médecine du temps, la lecture, à l'intérieur de ces textes, « crée un affolement », attestant son action virale sur le corps et l'esprit du lecteur. Une mécanique simple s'articule : dans *Félicia ou mes fredaines* de Nerciat, l'héroïne éponyme lit *Thérèse philosophe* et conclut : « cette lecture m'eut bientôt mise en feu ». Parallèlement, dans l'ouvrage cité, Mme C. récriminait à son tour le roué abbé T. qui l'avait initiée à la littérature érotique : « la lecture de ton vilain *Portier des chartreux* m'a mise tout en feu » [4], bel exemple de pandémie érotique qui est aussi, à la façon du « *marketing* indirect » moderne, une façon d'établir un canon du genre et d'aiguiser l'appétit non seulement lubrique mais acquisitif ou collectionneur du lecteur.

Le genre se définit ainsi par une série de catalogues à l'intérieur de la fiction masturbatoire : « je dévorai des yeux ou, pour mieux dire, je parcourus tour à tour pendant les quatre premiers jours l'histoire du *Portier des Chartreux*, celle de *La tourière des Carmélites*, *L'Académie des Dames*, *les Lauriers ecclésiastiques*, *Thémidore*, *Frétillon* et nombre d'autres de cette espèce » explique Thérèse, constituant un abrégé de l'histoire du genre depuis un demi-siècle[5]. La topique de la « contagion » s'étend donc non seulement des lectrices fictionnelles aux lecteurs implicites – peut-être aussi, mais cela est moins sûr, aux lectrices – mais du texte au processus hypertextuel qui l'engendre. Les livres érotiques s'appellent les uns les autres, écho de la « panique » virale de leurs détracteurs, à la fois propagande pour bibliophiles avertis, clin d'œil propre à toute « littérature à formule », légitimation au sein d'une tradition et utopie d'une bibliothèque qui se substituerait à toute autre.

Le roman érotique « donne à voir sa propre puissance en exposant l'image de son lecteur ». Avant tout roman de formation, « c'est le lecteur qui est, à travers

---

[1] *Ibid.*, p.LXV.
[2] *Ibid.*, p.XX.
[3] Préface à *Les romans libertins*, I, Paris, La Pléiade, 2005, p.33.
[4] *In* R. Trousson, *op.cit*, p.914.
[5] *Ibid.*, p.655.

lui, initié à la lecture », suivant le parcours d'une lectrice avisée[1]. Par ailleurs la lecture est la première des mille et une postures où la libertine s'offre à nous : « elle lisait le *Sopha*, de l'enfant Crébillon fils » lit-on dans *M. Nicolas* de Rétif de la Bretonne[2] et, dans *Les cavernes de la Pâris* (1700), la courtisane éponyme attend son ami « en habit de combat, la paillardise peinte sur les yeux et *Dom Bougre* entre les mains »... La pose est « un indicateur romanesque » qui réalise un « effet d'annonce », une promesse des plaisirs à suivre, les situant dans une stéréotypie précise qui dérive de cette littérature à formule, toujours changeante pour rester toujours la même. Les héroïnes elles-mêmes, fonctions abstraites plus qu'individualités, seront des « effets de lecture », non seulement nourries par leurs lectures initiatiques mais conformes à une pure stéréotypie qui en fait des textes incarnés. Ainsi « Léonida plaît comme un livre, sa beauté et sa séduction sont l'effet de ses lectures », tandis que les libertins et le texte lui-même sont « hantés par cette souveraineté du livre »[3].

Un *tópos* de l'autobiographie émerge, celui de la découverte livresque de la sexualité qui doit ensuite être activée par l'expérience, selon un mécanisme pédagogique lockéen caractéristique des Lumières. Ainsi Rétif évoque sa découverte de *l'Histoire de Dom Bougre* selon la même esthétique que ce roman lui-même : « j'oubliai tout, jusqu'à Zéphire. Après une vingtaine de pages, j'étais en feu » (*M. Nicolas*, 5e époque, I). Une procession de jeunes filles paraît alors dans la chambre du lecteur, permettant au texte de progresser selon la logique du roman licencieux évoqué. On retrouve là les parallélismes frappants entre les topoï libertins et les histoires « vraies » des « romans médicaux » tels qu'*Onania*. La frontière entre les pactes de lecture est ainsi brouillée au moment où émerge ce non-genre polyphonique et essentiellement hybride qu'est le roman.

Nous nous attarderons maintenant tout particulièrement sur *Thérèse philosophe* (1748), texte extrêmement important non seulement dans la définition et l'évolution du genre, mais dans sa défense et illustration de la masturbation féminine. Boyer d'Argens y reprend la défense masturbatoire des cyniques antiques, réduite alors au patriarcat et étendue, comme on a vu, par Galien et les siens aux « veuves inconsolées » et autres dames mélancoliques. Le texte reprend les mêmes termes, centrés sur la « concentration » de « liqueur » similaire au sperme qui, si elle ne se libère pas, provoque un dépérissement mélancolique de l'héroïne.

Cette défense, *a priori* subversive, se situe à l'encontre de la « pastorale de la peur » (J. Delumeau) explicitement ridiculisée dans le texte comme dans les

[1] Lassowski, *op.cit*, p.33.

[2] Pléiade, I, 1989, p.1042.

[3] Lassowski, *op.cit*, p.35. « Le texte exhibe sa machinerie. Il se cherche à l'intérieur de lui-même et vise son propre foyer : la scène sexuelle. Mais ce mouvement d'involution est jeté en avant à travers la représentation des effets voluptueux de la lecture [...] voyeur, le lecteur est pris dans cet enveloppement » (*ibid.*, p.34).

autres écrits anticléricaux de l'auteur. Il s'agirait d'une émancipation de la femme à travers le plaisir. De même, la défense serait libératoire en ce qu'elle s'oppose à la panique patriarcale de la femme autosuffisante. Mais, en même temps et en suivant l'« hypothèse répressive » de M. Foucault reprise par les *Women's studies*, il s'agit de créer un nouveau type d'assujettissement ; l'iconographie érotique de la branleuse maintient le « regard masculin » qui structure et articule l'écriture libertine. L`initiation érotique de Thérèse est, dès son plus jeune âge, marquée par la masturbation, en écho aux figures de nymphomanes présentées par Tissot et ses confrères[1].

En fonctionnant d'abord comme une « machine célibataire » et masturbatoire, l'héroïne, « virtuose du mimétisme érotique » prépare la progression canonique des plaisirs qui articule le roman libertin « d'initiation » comme les péripéties de *l'homo viator* le picaresque ou les étapes de l'apprentissage le *Bildungsroman*[2]. La « défense et illustration » de la masturbation ira alors dans le sens du voyeurisme du lecteur tout autant que de la progression initiatique de l'héroïne et du texte. Par un « glissement progressif du plaisir » on suit le dépassement d´une série d´obstacles instables jusqu'au climax de la pénétration finale, présentée comme le but hétéro-normatif – bien qu'aux antipodes de l'idéal génésiaque chrétien – du texte[3].

L'éloge en question, prononcé par M. l'Abbé et intériorisé par la narratrice, utilise à contre-emploi l'iconographie de l'onanisme mise au point par ses détracteurs. Ainsi la topique du dépérissement va être renversée et devient, dans la lignée de Galien et de Burton, indice de répression contre-nature des pulsions innées de la narratrice aux mains des pervers dévots[4]. Le même discours sur la

---

[1] « J'avais à peine sept ans [...] je maigrissais à vue d'œil [...] j'avais un appétit dévorant, point de fièvre, je ne ressentais aucune douleur, cependant ma vivacité se perdait, mes jambes pouvaient à peine me porter [...] Ma mère s'aperçut que je me procurais des plaisirs peu connus d'une fille de sept ans » (Thérèse Philosophe, Actes Sud, 1992, p.12), ce qui provoque une réaction culpabilisatrice de la part de la mère dévote. « On prit le parti de me lier étroitement les mains, de manière qu'il me fût impossible de continuer mes amusements nocturnes » (*Ibid.*, 13).

[2] La population romanesque du roman érotique est constituée par des « êtres de désir, toujours disponibles, qu´épargnent les contingences et les limites de la physiologie ordinaire [...] Il y a là une sorte de nécessité démonstrative inhérente à la sexualisation de l´objet romanesque » (Goulemot, *op.cit*, p.88). Toujours en quête de sensations, ils sont, comme les « hommes-récits » étudiés par T. Todorov dans *Poétique de la prose*, des simples fonctions permettant à la mécanique du récit de progresser indéfiniment.

[3] L'interdit initial (« Je vous défends cependant expressément d'introduire votre doigt dans l'intérieur de l'ouverture qui s'y trouve », p.604) va bientôt être enfreint : « toujours parfaite imitatrice de ce que je voyais, sans réfléchir à la défense de mon directeur, j'enfonçai mon doigt à mon tour » (p.610). Le texte progresse ainsi jusqu'à la page finale. « nous recommençâmes, et nos plaisirs se sont renouvelés depuis dix ans dans la même forme, sans trouble, sans enfants, sans inquiétude » (p.656).

[4] « Toute la machine languissait, mon teint était jaune, mes lèvres livides. Je ressemblais à un squelette vivant. Enfin, la dévotion allait me rendre homicide de moi-même [...] Cette

femme se fait jour, exactement inversé sur le plan axiologique. Il existe d'ailleurs une parodie explicite du discours de la pastorale de la panique onaniste sous les traits du gardien des capucins[1].

Par ailleurs, explicitement, l'économie libidinale du texte oppose la catin sur laquelle « l'honnête homme qui connaît les devoirs de la société » se déverse comme « on a un pot de chambre pour pisser » et les femmes, qui « ne peuvent pas se servir des mêmes ressources » à cause d'un certain « point d'honneur » et de la crainte de procréer. Celles-ci, pour se satisfaire sans « troubler l'intérieur de la société établie » sont alors réduites à se branler, idée que l'auteur reprend dans ses textes « philosophiques »[2]. Se pose alors la question du lecteur ou de la lectrice implicites du texte. Au-delà de la sociologie de la lecture, le texte fonctionne différemment sous une lecture masculine – si souvent masquée sous une apparente neutralité générique du discours, notamment dans le domaine sensible de la littérature érotique – et sous une lecture – « femme » ou féministe. Celle-ci y dénoncerait l'idéologie patriarcale qui se fait jour dans sa pédagogie de la soumission consentante, rejoignant la critique « gyno-puritaine » de toute pornographie, par définition masculine, ou bien s'alignant sur l'éloge *new age* de la masturbation illustré par Nancy Friday.

L'association prétendue par la rhétorique libératoire depuis les surréalistes jusqu'aux « éro-libertaires » des *seventies* entre « libertinage et révolution » en prend pour son grade dans cette défense à outrance de l'Ancien Régime. L'inscription fictionnelle du discours du libertin éclairé – M. l'Abbé – est elle-même significative. Elle soulève d'abord une objection de la part de son interlocutrice et complice Mme. C… qui met en contradiction son désir de la posséder et sa défense de « l'intérêt général ». Le texte glisse, comme il est d'usage dans le roman libertin, de l'argumentation à la *prâxis* érotique, dans une scène de double masturbation – de l'abbé par la gentille madame, mais aussi de

---

liqueur divine qui nous procure le seul plaisir physique, le seul qui se goûte sans amertume, cette liqueur, dis-je, dont l'écoulement est aussi nécessaire à certains tempéraments que celui qui résulte des aliments [...] avait reflué des vaisseaux qui lui sont propres dans d'autres qui lui étaient étrangers, ce qui avait jeté le désordre dans toute la machine » (*Thérèse philosophe*, p.23).

[1] « Ne portez jamais la main ni même les yeux sur cette partie infâme par laquelle vous pissez, qui n'est autre chose que la pomme qui a séduit Adam [...] Elle est habitée par le démon, c'est son séjour, c'est son trône [...]. La nature couvrira bientôt cette partie d'un vilain poil, tel que celui qui sert de couverture aux bêtes féroces, pour marquer par cette punition que la honte, l'obscurité et l'oubli doivent être son partage » (*ibid*., p.16).

[2] "Les femmes ne doivent donc jouir que [des plaisirs] qui leur conviennent, eu égard aux devoirs que cet établissement [de la société] leur impose. Vous aurez beau vous récrier à l'injustice, ce que vous regardez comme injustice particulière assure le bien général, que personne ne doit tenter d'enfreindre » (p.64). Pour les parallélismes philosophiques, voir postface de G. Pigeard de Gurbert, p.158-159.

la voyeuse narratrice et branleuse, Thérèse, qui en est réduite à écouter le dialogue et à « avoir recours à [son] petit exercice ordinaire »[1].

Un paradoxe est au centre de cet éloge. Il y a dans le roman une forte et constante opposition entre le plaisir, revendiqué, et les affres du désir, décrié dans une perspective épicurienne qui obéit stratégiquement à une instrumentalisation de l'irréel. Il faut situer cette dernière dans le cadre de la guerre contre les « superstitions » de « l'infâme », illustrées dans l'épisode boccacien du cordon de St. François qui « fictionalise » le scandale célèbre du père J.-B. Girard et de sa jeune dévote M.-C. Cadière[2]. « Si désirer c'est préférer ce qui n'est pas à ce qui est », comme l'écrit Alain, Thérèse, elle, écrit : « l'habitude où j'étais de me procurer par moi-même un genre de volupté que l'on m'avait dit être égal à celui que nous recevons dans les embrassements d'un homme, amortissait le feu de mon tempérament, et je ne désirais jamais rien à cet égard, parce que le soulagement suivait immédiatement les désirs »[3].

Il s'agirait là, selon G. P. de Gurbert, d'une négation matérialiste du non-être. Or la littérature et plus évidemment la littérature érotique est du domaine inéludable de l'absence. Voués à l'insatisfaction, le texte comme le héros et l'héroïne libertins se déclarent excités « non par les objets qui sont ici mais par l'Objet qui n'est pas là »[4]. A l'opposé de la philosophie sadienne qui dépend tout entière de « cette idée de ce qui n'est pas », Thérèse sait combien « l'objet présent » a « plus de force que l'absent »[5]. Les conseils didactiques qui font du texte une « invitation à la jouissance » – mécanique fantasmée dans cette réconciliation du discours du *lógos* et de la logique énergétique des corps – nous paraissent alors minés par l'absence centrale du texte, son « irréalisation » dans son rapport au référent et aux lecteurs ou lectrices.

Donc le texte fonctionne comme un contre discours qui « fait » le contraire de ce qu'il dit. Deux hypothèses sont possibles. La première, qui unit puritains de gauche et de droite est celle de la « mauvaise foi ». Le discours épicurien, érigé en absolu, masque l'exigence du désir[6]. La propre logique du texte est « d'exciter », ce qui est dénié par l'ataraxie et l'autosuffisance de l'éloge masturbatoire. La visée performative de l'œuvre, est alors en contradiction avec le discours qu'elle semble illustrer.

---

[1] *Ibid.*, p.67.

[2] *Ibid.*, p.41. Ainsi "les hommes ressemblent à des vous qui prennent l'ombre pour le corps et qui courent sans cesse après des chimères » lit-on dans *Réflexions diverses sur les passions*, cit. *in* G. P.de Gubert, *Idem*, p.135.

[3] *Ibid.*, p.136.

[4] G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Minuit, 1990, p.25.

[5] G. P. de Gurbert, *op.cit*, p.165.

[6] « Ce sont [les chatouillements de la masturbation] des besoins de tempérament, aussi naturels que ceux de la faim et de la soif ; il ne faut ni les rechercher ni les exciter ; mais dès que vous vous en sentirez vivement pressée, il n'y a nul inconvénient à vous servir de votre main », *Thérèse philosophe*, p.53.

Il y aurait de même contradiction entre l'esthétique de l'« allumage » intéressé – dans les buts froidement commerciaux mis au jour par l'étude sociologique de la bohème littéraire de Darnton, et la « justification » de l'ordre social de l'Ancien Régime, entrave « raisonnable » de l'épicurisme. Sans avoir recours à la vieille rhétorique du libertinage comme idéologie escapiste visant à dépasser les contradictions d'une aristocratie confrontée à son inutilité historique, nous devons constater la position instable de cette « subversion » philosophico-érotique qui se destine à un cercle élitaire et se méfie du peuple[1]. L'éloge du manuélisme féminin, extension de celui de la contraception, se situe ici dans cet entre-deux instable.

Selon une autre hypothèse le libertinage est tout entier dans cette tentative de réconciliation des contradictions, non seulement dans le sens marxiste d'une idéologie d'Ancien Régime, mais aussi et surtout des tensions de la Loi et du désir, du principe de réalité, si souvent bafoué ou éclipsé pour notre plus grand plaisir lecteur, et du principe de désir présenté comme tout-puissant, emportant le texte au-delà de lui-même et de ses tragiques limitations.

Le texte progresse, articulant de plus en plus lecture et masturbation de l'héroïne. Après le récit enchâssé de la Bois-Laurier, appartenant plutôt à l'érotisme picaresque à la manière de *Margot la ravaudeuse*, l'initiation de Thérèse reprend, placée toute entière sous le signe de la lecture. Comme dans d'autres textes du genre, un séducteur survient, le comte, qui saura jouer sur cette mécanique impeccable en lui faisant lire des romans qui la livreront à lui, non pas dans une logistique cérébrale de « roué », mais dans le but de l'émanciper et de l'amener à l'« hédonisme raisonné » qui caractérise, au contraire du libertinage mondain, le roman licencieux. Déjà l'abbé T. avait utilisé, on l'a vu, le stratagème avec Mme C. Mais, présentée au chapitre parodiquement intitulé « Effets de la peinture et de la lecture », cette stratégie prend des tournures d´exposition théorique autant que de jeu de gages initiatique[2].

Il s'agit d'un motif récurrent dans le genre. Ainsi, dans un conte de J. V. Delacroix une jeune fille qui lit *Les Amours de Lucile et de Doligni* finit par céder, sous le coup de sa lecture, aux avances de son soupirant, qui profite ainsi, dans une boucle extensible, des émotions produites par le texte. Par ailleurs,

---

[1] « C'est l'attitude de penseurs comme Charron, La Mothe le Vayer et surtout Fontenelle, qui disait « J'aurais la main pleine de vérités que je ne l'ouvrirais pas pour le peuple » (R. Trousson, *op.cit*, p.570). Nous pourrions voir, ironiquement, dans cette défiance et ce scepticisme hautain de l'ésotérisme aristocratique le reflet des « deux religions » définies dès certains Pères de l'Eglise.

[2] « Je consens de vous prêter et de placer dans votre appartement ma bibliothèque et les tableaux pendant un an, pourvu que vous vous engagiez de rester pendant quinze jours sans porter la main à cette partie, qui, en bonne justice, devrait bien être aujourd'hui de mon domaine, et que vous fassiez sincèrement divorce au manuélisme [...]. Je parie ma bibliothèque et mes tableaux contre votre pucelage que vous n'observerez pas la continence pendant quinze jours ainsi que vous le promettez » (*Thérèse philosophe*, p.141-142).

comme le signale Goulemot, le roman par lettres raconte, à certains égards, « comment des femmes sont séduites par la lecture de lettres que modèlent les fictions à la mode »[1]. Le motif sera repris par la suite, de façon plus ou moins explicite, dans des comédies sentimentales jusqu'à nos « rom-coms » idiotes – dont le navrant *40 Days*.

Les « effets » promis dans l'intertitre ne se font pas attendre, par cette logique de l'illustration que partagent texte érotique et pamphlet clandestin[2]. La progression des variantes érotiques amène enfin à la conclusion tant retardée du livre, qui est – parodie des romans grecs ou byzantins repris par les grands-pères baroques qu'on ridiculise désormais – l'union avec le comte[3]. Celle-ci, comme tout le texte dès l'incipit, joue sur l'ambivalence du destinataire, ce « vous » où se glisse le lecteur implicite, non seulement voyeur mais acteur dans la fantasmatique de sa possession finale.

Couronnement de l'initiation, cette union consacre un état de bonheur épicurien qui est le parachèvement du texte lui-même :

> Voilà je pense, mon cher bienfaiteur, ce que vous avez exigé que j'écrivisse des détails de ma vie. Que de sots, si jamais ce manuscrit venait à paraître, se récrieraient contre la lascivité [...] qu'il contient [...], je leur répondrais que tout ce que j'ai écrit est fondé sur l'expérience et sur le raisonnement détaché de tout préjugé[4].

Face à cette progression exemplaire, nous retenons un épisode plus complexe, tiré des *Sonnettes*, nouvelle de J.-B. Guiart de Sevigné, contemporaine stricte de *Thérèse* (1749). Le héros voit dans la chambre de l'hôtel voisin une jeune personne saisie de fureur érotique à la lecture d'un livre. Par un mimétisme quasi-arithmétique, il va l'accompagner[5]. Le style, éloigné de la limpidité de Boyer, procède à une allégorisation de la masturbation féminine qui va de la périphrase antiquisante à la préciosité rococo : « mon aimable inconnue, qui

---

[1] J. M. Goulemot, *op.cit*, p.71-72.

[2] « Le cinquième jour, après une heure de lecture, je tombai dans une espèce d'extase [...] je me débarrassai des draps et des couvertures et je me mis en devoir d'imiter toutes les postures que je voyais [...] j'étais au moment d'y enfoncer le doigt lorsque [...] le souvenir des conditions de notre gageure m'obligea de lâcher prise » (Actes Sud, p.143).

[3] « Que j'étais folle de résister aux plaisirs inexprimables d'une jouissance réelle [...] Je me coulai sous les draps, mes fesses s'agitaient voluptueusement comme pour porter en avant la couronne destinée au vainqueur [...] Vous parûtes tout à coup » (*ibid.*).

[4] *Ibid.*, p.146-147.

[5] « Ma jeune déesse prit sous son chevet une brochure et l'ouvrit. Il me fut aisé de juger que cette lecture l'attachait [...] je crus apercevoir une expression de bonheur répandue dans toute sa personne. Quelques moments après la tête se penche, le livre lui échappe, elle étend ses deux bras, sa respiration devient agitée, son sein timide et naissant s'élève et s'abaisse et ses yeux fermés me font craindre qu'elle n'ait perdu l'usage de ses sens. J'en suis touché au point que j'éprouve les mêmes périls ; un trouble inconnu s'empare de moi, un feu subtil se répand dans tout mon corps, mon âme captive veut s'exhaler » (Pléiade, I, p.990).

avait fait la découverte de ce temple, s'appliquait à en trouver l'accès ; elle s'enfonça dans les avenues ; sa piété allait jusqu'à une espèce de fureur »[1].

La « correspondance intime des sentiments » qui unit le voyeur à la voyeuse – puisque lectrice – est frustrée, humoristiquement, par l'obscurité[2], obstacle qui, comme toujours dans l'érotisme, appelle à son propre dépassement dans la suite du récit. Cette « correspondance » qui est un euphémisme pour la contagion érotique passe de la jeune fille émue par la lecture au jeune marquis voyeur puis au lecteur véritable, dans une circulation « parfaite » qui a valeur d'emblème et de « mode d'emploi » pour tout le genre. « Jamais », comme le constate P. Lassowski, « le pouvoir de la fiction n'a été aussi glissant »[3].

Parallèlement au succès littéraire de la lectrice masturbatrice, on assiste à une prolifération d'images érotiques de femmes. D'où, dans la peinture rococo « des hommes regard[a]nt des images de femmes sexuellement exaltées par la lecture d'un roman et s'aménage[a]nt un lieu d'observation voyeuriste hors du tableau »[4]. L'art hollandais du XVIIe offre pléthore de bourgeoises ravies par la vue d'un texte, souvent une lettre. *La Femme lisant une lettre* de G. Ter Borch est totalement absente du monde. Il y a un soupçon de danger dans ces tableaux. Au XVIIIe se succèdent des femmes coupées du monde, plongées dans leurs livres, paresseusement installées dans un cadre luxueux et sensuel : *La lettre d'amour* de Fragonard, *la Fille allongée* de Boucher ou la *Femme endormie* de Greuze, ayant le bras posé sur un livre et un chien sur les genoux, icône courante du plaisir sexuel. « Cette tradition plastique se transforme en pornographie explicite dans des scènes de femmes qui se masturbent avec délice en lisant », telle la *Luxure* d'I. Cruikshank où figure le roman gothique et érotique de M. G. Lewis *Le Moine* et une femme « qui se masturbe de la main droite glissée sous ses vêtements ».

Dans *La dormeuse* de Laborde l'amant tombe sur sa maîtresse en pâmoison, le livre chu à ses côtés, le sexe en solitaire l'ayant devancé. *Le roman dangereux*, au titre explicite, présente une dormeuse rassasiée par sa manipulation, le livre sur son chevet. « Le livre ouvert placé ou tombé à côté d'une femme en train de se masturber était devenu presque une icône des plaisirs et des dangers de la littérature [...] résidu d'une révolution touchant la consommation, la lecture et l'immense infrastructure culturelle de l'autonomie morale individuelle »[5]. La gravure *Le midi* de P. A. Baudouin où le livre a glissé

---

[1] *In Romans libertins*, Pléiade, I, p.991.

[2] « Elle reprit dans les mains la brochure qu'elle avait abandonnée : elle y puisa de nouveaux sujets de rêverie, de trouble et d'illusion. Par un effet de cette correspondance intime de sentiments qui m'unissait à elle, je la suivis dans toutes ses erreurs, je les partageais, je m'y plongeais avec joie [...] elle éteignit ses lumières, et toute la scène qui m'avait enchanté disparut » (p.992).

[3] Lassowski, *op.cit*, p.33.

[4] T. Laqueur, *op.cit*, p.366.

[5] *Ibid.*, p.371.

de la main de la femme qui se doigte langoureusement est reprise par Ghent, présentant, sous le même titre faussement anodin, sa lectrice branleuse[1]. On trouve de même une illustration de *l'Hymne au baiser* de C. J. Dorat qui vise à corrompre une jeune vierge : « puisse la jeune fille de quinze ans/ dans son alcôve solitaire/ méditer ton art dans mes chants/ Interroger son âme oisive,/ Dévorer l'image expressive/ De l'amoureuse volupté »[2]. Dans *Le diable au corps* d'A. de Nerciat, une femme nue regarde un livre ouvert posé sur sa table de nuit, elle a mis un doigt sur ses cuisses ouvertes tandis que son autre main caresse un caniche soumis qui l'aide à la besogne.

Il y a donc, tout au long du siècle, duplicité de l'onanisme féminin associé à la lecture, écho de l'opposition entre récupération masturbatoire masculine et diabolisation. Tandis que le roman érotique faisait de la lectrice qui se doigte un de ses fantasmes structurels, la panique morale s'en emparait pour en faire l'emblème d'un déclin civilisationnel. Au bout des contradictions de ce siècle d'ombres et de lumières, cette panique onaniste, nourrie par les fantasmes fictionnels qu'elle avait contribué à créer, allait alimenter les fantasmes révolutionnaires et le « grand drame sexuel de la Révolution » : ainsi « parmi les accusations portées contre Marie-Antoinette figure celle d'avoir appris à son fils à se masturber [...] il ne pouvait y avoir parallèle sexuel plus parfait de ses crimes politiques, de la pourriture de l'Ancien Régime et de la corruption émanant de la reine étrangère que l'acte secret, caché, polluant de l'onanisme »[3]. Au même moment un anonyme révolutionnaire, le *Décret des sens sanctionnés par la volupté* (1793), prenait la masturbation comme thème autoréférentiel, illustrant une dernière fois la topique panique de la « foutromanie » cosmogonique et régénératrice[4].

Si l'on entend la lecture du livre pornographique comme le cas limite « apte à faire comprendre la lecture des textes de fiction », car elle représenterait le « modèle caché de toute littérature narrative », alliant « le rêve de mentir vrai »

---

[1] « Une jeune fille lit en solitaire un livre pornographique et finit, victime du désir qu´il fait naître en elle, par se caresser. Nous voyons le livre abandonné [...] Tout indirectement dit ici la puissance du livre, qui est exaltée et magnifiée [...]. La gravure renseigne sur le mécanisme qui produit ce brutal effet de lecture [...]. Il n´y a de jouissance procurée que par ce regard qui dérobe son secret aux corps saisis par le désir » (J. M. Goulemot, *op.cit*, p.46-47).

[2] T. Laqueur, *op.cit*, p.370.

[3] *Ibid.*, p.79.

[4] « J'aime beaucoup mieux quoi que vous en puissiez dire [froids et glacés raisonneurs] occuper ma plume à tracer énergiquement les effets d'un ardent délire [...] j'enflammerai les sens, mais je ne troublerai pas les têtes. En me lisant, les sectateurs passionnés s'empresseront moins de courir à la révolte qu'au cul de leurs maîtresses. Ils répandront avec profusion cette liqueur spermatique, ce foutre vivifiant, le principe de notre être, et ils ménageront le sang de leurs frères concitoyens. Croissez et multipliez, nous a dit dans un moment de bonne humeur le Dieu de toutes les Nations. Je remplis donc les vues de la Providence en décrivant les moyens » (*in* J. L. Pauvert, *op.cit*, p.1098).

et celui « d´une lecture si profonde qu´elle conduirait à l´oubli du monde réel »[1], la lecture du livre licencieux serait alors le fantasme extrême de toute lecture. La construction théorique de la « contagion érotique », formulée implicitement au XVIIIe siècle, relèverait comme toute *kátharsis*, du fantasme « hippocratique », que ce soit dans le but de soigner le corps lecteur et par extension social ou de la panique de l'invasion de ces deux-là. D'un point de vue pragmatique, héritier de l'empirisme des Lumières et toujours aussi sensé que discrètement décevant, on peut dire que le texte « marche » parfois, dépendant d´une série complexe de circonstances. Je présume que nous nous sommes tous et toutes paluchés ou gamahuchées à la lecture d'un ou de plusieurs de ces textes, phénomène que beaucoup de critiques semblent ignorer, soit par *épochè* pyrrhonienne ou par bienséante discrétion.

La question du *pourquoi* n'est peut-être pas réductible à une psychologie ou une sociologie « féminines » ou « masculines » de la lecture, ni à celle de la mécanique fantasmatique du texte lui-même. Elle pourrait être dans l'entre-deux, non pas la « rencontre entre deux épidermes » mais celle d'un certain désir et d'un certain texte à un moment donné, sous la même main – ou plutôt dans chacune des mains de ses lecteurs et lectrices.

Antonio DOMINGUEZ LEIVA
Université de Dijon

[1] J. M. Goulemot, *op.cit*, p.10.

Lecteurs vicieux et saines lectrices

Sur quelques lectures féministes du genre érotique

> A première vue, la pornographie semblerait être un genre littéraire apolitique, ou du moins hors politique […]. Il n'en reste pas moins que l'efficacité de la pornographie est politiquement déterminée.
>
> Nancy Huston

Guy Scarpetta affirmait récemment avec la gouaille qu'on lui connaît qu'« il en va du féminisme comme de la révolution d'Octobre, ou de la décolonisation : le tout est de comprendre comment un mouvement authentiquement émancipateur peut se transformer en instance de tyrannie, ou du moins de répression ». Et le même auteur, pour mettre au jour les rouages de « ce féminisme de censure » qu'il juge central aussi bien dans les représentations actuelles que dans la littérature contemporaine, montre, en particulier, que « ce n'est pas un hasard […] si deux des plus importants romans parus depuis l'an 2000 (*Disgrâce* de J. M. Coetzee et *La Tache* de Philip Roth) […] explorent la façon dont un certain *pouvoir* féministe peut en venir aujourd'hui à détruire des vies » en prenant appui sur le « noyau idéologique le plus effrayant de notre époque : l'obsession de la purification »[1]. Ces analyses révèlent le conflit de deux logiques dualistes présentes dans les développements théoriques comme dans les fictions narratives qui s'en inspirent depuis quelques années. D'une part, un certain discours féministe – marqué par l'apologie de la pureté, par l'omniprésence du harcèlement, et par une forme singulière de démagogie pédagogique – tend à renvoyer dos à dos, sans plus de façon, les femmes toujours altruistes, généreuses et indulgentes et les hommes immanquablement libidineux,

[1] « Questions à Guy Scarpetta » *in* A. Domínguez Leiva & S. Hubier (éd.), *Revue d'études culturelles*, n°1, *Erotisme et ordre moral*, Dijon, ABELL, mai 2005, p.19-20.

corrompus, irresponsables, à opposer d'un côté les bonnes lectrices vertueuses, de l'autre les mauvais lecteurs dépravés. C'est cette posture qu'incarnent, sur un mode allégorique – au sens où, dans l'allégorie, le particulier représente l'universel – Elaine Winter et la professeur de commerce dans le roman de Coetzee et, plus clairement encore, le personnage de Delphine Roux dans celui de Roth. Mais la démonstration de Guy Scarpetta distingue également un *bon* et un *mauvais* féminisme. Le premier est tout entier contenu dans la célèbre tirade de la Marceline de Beaumarchais révoltée par le traitement scandaleux dont les femmes sont l'objet, « victimes » flétries « par le mépris » d'« hommes plus qu'ingrats » et qui, « dans les rangs même les plus élevés » ne leur portent « qu'une considération dérisoire », les traitent « en mineures pour [leurs] biens » et les punissent « en majeures pour [leurs] fautes », les leurrent de « respects apparents » mais les tiennent « dans une servitude réelle »[1]. Ce féminisme-là, empreint de l'esprit des Lumières – il régit la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* de 1791 – est un système qui est fondé sur la raison. Il a perduré tout au long du XIXe siècle dans les domaines politique et syndical ainsi que dans les champs de l'éducation, de la culture ou de la santé. A ce titre, il doit beaucoup au processus d'individuation lié à l'émergence et à l'affermissement de la démocratie, et aux utopies qui ont fleuri depuis les époques révolutionnaire puis romantique. Rationaliste et progressiste, il aspire à la résolution de la guerre des sexes et non à son exaspération. Au contraire, le second, qui, depuis une trentaine d'années, anime la théorie littéraire et, en retour, nombre de fictions narratives, est directement lié aux *Women's studies* qui, apparues à Cornell et à San Diego dans les années 1970 – dans un contexte de développement général des études sur les minorités – se sont immédiatement fixé pour objectif de prolonger la critique de la place faite aux femmes dans la société en analysant minutieusement les discours prétendant légitimer, explicitement ou obliquement, leur exclusion. C'est ce féminisme-là que je voudrais situer dans les systèmes idéologiques actuels, en mettant en lumière ses retombées dans cette autre organisation symbolique qu'est la littérature, en particulier la littérature érotique, laquelle doit être envisagée autant en termes de lecture que d'écriture. Ce bilan concerne donc à la fois la dialectique lecteur / lectrice et les rapports entre théorie et fiction.

*

En tant que champ disciplinaire, ces *Women's Studies*, articulées aux *Cultural Studies*, sont, par nature, parfaitement ambiguës puisqu'il est impossible de déterminer à coup sûr – ce qui ne laisse pas précisément d'être source de malentendu – si elles pour objet les femmes, leurs productions culturelles, celles qui leur sont destinées, ou s'il s'agit d'études pour les femmes,

[1] Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, (III, 16), Paris, Flammarion, 1989, p.202.

de ce qu'elles étudient, ou devraient étudier, si elles concernent, enfin, l'histoire des femmes, l'histoire de la pensée sur les femmes ou l'histoire des théories féministes. Ces *Feminist studies* ont, dès leur origine, occupé une position inhabituelle à l'Université, en remettant d'une part profondément en cause les programmes traditionnels d'enseignement, en articulant, d'autre part, entre elles des questions qui jusqu'alors n'étaient guère soulevées : Comment aborder certains aspects de l'histoire en rendant justice aux femmes et aux groupes opprimés ? Comment présenter certains personnages emblématiques de la nation américaine, alors que, caractéristiques de leurs temps, ils sont sexistes et racistes ? Et, surtout, certaines œuvres littéraires classiques versant dans les mêmes travers, doivent-elles être purement et simplement exclues ou étudiées dans une perspective plus éclairée ?

C'est cette position que représente, dans *La Tache*, Delphine Roux, la jeune normalienne qui, récemment entrée à l'Université américaine est également entrée en féminisme, soutenant les étudiantes qui réclament qu'Euripide soit rayé du programme, au motif qu'*Alceste* et *Hippolyte* seraient des pièces « dégradantes pour les femmes »[1]. Ce contre quoi s'insurge justement le professeur Coleman qui, en digne représentant des *Humanities*, a remarqué que « ce que ces étudiants savent tend vers zéro » et « qu'ils ont besoin comme de la fièvre d'une optique féministe sur Euripide », ce qui serait « l'un des moyens les plus sûrs de leur fermer l'esprit avant même que la réflexion ait eu la moindre chance de venir à bout d'une seule de leurs assimilations imbéciles »[2]. Un des travers des *Feminist studies* serait, qu'à l'instar de l'ensemble des *Cultstuds*, elles dénoncent aveuglément tout un pan de la littérature occidentale comme « défendant les intérêts d'une élite conservatrice blanche et masculine, au service de la culture dominante »[3]. Au-delà, la nouveauté de ces études, pluridisciplinaires, qui ont les qualités de leurs défauts, tient essentiellement à ce qu'elles s'assignent une double mission éducative et militante, fondée sur une critique de l'histoire, de l'anthropologie, de la sociologie et de l'histoire de l'économie et des sciences, évidemment sujettes à caution puisque, écrites par les hommes, elles « ne s'interrogeaient pas sur l'exclusion des femmes de la scène politique »[4]. Toutefois, à y regarder de près, on s'aperçoit que l'enjeu de ces études – au demeurant liées à la nécessité (prétendue) pour certaines universités nord-américaines d'adapter leurs procédures d'entrée et leurs structures pour s'ouvrir à des groupes sociaux jusqu'alors peu représentés dans l'enseignement supérieur – est au moins double.

---

[1] Ph. Roth, *La Tache* (2000), trad. de J. Kamoun, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p.252.

[2] *Ibid.*, p.262.

[3] S. Evans, *Born for Liberty. A History of Women in America*, New York, Free Press, 1989, p.104 [notre traduction].

[4] G. Bowles & R. Duelli Klein, *Theories of Women's Studies*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1983, p.25 [notre traduction].

Une première branche s'est attachée, à l'instar de Betty Schmitz, à dénoncer les mythes centraux de l'idéologie et de la littérature américaines – l'Ouest, la frontière, les pionniers – comme appartenant à « une culture particulière, oppressive et patriarcale, celle du groupe dominant, l'homme blanc »[1], mythes qui ne concerneraient pas uniquement les littératures plus anciennes mais également les récits de Kerouac, de Bukowski ou de Don DeLillo. Nombreux sont les auteurs qui ont retenu de ces hypothèses et préceptes que la régénération du genre romanesque passait inévitablement par la critique des *loci classici* du roman occidental, triplement marqué par une psychologie figée de la soumission, un triomphe inévitable de la masculinité et une sociologie stéréotypée de l'action et du désœuvrement. Par exemple, un roman comme *Paradise Park* d'Allegra Goodman – récit des aventures rocambolesques de Sharon Spiegelman, une toute jeune fille de la génération du *baby boom* qui, après avoir quitté Boston pour Molokaï, et en bonne élève de la contre-culture, expérimente tour à tour la vie dans les fermes collectives, la communion avec la nature et la spiritualité bouddhique, avant que de se livrer, enfin, aux joies de l'amour libre – croise les anciennes structures picaresques (le ton est facétieux et les aventures, rencontres, renversements de fortune se succèdent plus ou moins arbitrairement à la faveur des voyages et des rêves de Sharon) et le postulat selon lequel toute relation étant sexuée, elle représente fatalement un enjeu de pouvoir motivant les ruses dont la nouvelle *pícara* doit user.

Or, une deuxième branche des *Women's studies* cherche précisément, suivant les voies ouvertes par Robert Stoller et Ann Oakley, à mettre au jour la différence entre sexe et genre[2]. La première notion renvoyant aux différences biologiques entre hommes et femmes, la seconde, strictement culturelle, concerne la classification sociale en masculin et féminin et se définit comme la construction sociale autour de l'appartenance sexuelle. Cette distinction conceptuelle – qui oblige à aborder différemment les rôles sociaux et les questions de pouvoir et que des épistémologues et des historiennes comme Evelyn F. Keller, Donna Haraway ou Ann F. Sterling remettent aujourd'hui en cause – devient rapidement une arme dans le combat des féministes contre le déterminisme biologique. Pour conquérir l'autorité scientifique qui leur faisait défaut, et combattre le sexisme, la misogynie, la xénophobie et l'homophobie qui, à leurs yeux, gangrenaient les programmes des *Humanities*, les tenants des *Women's studies* ont volontiers pris leurs outils aux théoriciens français, en particulier à Lacan, à Julia Kristeva et surtout, à Foucault et à Derrida. A Foucault, ils empruntent son analyse critique des discours et du pouvoir, son archéologie de la sexualité, son examen de la littérature érotique, de la pratique de la confession, des discours médical, anthropologique, politique ou judiciaire.

[1] B. Schmitz, *Integrating Women's Studies into the Curriculum*, New York, The Feminist Press, 1985, p.45 [notre traduction].

[2] R. Stoller, *Sex and Gender*, New York, J. Aronson, 1968 & A. Oakley, *Sex, Gender and Society*, Londres, Temple Smith, 1972.

Du second, ils reprennent la méthode de déconstruction des certitudes contemporaines, la notion de différance, le désir d'établir une pensée critique qui ne soit ni conformiste, ni consensuelle.

Les travaux entrepris sous l'égide des *Women's Studies* ont, on le comprend, permis de jeter un regard neuf sur bien des phénomènes historiques et sur certains motifs littéraires. Ainsi, le personnage de la femme fatale a été longtemps interprété comme la représentation métaphorique d'une menace pour l'identité patriarcale masculine. Il semble au contraire qu'il vaille comme un fantasme *masculin*, conjointement masochiste et paranoïaque, de la femme sexuellement insatiable qui, à la fois dominatrice et jouissant de sa propre souffrance induit, chez un lectorat *masculin*, un désir de domination. La femme fatale apparaît alors comme une « transgression constitutive » de l'univers patriarcal symbolique. Cette femme omnipotente, dont l'attraction irrésistible met en cause la domination *masculine* et l'identité même du sujet *masculin*, est à cet égard un fantasme fondamental contre lequel se définit et s'affermit, symboliquement, l'identité *masculine*. La menace figurée par la femme fatale serait ainsi parfaitement factice, puisque celle-ci conforte le fantasme *masculin* de maîtrise et de sujétion. Pour reprendre l'expression de Judith Butler, on comprend qu'elle est l'image d'un « attachement passionnel », c'est-à-dire une formation fantasmatique nécessaire mais impossible à assumer ouvertement. Ainsi, elle ne peut être évoquée dans le cadre romanesque qu'à la condition d'être châtiée et de réaffirmer obliquement l'ordre *masculin*. L'influence de Foucault est ici directe : de même que le discours sur la sexualité, son refoulement et sa rationalisation font du sexe une entité mystérieuse, le discours patriarcal érotique crée la femme fatale en tant que menace constitutive contre laquelle il s'affirme. Voilà qui permet de risquer une interprétation inhabituelle du mythe littéraire de la lolita – qui, issue de la culture savante (Louÿs, Nabokov) est passée, par le biais des adaptations cinématographiques, dans le champ mass-médiatique (Kazan, Kubrick, Gainsbourg, Britney Spears) : la jeune adolescente apparemment émancipée est, en réalité, un avatar de la femme fatale qui, acceptant pleinement le jeu masculin de la manipulation, triomphe *in fine* de celle-ci et menace la Loi paternelle. La lolita est une *pícara* qui réussit là où la femme fatale avait échoué.

On le voit, ce féminisme est passé très rapidement du domaine de la théorie à celui de la fiction, non sans effets étranges, paradoxaux. Ainsi, Pia Pera, rêvant de fonder en Italie une « nouvelle conscience féministe », reprend les analyses proposées par les théoriciennes d'Outre-Atlantique pour récrire le roman de Nabokov, mais en adoptant cette fois le point de vue de Lolita. Toutefois, cette récriture qu'est le *Diario di Lo* accentue la mesquinerie et la cruauté de l'adolescente, obsédée par le plaisir et, surtout, par le gain[1], là où la narration d'Humbert Humbert suggérait que cette « pauvre petite fille meurtrie »

[1] Voir notamment V. Nabokov, *Lolita* (1953), Londres, Penguin, p.166-167.

« protégeait sa vulnérabilité sous une armure d'impudence ordurière »[1]. A son insu, Pia Pera inverse donc l'interprétation que les *Women's studies* donnent de Lolita : une « pauvre mineure que la loi ne protège pas »[2], une attendrissante victime se débattant en vain dans les filets du désir adulte. Elle pointe ainsi, en les reprenant, les failles critiques des *Women's studies* qui ont négligé le fait, pourtant fondamental, que Lolita, comme Moll Flanders, dont elle est un avatar dans la société de consommation dirigée, passe précisément du statut de dominée à celui de dominatrice, et même, au-delà, de l'emploi de victime à celui de bourreau.

Encore convient-il de noter que cet ascendant de la théorie sur la fiction est d'autant plus rapide et intense que les *Women's studies*, fondamentalement transdisciplinaires, ne se sont pas limitées à la critique de la littérature savante, mais, dédaignant la question de la littérarité – et même, plus généralement, de la valeur – se sont souciées de la paralittérature et, au-delà, de tous les produits culturels. Par exemple, nombreux sont les critiques qui se sont intéressés de près au cinéma hollywoodien, d'abord, naturellement, pour interpréter ce dernier comme un instrument de la domination patriarcale. Revenant sur les concepts freudiens de fétichisme et de voyeurisme, Laura Mulvey analyse en ce sens le cinéma dominant comme un dispositif construit *par* et *pour* un regard masculin – celui de la caméra, relayé par celui des personnages dans la fiction – transformant le corps féminin en objet morcelé[3]. Bientôt, toutefois, ces analyses ont été nuancées par des théoriciens liant étroitement, eux aussi, sémiologie et psychanalyse[4]. A partir de la comparaison des différents grands succès d'Hitchcock, ils furent amenés dans un premier temps à démontrer que le schéma dominant du cinéma hollywoodien consiste dans le trajet œdipien d'un héros masculin qui accède à la socialisation en faisant l'expérience que le corps de la femme est le signifiant du manque et de la castration. Ce qui les a conduits ultérieurement à signaler l'existence dans les mêmes films d'un désir spécifiquement féminin ou, plus exactement, à repérer les traces d'une trajectoire œdipienne féminine[5]. La qualité des scénarios de Hitchcock proviendrait de ce qu'ils conjoignent un ordre misogyne et un ordre féministe, contraignant ainsi le spectateur à s'identifier aux personnages des deux sexes et à explorer, consciemment et inconsciemment, les difficultés de la construction, sociale et psychologique, des identités masculine et féminine.

L'intérêt de telles recherches féministes apparaît clairement. D'une part, elles sont au cœur d'une nouvelle perspective comparatiste distinguant les cinémas

---

[1] *Ibid*., p.283.

[2] P. Pera, *Diario di Lo*, Venise, Marsilio,1995, p.251-252.

[3] L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* & *Visual and Other Pleasures : Language, Discourse, Society*, Londres, MacMillan, 1989.

[4] R. Bellour, *L'Analyse du film*, Albatros, 1979.

[5] T. Modleski, *Loving with a Vengeance : Mass-produced Female Fantasies for Women*, New York & Londres, Methuen, 1984.

français et nord-américain. En effet, tandis que le schéma narratif du premier – continuant durant les années 1930 ce qui fondait le roman depuis le penchant du XIXe siècle – met en scène un homme d'âge mûr qui, emblématique du patriarcat traditionnel, domine une très jeune femme, en suscitant la connivence du spectateur masculin (Pagnol, Guitry, Carné, Grémillon ou Renoir), le second, fondé sur une logique fortement sexuée, représente une femme fatale qui joue un rôle, actif, de sujet désirant et que sa sexualité ardente rend à la fois fascinante et terrifiante pour les protagonistes et spectateurs masculins dont l'identification est paradoxalement suscitée[1]. Si on admet l'hypothèse que le sens d'une œuvre varie à la fois selon le contexte socioculturel de réception et en fonction de l'identité sexuée du récepteur, on doit convenir que le travail du critique consiste à étudier comment le film s'emploie à confirmer ou à altérer cette image de la femme historiquement et socialement construite, et à voir comment l'inconscient du spectateur réagit à cette représentation subordonnée aux champs politiques, économiques, juridiques, culturels et symboliques articulés en un système cohérent. Cette méthode s'applique également, bien entendu, aux genres littéraires fictionnels, et en particulier au roman pour lequel il est possible de faire émerger les ambiguïtés et les contradictions qui déterminent sa réception, selon les publics auxquels il est destiné. L'étude du degré de conformité aux comportements de genre et l'analyse de la représentation de la domination de sexe permet donc d'établir non seulement une typologie romanesque, mais aussi une taxinomie des lectorats dont les différentes réponses sont intimement liées aux déterminismes socioculturels qui s'exercent à une époque précise, dans un pays donné.

Il a souvent été reproché à cette forme nouvelle de comparatisme de réduire le texte à un *prétexte* et de confondre fiction et document historique. Mais s'il est vrai qu'elle s'intéresse davantage, peut-être, à souligner et à interpréter des différences d'ordre référentiel qu'à analyser méticuleusement des procédés d'écriture, cela ne signifie nullement qu'elle méconnaisse ces derniers. Ainsi, par exemple, la comparaison de deux romans, quasi contemporains et à tonalité érotique analogue, comme *Mantrap* (1926) de Sinclair Lewis et *Le Diable au corps* (1923) montre comment, aux Etats-Unis et en France, la relation entre les sexes a subi des bouleversements majeurs liés au passage d'un patriarcat privé à un patriarcat public. La structure actantielle de *Mantrap* représente implicitement à la fois les conséquences du récent accès des femmes à la citoyenneté politique et les contrecoups de leur intégration économique, favorisée par l'expansion du capitalisme, la restructuration de l'emploi qu'il induit et la recherche d'une main-d'œuvre bon marché qu'il implique. Le personnage d'Alverna est l'emblème de ces bouleversements idéologiques et économiques qui expliquent sa force érotique et donnent au récit qui rapporte ses aventures une valeur d'exemple. Pousser plus avant une telle analyse

[1] A. E. Kaplan (éd.), *Women in Film Noir*, Londres, BFI, 1978.

conduirait à montrer qu'au vrai les relations de pouvoir, qui se superposent au commerce sexuel, concernent à la fois l'emploi, le travail domestique, la culture, la sexualité et la violence, et que ces forces, agissant les unes sur les autres, expliquent chez Sinclair Lewis l'éclatement des points de vue et la narration autodiégétique chez Radiguet. Au-delà, il apparaîtrait que dans *Mantrap*, le patriarcat, associé aux activités économiques, correspond à un contrôle collectif des femmes, tandis qu'il renvoie, dans *Le Diable au corps*, où il concerne essentiellement des rapports personnels, à une réclusion dans l'espace domestique en vertu de la valeur du mariage, mais aussi de l'échappatoire illusoire qu'est l'adultère, lesquels sont associés à un égal assujettissement du personnage féminin à l'ordre masculin et à la rumeur.

On le devine, les méthodes hétérodoxes des *Women's studies*[1] peuvent conduire à suggérer des hypothèses historiques nouvelles, ou à établir des liens, parfois étonnants, entre des époques apparemment sans rapport. C'est, ainsi, le rapprochement d'œuvres aussi dissemblables que les Vénus préhistoriques, les *obscenæ* des églises romanes, les Vénus du Titien, *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso et les photographies de Robert Mapplethorpe qui a permis, à travers une histoire des représentations de la féminité comme objet de culte et de la femme comme objet de domination, de forger, depuis une quinzaine d'années, le concept esthétique d'« érotico-pornographie »[2].

On gagnerait beaucoup, dans le même ordre d'idée, à étudier la notion d'avant-garde à la lumière des théories des *Women's studies* pour tenter de comprendre pourquoi les avant-gardes du début du XXe siècle, revendiquant la rupture avec les codes sociaux et esthétiques antérieurs, ont tenu les femmes en marge de leurs révolutions, ce que révèle, entre autres, le fait que la contribution des femmes à DADA et au surréalisme fut – non pas toujours, mais très généralement – gommée dans les revues. Mais il faudrait bien, alors, s'étonner que seule l'avant-garde russe, dans les années 1910-1930, ait permis aux femmes de participer, à l'égal des hommes, à l'élaboration d'un art nouveau et de théories inédites. Cela s'explique sans doute par la participation de nombreuses femmes aux mouvements philanthropique et démocratique de la fin du XIXe siècle – mais non pas tant parce que l'égalité sexuelle y était vantée que parce qu'ils prônaient une conception anti-élitiste de l'art décrit en termes de traditions populaires et d'artisanat. C'est probablement parce que l'avant-garde russe était l'héritière de ces théories qu'elle a pu rêver d'un art utile au peuple ne distinguant pas art et arts appliqués et que les femmes, *ipso facto*, y ont pu trouver une place[3].

---

[1] R. Hamilton, « *Feminist Theories* » *in Left History*, vol.1, n°1, 1993, p.9-33.

[2] *Cf*. D. Freedberg, *The Power of Images*, 1989.

[3] *Cf*. J. A. Isaak, *Feminism and Contemporary Art*, Routledge, London & New York, 1999, p.77-84.

Enfin, une double approche psychanalytique et sociale[1] a montré que la période de la décadence du naturalisme européen, les années 1950 aux Etats-Unis et les dernières décennies du siècle dernier en Occident ont été pareillement marquées par une suprématie problématique du féminin et par une crise de l'identité masculine[2]. C'est peut-être bien ce qui explique – pour reprendre un exemple évoqué précédemment – que ces trois époques, dominées par une sexualité omniprésente mais ambiguë, se soient intéressées de si près à l'androgynie et au personnage de la nymphette. La superposition – chez Proust, Joyce, Nabokov ou Mempo Giardinelli – du motif de l'androgyne et des jeunes filles en fleurs ne doit donc pas tant être interprétée comme un avatar tardif du *Banquet* de Platon ou des *Métamorphoses* d'Ovide (même si l'influence de ce dernier est indéniable sur Joyce et Nabokov), mais comme la reprise des modèles et images que la littérature de la toute fin du XIXe siècle avait mis en place et vulgarisés, en particulier à travers le personnage de la gynandre, ce double retourné de l'androgyne qui entraîne l'homme amoureux à la débauche et à la perte, femme masculine qui entretient avec le dandy des liens étroits, lesbienne au comportement négatif que Péladan avait réactualisée en 1891[3]. Certes, la lolita du XXe s'en démarque en bien des points, en particulier par le fait qu'elle est toujours jolie et gracieuse, là où la gynandre était défigurée par ses débordements. Néanmoins ici comme là, la représentation d'un être à la fois angélique et démoniaque, marginal, supérieur aux autres mortels, est placée au service du spectacle d'un érotisme dépravé alliant séduction et monstruosité[4], glorification et asservissement de la féminité.

On l'a vu, l'alliance de la théorie littéraire, du comparatisme, de l'anthropologie, de la sociologie et de l'histoire critique des sciences permet aux *Women's Studies* de mettre au jour les rouages de la production et de la circulation des savoirs et de prouver le caractère indémêlable du social, du scientifique, du psychologique et du technique. Mais, à lier toutes les interprétations à la différence des sexes et à nier, dans la société mass-médiatique, le clivage entre sphères privée et publique, le risque est grand de percevoir tous les rapports humains et sociaux comme des conjurations, comme des rapports de pouvoir dérobés. Encouragées par les liens indéfectibles entre les *universitaires* féministes et les *militantes* féministes, les *Women's studies* ont bientôt développé une structure paranoïaque – non pas seulement, au sens commun du terme, parce qu'elles sont obnubilées par la croyance d'être

---

[1] T. Lacqueur, *Making Sex : Body and gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Harvard U. P., 1990.

[2] A. Maugue, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle*, Paris, Rivages, 1987.

[3] *Cf.* J.-L. Planchais, « Assomption de la gynandre », *La Revue des Lettres Modernes*, août 1999, p.53-64.

[4] *Cf.* J. Libis, *Le Mythe de l'androgyne*, Paris, Berg International, 1980 ; F. Monneyron, *L'Androgyne romantique, du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, ELLUG, 1994 ; F. Monneyron (éd.), *L'Androgyne dans la littérature*, Paris, Albin Michel, 1990.

persécutées, mais aussi en ce qu'elles se caractérisent par la méfiance et la susceptibilité, une hypertrophie du *moi*, un autoritarisme inflexible, des raisonnements apparemment logiques dont les prémisses sont en réalité subjectives – motifs qu'explorent justement les fictions de Roth et Coetzee.

Cet engagement exagéré est au demeurant vivement critiqué par des chercheurs elles-mêmes issues des *Women's studies*. Ainsi, Joan Mandle[1] mène une critique serrée de la déviance des objectifs académiques vers une manière de thérapie de groupe qui laisse la place à cette manipulation que Philip Roth placera au cœur de son roman et qui explique les relations de Delphine Roux, devenue doyen du nouveau département de langues et littérature, et d'Elena Mitnick, l'étudiante prétendument épouvantée par le « discours phallocentrique » d'Euripide alors même qu'elle ne fait que répéter, sans y rien comprendre, le discours du doyen Roux[2]. Parallèlement, Joan Mandle interprète le *leitmotiv* de la « sororité », cette étrange solidarité féministe, comme une pratique utilitariste qui sert avant tout aux féministes à s'affirmer comme telles et à s'insurger contre tout empiètement sur ce qu'elles considèrent comme leur territoire. C'est également ce que dénoncent violemment Noretta Koerge et Daphne Patai[3] en s'attaquant à « la rhétorique militante et doctrinaire » de l'enseignement dispensé dans les départements d'études féminines qui feignent d'ignorer la différence entre les objectifs que se sont assignés les *Women's studies* et les groupes militants, voire activistes. Le plus grave, selon elles, est que l'intérêt scientifique se subordonne entièrement à l'intérêt politique[4] d'une part et, de l'autre, que *féminisme* devient un synonyme de *séparatisme*, lequel se manifeste à la fois par l'exclusion des auteurs masculins des programmes et des travaux de recherche, par le refus de collaborer avec les collègues masculins, et par la réduction du contenu des cours à une idéologie fondée sur le seul schème d'exclusion entre homme et femme, oppresseur et opprimée – opposition supposée reprendre celle entre ténèbres et lumières, mal et bien, corruption et transparence. Ce fractionnement communautariste est au surplus accentué par la prise en compte des intérêts et des droits des minorités ethniques et culturelles qui s'ajoutent au critère du genre ; et des distinctions sont ainsi établies selon le statut social, la génération, la maternité, l'ethnicité, la sexualité, la nationalité. On touche précisément là à un autre motif utilisé sans relâche par des romanciers tels que Roth et Coetzee : l'invasion du politiquement correct interprété comme le signe d'une victimisation et d'une régression infantile, c'est-à-dire à la fois comme la marque d'un refus de soi et comme le signe d'un

[1] Joan Mandle, *Can We Wear Our Pearls and Still Be Feminists ? Memoirs of a Campus Struggle Author*, Columbia, University of Missouri Press, 2000.

[2] Ph. Roth, *op.cit*., p.261 & 263.

[3] N. Koerge & D. Patai, *Professing Feminism*, 1995, p.7-8.

[4] A. Miles & G. Finn (éd.), *Feminism. From Pressure to Politics*, Montréal, Black Rose Books, 1988.

désir immature de constante assistance[1]. Il est piquant, en effet, de noter que l'arrêté de Minneapolis, initié au début des années 1980 par les féministes, a affirmé que les femmes, *comme les enfants*, avaient besoin d'une protection légale particulière[2].

En exagérant l'importance de la différence des genres, les *Feminist studies* auraient induit une marginalisation des femmes ; et la dénonciation systématique du harcèlement sexuel et de la pornographie serait l'expression d'une « pudibonderie délirante » et d'un « puritanisme passéiste ». C'est également là l'avis d'Elisabeth Badinter, de Denise Bombardier ou de Judith Butler. Cette dernière, qui s'intéresse à la question des minorités sexuelles ou ethniques, développe certes l'idée que les sociétés occidentales produisent des normes qui assurent une double domination du genre masculin et de l'hétérosexualité, les hommes et les femmes assimilant jour après jour les codes présumés correspondre à leur genre – normes qui sont d'autant plus efficaces qu'elles sont discrètes. Toutefois, Judith Butler se démarque manifestement du féminisme identitaire et rompt avec les théories déterministes selon lesquelles les hommes sont toujours dominants et les femmes invariablement dominées. Ce qui permet de relativiser la pertinence de la distinction entre érotisme et pornographie – « l'érotisme renvoie à une sexualité assumée, fondée sur une affection et un désir mutuels entre deux personnes égales, la pornographie reproduisant quant à elle une sexualité déshumanisée, fondée sur la domination masculine et l'exploitation des femmes »[3] – et de combattre les théories féministes qui, à l'instar de celle de Catharine McKinnon, ont attaqué la pornographie au seul motif qu'elle constituerait un acte d'asservissement des femmes[4].

De nombreux romans féministes contemporains ont précisément pour enjeu de reprendre et de subvertir la pornographie pour définir la liberté de l'individu et « démasquer l'idéologie véhiculée par les modèles collectifs »[5]. C'est le cas, bien entendu, des romans de Jelinek. Ainsi, *Die Liebhaberinnen*, reprise parodique du roman populaire, représente les rapports de pouvoir entre hommes et femmes à travers la trajectoire exemplaire de Paula et Brigitte, deux jeunes ouvrières sans qualification pour lesquelles il n'est de possible réussite que par le mariage. Le pastiche des romans-photos et des romans sentimentaux, comme la caricature du style polémique de Karl Kraus et de Thomas Bernhard,

---

[1] *Cf*. P. Bruckner, *La Tentation de l'innocence*, Paris, Grasset, 1995.

[2] « *The children, because they are children, are incapable of consenting to pose for pornographic magazines and movies. Given they are human beings, who are incapable of consent, it ought to remain society and governement's business to protect them. Similarly, pornography in which adult women are rapt nedds to remain outlawed* ».

[3] E. Willis, *Feminism, Moralism and Pornography*, Londres, W.P., 1980, p.24. Voir aussi Ph. Stewart, « Définir la pornographie ? » *in* J.-F. Perrin & Ph. Stewart, *Du Genre libertin au XVIII*[e] *siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », 2004, p.86 *sqq*.

[4] *Cf*. M. Marzano, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet Chastel, coll. « Les Essais », 2003.

[5] E. Jelinek, *Lust*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p.274.

permettent à Jelinek non seulement de traiter avec un humour féroce les valeurs que l'Autriche attribue au mariage, à l'amour, à la famille et à la réussite, d'observer les liens qui unissent exploitation capitaliste et suprématie hétérosexuelle, mais également de justifier la reprise des réflexions sadiennes et de les intégrer à une nouvelle forme de *Bildungsroman*. De même, *Lust* se présente à première lecture comme une répétition des *tópoï* de la pornographie de masse. Pourtant une lecture plus attentive indique combien Jelinek cherche à décevoir les attentes de son lecteur, la parodie entravant l'effet pornographique en multipliant les interprétations possibles, les supports d'identification et les relais de focalisation. C'est au reste ce qui lui permet d'une part d'organiser son roman selon le principe d'une « radicale discontinuité narrative »[1] et, comme Don DeLillo, de tenter d'adapter au roman la formule du vidéo-clip et les procédés du cinéma d'avant-garde tendant vers l'abstraction par le jeu des éclairages purs, des angles de caméra insolites, de l'utilisation du négatif, et, d'autre part, de faire s'entrechoquer les discours pornographique – qui projette les fantasmes sexuels masculins sur la réponse des femmes – et psychanalytique – qui cherche à expliquer les différences étiologiques entre les sexualités masculine et féminine. Loin d'être vilipendée comme un assujettissement, la pornographie, réappropriée par les femmes, est revendiquée, dans une perspective féministe, comme une possible libération sexuelle, une contestation d'un ordre social présenté, dès longtemps, comme pérenne, c'est-à-dire comme naturel et nécessaire. Ce que conteste à distance, à travers la contrefaçon pornographique, un auteur comme Jelinek, ce sont à la fois les démonstrations selon lesquelles « c'est la dictature du code qui parle aujourd'hui le langage de la liberté » (Alain Finkelkraut & Pascal Bruckner) et l'hypothèse que, dans l'univers capitaliste, les images pornographiques soient des modèles fixant implicitement les règles d'un art de consommer. A l'instar des théories de Lisa Duggan[2], et à l'inverse des premières *Feminist studies*[3], Jelinek montre que la réappropriation de la pornographie « a permis de déranger le sexe conventionnel, et plus encore de ridiculiser l'hypocrisie sexuelle » en légitimant « les aventures sexuelles, le sexe hors mariage, le sexe pour le plaisir, le sexe ordinaire, le sexe interdit, le sexe anonyme, la sexualité de groupe, le voyeurisme ».

Ces théories, passées dans le domaine de la fiction de « haute culture » (Leavis) se sont, ensuite, développées, très rapidement, dans la culture de masse ; et nombreuses sont les auteurs qui prônent une nouvelle culture du « féminisme pro-sexe » et, dénonçant « les méfaits du féminisme moderne »

[1] L. Williams, *Hard Core : Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkley, U. of California Press, 1999, p.63.

[2] L. Duggan, *The Twilight of Equality ? Neoliberalism, Cultural Politics and the Attack on Democracy*, Boston, Beacon, 2003.

[3] N. Collard et P. Navarro, *Interdit aux femmes. Le féminisme et la censure de la pornographie*, Montréal, Boréal, 1996.

assimilé à un « faux féminisme », légitiment la pornographie comme libératoire et, *naturellement*, esthétique. Sa pratique, sa production et sa consommation ne sauraient être qu'épanouissantes. On aura reconnu là les propos non d'Elfriede Jelinek, prix Nobel de littérature 2004, mais d'Ovidie, la célèbre actrice de films pornographiques, qui cherchent à mettre au jour *Ce que pensent les femmes* et à réfléchir aux conséquences, attendues, de la rencontre, dans un salon, des *Coiffeuses, [du] patron et [de] l'apprentie*[1]. La manière dont « une nouvelle écriture féminine s'est emparée du sexe »[2] explique d'ailleurs sans doute que « la littérature conna[isse] une vogue intimiste-obscène »[3]. Les textes de Marie Nimier, de Marie Darrieussecq, de Virginie Despentes, de Christine Angot, de Raphaëla Anderson, de Claire Legendre, de Catherine Breillat et, sur un plan différent de Catherine Millet, sont, à des degrés divers, imprégnés de l'idée foucaldienne – qui s'est imposée à chacune d'elles par des canaux différents – que « le savoir n'est pas investi seulement dans des démonstrations », mais « aussi dans des fictions […], dans des récits »[4]. La « nouvelle pornographie », selon l'expression de Marie Nimier, est le produit des réflexions des *Women's studies* qui motivent, dans le domaine de la fiction, une écriture de la sexualité entièrement dévoilée par les femmes, un traitement extrêmement réaliste de la pulsion et du plaisir, l'invention du genre du « porno parcellaire »[5] dans lequel les scènes pornographiques, traitées sur le double mode de l'amplification et de l'hypotypose, occupent une place centrale dans le récit sans jamais constituer le fil conducteur de la diégèse.

*

Plusieurs publications récentes ont souligné le rejet ou le dédain dont les études culturelles sont l'objet en France[6] ; et des hypothèses nombreuses ont été avancées pour expliquer cette résistance. D'abord, l'Université française serait rétive à tous les modes de savoirs qui, hantés par la déconstruction de leurs propres analyses, mettent en question la distinction entre culture de masse et haute culture – le mythe restant tenace depuis l'époque romantique du génie créateur capable d'échapper aux déterminations de classe et de sexe. Les *Women's studies* seraient repoussées du fait même qu'elles ont systématiquement dédaigné la valeur, la *littérarité*, de leur objet, pour

[1] Ovidie, *Porno manifesto*, Paris, Flammarion, 2002, p.7.
[2] C. Authier, *Le nouvel ordre sexuel*, Paris, Bartillat, 2002.
[3] X. Deleu, *Le consensus pornographique*, Paris, Mango Document, 2002.
[4] M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Minuit, 1969, p.239.
[5] C.-J. Bertrand et A. Baron-Carvais, *Introduction à la pornographie, panorama critique*, La Musardine, Paris, 2001.
[6] M. Ozouf, 1995. Ph. Poirrier et Jan Baetens, « Les "Etudes culturelles" : encore une exception française ? » *in* L. D'Hulst & J.-M. Moura (éd.), *Etudes littéraires francophones : états des lieux*, Lille, 2003.

s'intéresser essentiellement à la manière dont les productions culturelles construisent, au-delà des questions formelles, les identités sociales. Il est au reste significatif que les tentatives françaises d'adaptation de ce type d'études aient relégué au deuxième plan les questions culturelles pour se centrer sur celles de l'*écriture*-femme. Ensuite, l'universalisme et le matérialisme français ne pouvaient que très difficilement s'accommoder d'approches théoriques construites sur une classification des différences sexuelles ou ethniques, surtout en ce qui concerne la réception des œuvres. C'est sans doute ce qui explique l'indifférence, ou la méfiance, des théoriciens de la lecture à l'égard de chercheurs qui, comme Norman Holland auquel est reprochée sa subjectivité, tentent d'établir une taxinomie des réponses lectorales prenant en compte des critères de sexe, d'âge, de classes sociales, d'appartenance ethnique. Ce qui est en définitive privilégié, c'est la *rhétorique* de la lecture, c'est-à-dire, selon l'expression déjà ancienne de Michel Charles, comment « le texte "ordonne" sa lecture »[1].

Pourtant, les *Women's studies* ont contribué à modifier profondément les études féministes et le féminisme, et, au-delà, les études littéraires, puis la littérature même. D'abord, en effet, elles se sont attachées à réexaminer l'histoire des femmes et celle des productions culturelles qui leur sont destinées, en rejetant la distinction de la culture savante et d'une culture de masse réglée par le « passage de la stabilité à l'instabilité », par la « transformation des complémentarités en oppositions et en antagonismes », par l'irruption dans la vie quotidienne « de déviances qui se transforment rapidement en tendances », par « la promotion de la libidinalité et du principe de plaisir »[2]. Ainsi, ce n'est pas seulement la *littérature* féminine – de Christine de Pizan à Virginia Woolf – qui est analysée, mais aussi, et sur le même plan, le cinéma, les émissions et séries télévisées, les bandes dessinées, les *snuff movies*, les magazines féminins. Les *Women's studies* n'ont alors pas manqué de s'emparer des outils de la sociologie pour mettre en évidence l'importance de la lutte des sexes dans la subculture, mais aussi les liens qui unissent, dans les savoirs occidentaux, les représentations de la femme et celles des diverses minorités. Parallèlement, elles ont repris les notions et concepts de la psychanalyse, de l'esthétique de la réception et des théories de la lecture pour s'intéresser non plus aux créatrices ni à leurs œuvres, mais aux lectrices et aux spectatrices. Ainsi, sous l'influence du poststructuralisme, de la déconstruction, de l'analyse pragmatique du discours, les études sur les genres, dont les études féministes ne sont plus aujourd'hui qu'un cas particulier, ont considérablement élargi leur champ d'étude. Il ne s'agit plus seulement maintenant, pour des critiques comme Judith Butler, Donna Haraway ou Monique Wittig, de se limiter à la critique de la domination masculine : la question n'est plus tant pour elles d'exiger une vie différente pour

[1] M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p.9.
[2] E. Morin, *L'Esprit du temps*, Paris, Grasset, 2 vol., t. II, 1975, p.224.

les femmes que de se livrer à une critique minutieuse des politiques culturelles et des représentations sociales. En cela elles étudient l'évolution dans l'histoire de l'opposition de la nature et de la culture, les caractéristiques de celle-ci dans la société de consommation dirigée, les liens qui unissent féminisme et internationalisme, les ressorts, enfin, des oppressions de genre dans l'érotisme et la pornographie, tout en précisant comment ces registres peuvent aussi être émancipateurs.

Issue des débris disparates de théories européennes – françaises et britanniques – la critique culturaliste s'est cristallisée aux Etats-Unis sous une forme doctrinale. Celle-ci est ensuite passée dans l'univers romanesque où elle a essaimé tantôt dans des œuvres complaisantes, tantôt dans des textes féroces et de grande qualité. C'est sous cette forme fictionnelle qu'elle est depuis peu revenue en Europe où elle sert de socle épistémologique à des réflexions nouvelles sur l'intimité littéraire, l'obscénité, l'invention de soi.

Sébastien HUBIER
Université de Reims

Montaigne et ses lectrices

« Pour qui escrivez-vous?[1] » Montaigne, dans ses derniers ajouts aux *Essais*, pose la question du lecteur, ou plutôt il précise une question qui ne cessait de le hanter et qu'il avait développée dès la première édition, dans le chapitre « Des livres », pour lui donner, *in fine* une réponse restrictive[2] : « j'escris mon livre à peu d'hommes[3] ». Il s'était lui-même présenté en lecteur, désinvolte et nonchalant, autant qu'en écrivain, comme il avait d'emblée défini la figure et le rôle du lecteur, dont il réclamait au contraire la parfaite compétence dans une attention de chaque instant, en invoquant le « suffisant lecteur » capable de découvrir « des perfections autres que celles que l'autheur y a mises et apperçues[4] », voire de mettre à nu les modes mêmes de son écriture, fondée sur les citations, les « rencontres » et les emprunts :

> J'aimeray quelqu'un qui me sçache déplumer, je dy par clairté de jugement et par la seule distinction et force des propos[5].

Il instituait ainsi le bon lecteur comme un véritable partenaire dans une conversation civile, capable de comprendre un texte dans toutes ses

---

[1] *Les Essais*, éd. P. Villey, Paris, PUF, 1965, II, 17, p.657.

[2] La question du lecteur est posée par H. Friedrich, *Montaigne*, [1949], Paris, Gallimard, 1993[3], p.345-348. Voir également Fr. Charpentier, « "Pour qui escrivez vous ?" : la figure du lecteur dans le troisième allongeail », *in Le Parcours des* Essais. Montaigne 1588-1988, éds P. Desan & M. Tetel, Paris, Klincksieck, 1989, p.71-80.

[3] *Les Essais*, III, 9, p.982.

[4] *Ibid.*, I, 24, p.127.

[5] *Ibid.*, II, 10, p.408.

implications, de comprendre allusions et ironie. Cette figure idéale, sans cesse affinée, se précise en relation nostalgique avec l'ami disparu, comme le livre écrit est l'imparfait substitut d'une conversation plus intime et plus essentielle ; elle se précise dans le projet apologétique du livre, comme la figure de celui qui finirait par connaître l'auteur, sujet et objet du livre, aussi bien que lui-même se connaît à force de réflexion et tel qu'il veut se faire connaître. Elle se définit contre des lecteurs superficiels qui s'en tiennent à la lettre des *Essais*, ainsi que contre les doctes, « qui ne connoissent autre prix que la doctrine[1] ». Cette figure est une instance morale, celle des « ames reglées et fortes » ; elle n'a pas véritablement d'identité ni de sexe prédéterminé, si on ne lui superpose pas arbitrairement ceux de La Boétie. Mais cette figure est fuyante, et à la fin de sa carrière d'écrivain, Montaigne considérait que « c'est à demy temps perdu, d'aspirer et de s'efforcer à luy plaire ».

Les Dames des *Essais :* dédicaces politiques et familières

Les *Essais* parlent des femmes et s'adressent à elles, parlent des femmes de l'histoire et s'adressent plus précisément aux Dames de la haute noblesse de Guyenne. Rien de moins caché que cette double relation[2], au point que l'on a pu, fort justement, considérer les *Essais* comme un livre écrit pour les dames, dans un dessein qui va bien au delà des simples usages littéraires et mondains[3]. Montaigne en effet adresse son livre à quatre dames qui reçoivent chacune la dédicace d'un chapitre particulier, auxquelles il convient d'ajouter la mystérieuse destinataire de l'*Apologie de Raymond Sebond*. D'autre part, avec l'âge, Montaigne généralise cette relation, et dans le livre III, publié en 1588, il lui consacre un chapitre particulier. Les dédicaces de certains chapitres des *Essais* s'inscrivent-elles dans une relation de lecture, définissent-elles pour autant des lectrices réelles ou idéales[4]? Ces dédicaces, en premier lieu, ont toutes une fonction politique, qui inscrit Montaigne dans un réseau d'influences et un jeu de pouvoir[5]. Elles sont toutes d'autre part composées sur un mode paradoxal, qui décale en quelque sorte la lecture vers un autre objet, ou un autre sujet que le livre.

Le chapitre II, 8 « De l'affection des pères aux enfants » est ouvert par un long développement en forme d'épître de dédicace adressé à Mme d'Estissac. Ce développement est d'autant plus important que Montaigne, en jouant sur la

[1] *Ibid.*, II, 17, p.657.

[2] On ne suivra pas, sur ce point, K. Long, « *The Invisible Woman in Montaigne's Essais* », *Montaigne Studies*, IX, 1997, p.134-149.

[3] Sur ce point, voir H. Friedrich, *Montaigne*, *cit*., p.346.

[4] Sur la question, voir C. Bauschatz, « *Women as Ideal Readers* », *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, XIX, 1, 1989, p.83-101.

[5] Nous avons examiné cette question dans « Montaigne et ses patrons », actes du colloque *Montaigne politique*, éd. P. Desan, Paris, H. Champion, 2006.

figure de modestie, topique du genre, définit en termes précis son projet et son livre extravagant, qui vaut parce qu'il répond au seul désir de « [s]'y pourtraire au vif[1] ». Ce portrait, pour être complet, demande que soient évoqués la figure de la dédicataire et les sentiments que lui témoigne l'auteur. La figure de celle qui est présentée comme la meilleure des mères se double alors de la figure de celui que Montaigne présente comme le meilleur et le plus prometteur des fils, à qui ce chapitre saura confirmer et les qualités maternelles et le témoignage de l'écrivain :

> je veux, si ces escrits viennent un jour à luy tomber en main, lors que je n'auray plus ny bouche ny parole qui le puisse dire.

Autant que Mme d'Estissac, le lecteur invoqué est le fils de celle-ci, dans un temps indéterminé, et cette lecture se réduit à celle de la dédicace seule, le reste du chapitre développant un certain nombre d'arguments sinon mysogines du moins critiques, réglant des comptes au sein de la famille de Montaigne. Le monument des vertus maternelles recouvre une sévère admonestation contre les femmes et leur mauvais rôle dans la gestion des familles, qui, par un effet de contraste habile, met en exergue la relation privilégiée des fils et des pères, ainsi que l'indique le titre.

Le chapitre qui clôt le livre II, « De la ressemblance des enfans aux pères », est lui aussi dédié à une dame, Mme de Duras, et les deux dédicaces sont ainsi mises en relation, comme est mise en relation, peut-être ironiquement, une relation de Montaigne aux Dames qui passe par la célébration du lien privilégié au père et à la lignée masculine. Cette dédicace, de façon singulière, vient en guise de conclusion du livre entier, et Montaigne y évoque sa récente rencontre avec cette autre protectrice qu'il présente alors en lectrice possible : « il se pourra estre que ces inepties se rencontreront quelques fois entre vos mains[2] ».

On ne connaît rien des livres ni de la culture de Mme d'Estissac ou de Mme de Duras. Les choses sont plus précises pour les dames du livre I. La dédicace du fameux chapitre « De l'institution des enfants » célèbre la dédicataire, Diane de Foix, comtesse de Gurson, comme une dame issue « d'une race lettrée » et qui a personnellement « savouré la douceur » des lettres ; elle sert surtout à confirmer le lien de soumission féodale et de clientélisme qui lie Montaigne à celle qui apparaît comme sa protectrice. Dans une argumentation très codée, fondée sur les lieux rhétoriques du genre, Montaigne rappelle que le texte développe une « fantaisie contraire au commun usage », qu'il propose à Diane de Foix à l'occasion de sa grossesse, comme un programme d'éducation paradoxal pour l'enfant à naître d'elle. Le propos lui aurait été suggéré par un premier lecteur, qui avait eu l'occasion de voir en manuscrit le chapitre précédent, consacré au « pédantisme » :

---

[1] *Les Essais*, II, 8, p.386.
[2] *Ibid.*, II, 37, p.783.

> Quelcun donq'ayant veu l'article précédant me disoit chez moy l'autre jour que je me devois estre un peu estendu sur le discours de l'institution des enfans[1].

La dédicace du chapitre 29, contenant les sonnets de La Boétie, repose elle aussi sur un paradoxe, voire un double paradoxe. Dans un premier temps, Montaigne offre à Corisande d'Andoins l'œuvre de son ami ; dans un second temps, après 1588, le contenu même du chapitre disparaîtra (« ces vers se voient ailleurs »), et restera un chapitre vide, pourvu d'une dédicace sans suite, valant par sa seule présence.

Pour les quatre dames, même pour Madame de Duras, la dédicace ne porte, en fait que sur un chapitre particulier, lui-même traitant d'un sujet précis. Chacune d'elles n'est en fait que la lectrice de ce chapitre, qui lui a probablement été offert sous forme séparée. La mention d'un manuscrit du chapitre « de l'art de conférer », conservé au XVIIe siècle dans la bibliothèque de Jacques-Auguste de Thou, confirme cette hypothèse[2]. Mais la présence des quatre dames ensemble peut aussi indiquer leur rôle collectif, celui à la fois d'une autorité politique à laquelle Montaigne se rallie, celui également d'une *instance féminine*, sur laquelle se fonde son projet littéraire, comme les lettres françaises de son temps[3].

Le livre III, publié plus tard, sert à définir la figure nouvelle de l'écrivain, que les circonstances ont éloigné du cercle de ses anciens protecteurs et de ses patrons. Nous avons montré ailleurs le rôle de l'éditeur-libraire dans cette seconde manière de Montaigne, qui implique aussi une nouvelle prise en compte du lecteur. Aucun des chapitres nouveaux, qui constituent tous une réflexion et une mise en perspective des essais antérieurs, ne porte plus de dédicace particulière. En revanche, après avoir célébré la conversation des « belles et honnestes femmes » et les plaisirs de la lecture, Montaigne consacre aux dames et à l'amour un chapitre entier, d'une tonalité fortement nostalgique :

> Je m'ennuie que mes essais servent les dames de meuble commun seulement, et de meuble de salle. Ce chapitre me fera du cabinet. J'ayme leur commerce un peu privé. Le public est sans faveur et saveur[4].

Le livre, auquel son auteur s'identifie entièrement, devient ainsi le substitut d'une relation de séduction que l'âge ne permet plus de vivre, comme il donne lieu à une relation plus générale, à toutes les lectrices possibles. Dans ce contexte nouveau, l'avis au lecteur, non modifié d'une édition à l'autre, prend un sens différent ; il ne dévoile plus l'intimité d'une relation familière ou

---

[1] *Les Essais*, I, 26, p.149.

[2] *Bibliothecae Thuanae catalogus*, Paris, 1679, t. II, p.520.

[3] Sur cette notion, voir M. Fumaroli, « *Animus* et *Anima* : l'instance féminine dans l'apologétique de la langue française au XVIIe siècle », *XVIIe siècle*, LXLIV, p.233-240.

[4] *Les Essais*, III, 5, p.847.

familiale, mais la quasi mise à nu, dans une relation érotique jusqu'à l'indécence et une exhibition dans laquelle Pasquier voyait déjà une forme de sénilité.

L'envoi à Mlle Le Paulmier

On conserve de Montaigne une lettre adressée à une autre dame ; il s'agit en fait d'un envoi accompagnant un exemplaire de l'édition de 1588 qui venait de paraître :

> Madamoiselle mes amis sçavent que dès l'heure que je vous eu veue, je vous destinai un de mes livres car je santis que vous leur avies faict beaucoup d'honur [;] mais la courtoisie de M[onsieur] Paumier m'oste le moien de vous le doner m'aiant obligé depuis à beaucoup plus que ne vaut mon livre [.] Vous l'accepterez s'il vous plait, com'estant vostre avant que je le deusse et me fairez cette grâce de l'aimer ou pour l'amour de luy ou pour l'amour de moi et je garderai entière la debte que j'ai envers Monsieur Paumier pour m'en revancher si je puis d'ailleurs, par quelque service
>
> pour madamoiselle Paumier[1].

La lettre était adressée à Marguerite de Chaumont (1554-1599), épouse de Julien Le Paulmier (mort en 1588), le médecin qui avait soigné Montaigne au cours de son séjour à Paris au printemps de la même année. La dédicace entrait dans un échange de services. Toutefois, en adressant son livre à celle qu'il présentait comme une lectrice préalable, qui connaissait déjà les *Essais*, Montaigne n'en faisait pas le simple règlement d'une dette. Il confirme une relation d'*amitié*, celle de la lectrice pour le livre, celle de la lectrice pour l'auteur, les deux se conjuguant au service du dessein même de l'écrivain.

Montaigne offrit certainement plusieurs exemplaires de cette édition à ses amis ou à des personnes dont il était l'obligé. La comparaison de tous les envois qui les accompagnaient permettrait à la fois d'établir la topique du genre à travers les formules employées, mais aussi de définir ses relations avec les lecteurs individuels auxquels l'auteur s'adressait, ou du moins, des destinataires qui le connaissaient[2]. On conserve ainsi un autre envoi :

> C'est mal se revancher des beaus presants que vous m'aves faicts de vos labeurs mais tant y a que c'est me revancher le mieus que je puis Monsieur prenez pour dieu la peine d'en feuilleter quelque chose quelque heure de vostre loisir pour m'en dire vostre avis car je creins d'aller en empirant

---

[1] Envoi de Montaigne à Mlle Le Paulmier ; voir R. Baladié, « Une lettre de Montaigne retrouvée en milieu protestant au XVIIIe siècle », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXXXVII, 1987, p.979-993. Séparé du volume qui l'accompagnait, l'envoi est conservé à Leyde, après avoir appartenu au collectionneur Gerard van Papenbroeck (1673-1743), qui l'avait reçu du pasteur Pierre Morin, arrière-petit-fils de la destinataire. Publié pour la première fois dans l'édition Coste des *Essais* (Londres, 1724), il fut régulièrement réédité comme une lettre. Une reproduction est donnée dans *Omslag. Bulletin van de Universiteitsbibliotheek Leiden en het Scaliger Institut*, 2, 2005, p.4.

[2] Sur cette question, voir J. Viardot, « L'envoi d'auteur, dédicace d'exemplaire », *Bulletin du Bibliophile*, 2002, 2, p.326-352.

pour monsieur Loysel[1].

Le destinataire, Antoine Loisel, avait été nommé avocat général en la chambre de justice siégeant en Guyenne en 1582, alors que Montaigne était maire de Bordeaux. Il y tint une harangue, *De l'œil des rois et de la justice*, dans laquelle il célébrait la grandeur de Bordeaux et la tradition lettrée de la cité, et il adressa le texte à Montaigne. Sa dédicace, datée d'Agen, du 1er novembre 1582 toutefois ne figure pas dans l'édition collective des harangues, publiée en 1584, mais dans celle de 1595 ; seule une version manuscrite devait accompagner l'exemplaire adressé par Loisel à Montaigne. Montaigne répondait à un usage lettré et mondain, il se « revanchait » à l'égard de celui qui l'avait qualifié comme « l'un des principaux ornemens non seulement de la Guyenne, mais aussi de toute la France ». L'envoi à Mlle Le Paulmier ne procédait pas d'une autre raison. On ignore tout de la lecture que firent (ou ne firent pas) les deux personnages à qui Montaigne avait adressé un exemplaire de ses *Essais*. Le second exemplaire, connu depuis le début du XIXe siècle, était copieusement annoté d'une main ancienne, mais qui ne semble pas, selon le Dr Payen qui avait pu l'examiner, avoir été celle de Loisel.

Les premiers lecteurs et l'art de l'annotation

Comment lisait-on les *Essais* vers 1600, et quelles éditions lisait-on? Nous avons présenté un exemplaire de l'édition de 1588 portant plusieurs annotations marginales, à la plume ou à la mine de plomb, dues à son premier lecteur, Jérôme de Boufflers, qui donnait son identité en marge d'un développement consacré aux cures thermales[2]. Ces annotations confirment en outre que l'édition des *Essais* publiée en 1588 continuait, voire commençait seulement d'être lue vers 1600, en concurrence avec l'édition posthume, revue et augmentée d'un tiers par son auteur, publiée en 1595. Nous avons montré ailleurs que cette édition avait en fait connu une distribution tardive, perturbée par les événements politiques et une première contrefaçon, et que le libraire avait profité du succès de l'édition suivante pour écouler les stocks qui lui restaient, sans du reste que ses lecteurs soient avertis de la différence entre les textes[3].

---

[1] Envoi de Montaigne à Antoine Loisel, repoduit dans le *Catalogue des livres rares de M. le comte de Lignerolles*, Paris, 1894, n°448, et Viardot, p.331. Sur cet exemplaire et la suite de ses possesseurs, voir J. Balsamo & M. Simonin, *Abel L'Angelier et Françoise de Louvain (1574-1620). Suivi du Catalogue des ouvrages publiés par Abel L'Angelier (1574-1610) et la veuve L'Angelier (1610-1620)*, Genève, Droz, 2002, n°204.

[2] Voir notre étude, « Les *Essais* de Montaigne et leurs premiers lecteurs : exemplaires annotés (1580-1598) », *Montaigne Studies*, XVI, 2004, p.143-150. On ajoutera à ces remarques la notice décrivant un exemplaire de l'édition de 1588 annoté au début du XVIIe siècle par deux lecteurs, Montauban et Jean Filoté, *Vente Pierre Berès. Catalogue*, III, Paris, 16 décembre 2005, n°283, p.120-121.

[3] Voir Balsamo & Simonin, *Abel L'Angelier*, *cit.*, p.81-88.

Outre l'indication sur sa santé, Jérôme de Boufflers, qui avait pris le parti du roi de Navarre, fait allusion aux débats de son temps : « Pline impie comme nos huguenotz » (f. 220 v°), noté en marge d'une phrase par laquelle Montaigne évoquait « les disputes qui sont à présent en nostre religion » et qu'il prolongeait par une allusion à « ce moqueur de Pline ». Enfin, ce gentilhomme voué au service des armes était un lecteur qui avait fait de bonnes études, issu d'une famille lettrée : Jean de Boufflers, seigneur de Rouverel, décédé en 1596, avait laissé quelques poèmes, Adrien II, bailli de Beauvais, exact contemporain de Montaigne et comme lui gentilhomme de la Chambre de Charles IX, allait même imiter les *Essais* dans un laborieux *Choix de plusieurs histoires et autres choses mémorables* (Paris, Mettayer, 1608)[1]. Boufflers ainsi était capable d'identifier des citations en latin, de Juvénal, de Térence, ou d'Horace, des auteurs scolaires, mais aussi de Tacite. Ce jeu savant, qui mettait en œuvre les ressources d'une culture classique partagée et fondait une véritable connivence entre l'auteur et son lecteur, semble avoir été une des clefs de la première lecture des *Essais*.

Les modes de lecture à la Renaissance commencent à être connus[2]. Leur étude est favorisée par une pratique systématique des lecteurs de l'époque, qui lisaient leurs exemplaires en les annotant, souvent copieusement. Boufflers ainsi annotait Montaigne, d'une façon qui semble rhapsodique, en combinant remarques personnelles, aides à la lecture et manchettes destinées à une utilisation des *Essais* conçus comme une réserve de lieux communs, ainsi la mention « impiété des maugréeurs après peste » inscrite en marge en face de l'exemple d'Auguste, cité f. 7. Boufflers était conscient que lire était un art ou du moins qu'il y avait une bonne méthode de lire en annotant les livres, et il reconnaissait lui-même, à la fin du volume, qu'il avait mal annoté Montaigne :

> Quand je me mis a barbouiller sur ce Livre Je ne sçavois encor que c'estoit de lire noter et recueillir a propos. J'ay faict sur le Tacite autrement.

Boufflers n'avait fait que « barbouiller ». Le terme est emprunté directement à Montaigne qui l'emploie au contraire de façon positive, évoquant le livre qu'il avait « leu soigneusement quelques années au paravant, et *barbouillé* de [s]es notes[3] ». Pour Boufflers, le barbouillage désigne l'annotation trop peu systématique, dans laquelle les réactions personnelles à la lecture, et en particulier toutes ces remarques d'ordre biographique qui nous semblent si

[1] Sur cette famille, voir R. Rodière, « La famille de Boufflers en Cambrésis », *Bulletin de la Société d'Etude de la Province de Cambrai*, XXXIX, 1942, p.77-119.

[2] Voir en particulier l'article fondateur de Karol Glombiowski, « Annotations manuscrites et histoire de la lecture », publié en polonais en 1966, et repris dans *Nel Mondo delle postille : i libri a stampa con note manoscritte. Una raccolta di studi*, éd. E. Barbieri, Milan, Editions CUSL, 2002, p.31-71. Voir en outre les actes de la journée d'études *Lire à la Renaissance* (Reims, 2002), publiés dans *La Lecture littéraire*, VII, 2003, p.3-171.

[3] *Les Essais*, II, 10, p.410.

parfaitement en phase avec l'*éthos* des *Essais*, comptent moins que le repertoire méthodique des lieux communs et des maximes, morales et politiques. Boufflers prétend avoir fait mieux ensuite, mais nous n'avons plus l'exemplaire de Tacite qu'il lut et annota après avoir lu Montaigne, en corrigeant le mode peu satisfaisant de sa première lecture.

La rencontre entre Montaigne et Tacite chez un lecteur de la fin du XVIe siècle, n'était pas le fait du hasard. Montaigne célébrait l'historien latin, auquel il consacra un long développement, fortement modifié dans l'édition posthume. Il l'avait lu lui-même avant 1580, puis l'avait relu, de bout en bout, vers 1586, en tout cas avant le mois de juillet 1587, « à la suasion d'un gentilhomme que la France estime beaucoup, tant pour sa valeur propre que pour une constante forme de suffisance et bonté qui se voit en plusieurs frères qu'ils sont[1] ». Ce personnage a été identifié avec Louis de Foix, comte de Gurson, fils du marquis de Trans, le protecteur de Montaigne. La précision que donne Montaigne rappelle, s'il en était besoin, la place qu'occupait alors Tacite dans la culture de la noblesse, à qui il offrait « une pepinière de discours ethiques et politiques pour la provision et ornement de ceux qui tiennent rang au maniement du monde » ; c'est précisément ce que Boufflers allait chercher en cet auteur.

Cet exemplaire des *Essais* annoté par Jérôme de Boufflers confirme l'intérêt d'une source peu étudiée de la première réception de l'œuvre de Montaigne. Celle-ci a fait l'objet de quelques études ponctuelles et de trois ouvrages de référence, dus à Pierre Villey, Alan Boase, et plus récemment Olivier Millet[2]. Ces travaux, tournés vers l'interprétaion littéraire des *Essais*, n'examinent pas cette réception à son niveau le plus immédiat, celui des premiers lecteurs et leurs réactions, telles qu'elles s'expriment dans les annotations qu'ils ont portées dans les marges de leur exemplaire. Or ces premiers lecteurs ne se contentaient pas de jugements brillants et sommaires sur les *Essais* en général ni ne se servaient des suggestions de Montaigne pour une œuvre nouvelle. Ils entretenaient avec Montaigne une véritable conversation, au fil des *Essais*, révélant, parfois, par leurs réactions favorables ou indignées, ce qui dans les *Essais* plaisait ou choquait. Ils abordaient le texte en détail, même si leur lecture était souvent fragmentaire et si tous les chapitres du livre ne suscitaient pas une égale attention de leur part. Ils combinaient ainsi des développements personnels de nature autobiographique ou d'actualité aux pratiques érudites, balisant en particulier le texte de simples mots de rappel qui servaient d'aides à la lecture, identifiant les citations, confectionnant des collections topiques ou des répertoires de maximes, sur leurs propres exemplaires ou sur des cahiers séparés, marges ou pages de gardes n'étant pas toujours suffisantes ni

[1] *Ibid.*, III, 8, p.940-941.

[2] P. Villey, *Montaigne devant la postérité* (Paris, Boivin, 1935) ; A. M. Boase, *The Fortune of Montaigne or an History of the Essays in France. 1580-1669*, Londres, Methuen, 1935 ; O. Millet, *La première réception des* Essais *de Montaigne (1580-1640)*, Paris, Champion, 1995.

commodes pour servir de « gardoires[1] ». Le terme était employé par Montaigne pour en refuser l'usage et se présenter, non sans malice, comme un lecteur désinvolte qui négligeait cette pratique. Or les marges et les gardes de son propre exemplaire de Lucrèce attestent le contraire[2]. Un tel recueil, un cahier manuscrit de sentences tirées des *Essais* par un lecteur contemporain, a été proposé, il y a une dizaine d'années, dans le catalogue d'un grand libraire parisien ; c'est le seul connu[3].

Un premier recensement des exemplaires annotés des éditions des *Essais* a permis de mettre au jour une dizaine de lecteurs identifiés. Parmi eux ou parmi les premiers possesseurs des *Essais*, entre 1580 et 1680, intéressants pour nous, les magistrats rémois Jean Maillefer, père et fils, qui annotèrent copieusement un exemplaire de l'édition de 1640, le premier laissant dans ses propres *Mémoires* de nombreuses références à cette lecture[4]. On ne compte en revanche que de rares dames. La plus prestigieuse de celles-ci est la reine Elisabeth Ire d'Angleterre, dont l'exemplaire de la première édition, peut-être offert en présent lors des négociations pour le mariage qui devait l'unir au duc d'Alençon, est conservé à la BnF ; il ne semble pas avoir été lu[5]. Un autre exemplaire fameux est celui que possédait Mme de Montespan (1641-1707), l'illustre maîtresse de Louis XIV, dont la reliure porte le chiffre[6]. C'est précisément, dans cet exemplaire, le chapitre III, 5, « Sur des vers de Virgile », le chapitre érotique que Montaigne adressait aux dames, qui porte des marques de lecture[7]. Il serait naturellement tentant de les attribuer à Mme de Montespan, en particulier lorsqu'elles semblent correspondre à une remarque en forme de justification morale de sa propre conduite :

> Et tout licencieux qu'on me tient, j'ay en vérité plus severement observé les loix de mariage, que je n'avois ny promis ny esperé[8].

---

[1] « car je n'ay point des gardoires », *Les Essais*, I, 25, Villey, p.136.

[2] Voir M. A. Screech, *Montaigne's Annotated Copy of Lucretius. A Transcription and Study of the Manuscripts, Notes and Pen-Marks, with a Foreword by Gilbert de Botton*, Genève, Droz, 1998.

[3] *Des Valois à Henri IV*, catalogue de la Librairie Pierre Bérès, 85, [1996], n°56.

[4] J. Maillefer, *Mémoires*, éd. H. Jadart, *Travaux de l'Académie nationale de Reims*, LXXXII et LXXXV, 1890. L'exemplaire de Maillefer est conservé à Bordeaux, Bibliothèque municipale (GF 495). Je remercie vivement W. Boutcher qui m'a signalé ce document.

[5] BnF Rés. Z Payen 2 ; voir *Trésors de la Bibliothèque nationale de France. Mémoires et merveilles*, dir. M.-H. Tesnière, Paris, 1996, t. I, p.151, n°76.

[6] L'exemplaire, provenant de la collection de Jacques Guérin, est passé en vente à Paris le 29 mars 1984, n°66, puis à Londres, vente Jaime Ortiz-Patiño, 12 décembre 1998, n°15 ; il a appartenu au XVIIIe siècle à la famille Pusey puis à Thomas Botherton, de Hey. Nous avons pu l'examiner grâce à la courtoisie d'un grand libraire parisien.

[7] Marques de lecture en forme de traits de plume, aux feuillets 336 v°, 370, 372, 377 et 379.

[8] *Les Essais*, Paris, L'Angelier, 1588, f. 372.

Ce mode d'annotation discret, limité à des traits de plume, est éloigné de la pratique savante comme du « barbouillage » en vogue à la fin de la Renaissance. Il met en évidence une relation personnelle ou mieux subjective entre le lecteur et les *Essais* qu'il lit en termes d'expérience personnelle. Jean-Jacques Rousseau, dont on connaît un exemplaire, ne procéda pas autrement[1].

La seule lectrice : Marie de Gournay

Après la mort de l'écrivain, les *Essais* poursuivirent une brillante carrière éditoriale grâce aux soins conjugués du libraire Abel L'Angelier, des dames de Montaigne, très attentives à faire connaître l'œuvre de leur époux et père, ainsi que de la fille d'alliance, Mlle de Gournay. Celle-ci avait été associée dès l'été 1588 à la première révision du texte et à ce qui deviendra sans qu'elle en fût déjà consciente, le travail de réécriture à l'origine de la dernière édition. Elle laissa dans les marges de l'exemplaire dit de Bordeaux les traces de cette collaboration sous la forme de quelques notes, dictées par l'écrivain[2]. Plus tard, elle prit entièrement en charge l'édition posthume, assumant un rôle inhabituel dans les usages éditoriaux de l'époque[3]. Son travail est bien documenté. Après avoir contribué à préparer la copie, Marie de Gournay corrigea le texte sur épreuves, avec un soin tout particulier, et elle prolongea ce travail de correction une fois le tirage achevé, en portant sur de nombreux exemplaires de nouvelles corrections. Elle se rendit ensuite dans la famille de Montaigne, où elle séjourna pendant quinze mois, qu'elle consacra à une nouvelle révision du texte, en collationnant l'édition qu'elle avait procurée sur l'autographe de l'écrivain, différent de l'exemplaire de Bordeaux. On conserve deux exemplaires portant le résultat de cette nouvelle lecture, dont l'un fut envoyé à Juste Lipse et l'autre appartint plus tard à Montesquieu[4]. Ces nouvelles corrections, une centaine, portant sur l'orthographe et la ponctuation, lui servirent à procurer une nouvelle édition des *Essais*, publiée en 1598 et sur laquelle furent établies les éditions suivantes. Le rôle de Marie de Gournay, en premier lieu, peut apparaître comme celui d'une

[1] Voir J. Starobinski, « Rousseau dans la marge de Montaigne. Cinq notes inédites », *Le Débat*, 90, mai-août 1996, p.3-27. Parmi les rares autres exemplaires des *Essais* possédés par des dames, celui, appartenant à l'édition de 1604 (ou 1602?), de la comtesse de Verrue, une des grandes bibliophiles du début du XVIIIe siècle, passé en vente au XIXe siècle, et celui de la marquise de Pompadour (BnF).

[2] Voir A. Legros, « Montaigne et Gournay en marge des *Essais* : trois petites notes pour quatre mains », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, LXV, 2003, p.612-630.

[3] Sur les liens de M. de Gournay et du libraire, voir notre étude « Abel L'Angelier et ses dames », *in Des Femmes et des livres*, actes de la journée d'étude, Paris, 1998, éd. D. de Courcelles, Etudes et rencontres de l'Ecole des Chartes, Paris, 1999, p.117-136. Sur la question de l'édition de 1595, voir la notice qui lui est consacrée dans le *Dictionnaire Montaigne*, Paris, H. Champion, p.306-312, avec une importante bibliographie.

[4] Voir A. Salles, « Juste Lipse et Marie de Gournay : autour de l'*exemplaire d'Anvers* des *Essais* de Montaigne », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXV, 1973, p.117-129.

éditrice, dont le travail, s'il suppose une lecture répétée du livre, semble avoir été voué à la myopie d'une approche philologique et typographique. Les choses toutefois sont différentes, et dans les textes liés à cette édition, la savante éditrice se présente surtout en lectrice des *Essais*.

Dans un sonnet publié en 1594, s'adressant alors aux Mânes de Montaigne, Marie de Gournay faisait l'histoire de sa propre découverte des *Essais* :

> Toy qui par la beauté des Essais admirables
> Non veu, loin de ma terre, en lieux inabordables,
> Me ravis dès le bers l'âme et la volonté[1].

Le sonnet, avait été composé en 1588, et il était probablement destiné à être offert à Montaigne et à servir de pièce liminaire à l'édition alors sous presse. En 1595, dans la longue préface qu'elle donna, à l'édition qu'elle venait de procurer, Mlle de Gournay amplifia la narration de l'épisode de sa première lecture. Cette pièce a souvent été mal jugée ; Pierre Villey considérait qu'il s'agissait d'une « pauvre chose », mais le premier, il comprenait qu'elle constituait en fait la première apologie des *Essais* ainsi qu'une apologie personnelle de son auteur[2]. Marie de Gournay cherchait à justifier son travail d'édition, à appuyer sa revendication d'être l'éditrice compétente des *Essais* et d'être la seule éditrice autorisée d'une édition posthume dont elle cherchait du même coup à garantir l'authenticité. A cette fin, dans une construction célébrant le livre et son lecteur idéal, également distant, selon les termes mêmes de Montaigne, des doctes et des « ames communes », elle assumait, le rôle, la *persona* de la parfaite lectrice. Elle se désignait elle-même comme une de ces « ames reglées et fortes », comme seule digne de lire les *Essais*, et rendue telle par la lecture même, dans un long texte entièrement déterminé par l'ajout au chapitre II, 17, dans lequel Montaigne définissait le bon lecteur :

> On estoit prest à me donner de l'hellebore, lorsque, comme ils [les Essais] me furent fortuitement mis en main au sortir de l'enfance, ils me transsissoient [sic] d'admiration, si je ne fusse à propos targuée de l'éloge que ce personnage [Juste Lipse] leur avoit rendu dez quelques années, m'estant monstré lorsque je vis premierement leur autheur mesme, que ce m'est tant gloire d'appeller Pere, après qu'ils m'eurent fait souhaitter deux ans, cette sienne rencontre, avec la vehemente sollicitude que plusieurs ont cognue, et nul sans crier miracle[3].

---

[1] M. de Gournay, *Le Proumenoir de M. de Montaigne*, Paris, A. L'Angelier, 1594, f. P4. Voir notre étude « Marie de Gournay et la famille de Montaigne : les poèmes du *Proumenoir* et l'édition des *Essais* (1594-1599) », *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, XXV, 3, 1995, p.433-445.

[2] P. Villey, *Montaigne devant la postérité*, *cit*., p.41-42.

[3] M. de Gournay, préface, *in Les Essais*, Paris, A. L'Angelier, 1595, f. ã2 v°. Le texte a été édité et commenté par F. Rigolot, *Montaigne Studies*, I, 1989, p.7-60.

Dans un second temps, confirmant une véritable transmission de père à fille, elle pouvait prétendre être seule capable de comprendre les *Essais* aussi intimement que leur auteur, comme elle était seule à même de comprendre, par la familiarité qu'elle avait entretenue avec Montaigne, le style nouveau que celui-ci avait adopté ainsi que l'écriture difficile de la « copie » envoyée à L'Angelier, le manuscrit sur lequel elle avait établi le texte de son édition.

L'histoire même de ce passage relatant la lecture des *Essais*, révèle la portée symbolique de l'épisode. Dès la seconde édition, Marie de Gournay le supprima, avec la longue préface qu'elle remplaça par une préface laconique, en précisant :

> je me retracte de cette Preface que l'aveuglement de mon aage, et d'une violente fievre d'ame me laissa n'aguere eschapper des mains[1].

La rétractation n'était qu'apparente. Non seulement la nouvelle préface renforçait la position de Marie de Gournay en termes *d'éthos* (« je suis assez genereuse pour advouer ma foiblesse ») et d'autorité (« moy qu'une si specialle alliance avec le mort »), mais loin de disparaître, le passage supprimé réapparut d'abord dans les œuvres personnelles de celle qui, à son tour, était devenue un auteur, et il fut régulièrement repris jusqu'en 1641, avec variantes et corrections, comme le récit d'une expérience fondatrice dans la vie de son auteur, à qui il donnait sa double autorité, d'écrivain et d'éditeur, puis à partir de 1617, fortement modifié, dans toutes les nouvelles éditions des *Essais* dont il déterminait la première réception[2].

A la question que posait Montaigne : « Et puis pour qui écrivez vous? », Marie de Gournay, dans la longue préface de 1595, répondait en somme, « pour moi, et moi seule ». Sa réponse si provocante, qui instituait un véritable droit moral sur les *Essais*, est à mettre en relation, ainsi que la préface elle-même le suggère, avec un ultime ajout dans le chapitre 17. Ce passage absent de l'exemplaire de Bordeaux, paraissait pour la première fois dans l'édition posthume[3]. Il s'agit de la célébration par Montaigne de la fille d'alliance comme lectrice :

> Le jugement qu'elle fit des premiers Essays, et femme, et en ce siècle, et si jeune, et seule en son quartier et la vehemence fameuse dont elle m'ayma et me desira long temps sur la seule estime qu'elle en print de moy, avant m'avoir veu, c'est un accident de très digne considération[4].

---

[1] *Les Essais*, Paris, A. L'Angelier, 1598, f. ã4.

[2] Voir P. Desan, *Montaigne dans tous ses états*, Fasano, Schena, 2001, p.193-216, ainsi que O. Millet, « Les préfaces et le rôle de Marie de Gournay dans la première réception des *Essais* », *in Marie de Gournay et l'édition de 1595 des* Essais *de Montaigne*, actes du colloque, Paris, H. Champion, 1996, p.78-91.

[3] Cette divergence a conduit quelques critiques à mettre en doute l'authenticité du passage ; à l'inverse, P. Villey réfute la possibilité même de la falsification (*Montaigne devant la postérité*, p.41).

[4] *Les Essais*, II, 17, p.662.

La lecture que Mlle de Gournay avait faite des *Essais* l'avait conduite à juger du livre et à aimer son auteur, accomplissant une lecture parfaite, en tout empathique, celle-là même que Montaigne avait posée en principe. Rien de moins sceptique ou de moins philosophique que cet exercice du jugement, en fait un échange gratifiant par lequel le lecteur, en révérant la grande âme de l'auteur, révèle une âme d'une trempe égale, la sienne, et confirme une relation privilégiée : « lorsqu'il me louait, je le possédais[1] ». Cette lecture *féminine* de Marie de Gournay, toute d'empathie et d'admiration, a permis l'édition des *Essais* et elle a assuré le succès du livre pour plus d'un demi-siècle. Elle est aussi à l'origine de la lecture moderne par identification que l'on ne cesse de faire, de Montaigne en fait plus que des *Essais*, depuis la fin du XIXe siècle. Mais cette lecture, qui au contraire de celle de Marie de Gournay, n'a pas été appuyée par une même attention philologique à un texte aujourd'hui sinistré tant il est mal édité, n'est pas encore un objet d'étude et n'a pas encore suscité sa propre critique.

Jean BALSAMO
Université de Reims

[1] M. de Gournay, préface, f. ; éd. Rigolot, p 51 et note.

Masculin et féminin dans la réception de l'œuvre de Duras

« L'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une œuvre, écrivait Sartre, car, si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait, jamais l'œuvre comme objet ne verrait le jour. »[1] On ne peut pas dissocier l'opération d'écrire de celle de lire : c'est la lecture qui valorise l'œuvre. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir l'œuvre d'art, cet « objet concret et imaginaire » comme l'appelle Sartre. Mais peut-on considérer la lecture d'une œuvre littéraire en fonction du genre du lecteur ? Dans cette perspective, je propose une étude des différences genrées dans la réception de l'œuvre de Marguerite Duras. Comment la catégorie du lecteur influence-t-elle et structure-t-elle le genre ? Vers quel type de réception se sont orientés les lecteurs et les lectrices de Duras ? Peut-on vraiment découvrir ce qu'il y a à la base de cette distinction ? Pour mieux comprendre cette dichotomie, nous avons fait du lecteur durassien un objet d'étude « concrète et objective », pour emprunter ces termes à Jean Starobinski[2]. Tout en réalisant une radiographie de leurs consciences, nous avons constaté que le mot-clé dans la distinction masculin/féminin chez le lectorat durassien est la *motivation* ou ce qu'il y a derrière les faits. Nous allons examiner ici deux pistes de lecture vers lesquelles les lecteurs de Duras se sont orientés : le biographique et la téléréception.

---

[1] Jean-Paul Sartre, « Qu'est-ce que la littérature? », *in Situations II*, Paris, Gallimard, 1984, p.105.

[2] Jean Starobinski, Préface à *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss, Paris, Gallimard, 1978, pour la traduction française, p.12.

Avant d'analyser la dichotomie masculin/féminin dans la réception de l'œuvre durassienne, il est intéressant de connaître la manière dont Duras comprend le genre. En effet, il faudrait commencer par dire que tant le masculin que le féminin ont bien préoccupé Marguerite Duras tout au long de sa vie. Considérée comme modèle de l'écriture féminine en France et à l'étranger, elle reçoit des louanges qui ne se limitent pas au domaine littéraire. La réputation féministe[1] de l'auteur doit beaucoup à ses combats dans l'arène publique après 1970 quand elle participe à de nombreux entretiens centrés sur la question féminine, de vrais débats initiés par Suzanne Horer et Jean Socquet[2] ou par Xavière Gauthier, éditeur du journal *Sorcières*[3]. Son nom figure aussi dans une publication de la maison d'édition « Des femmes », qui a été fondée par le groupe féministe *Psychanalyse et politique.*[4] En outre, Duras a le courage de signer le « Manifeste des 343 », à savoir 343 femmes dont les noms sont publiés dans *Le Nouvel Observateur* en 1971 : toutes déclarent publiquement avoir eu recours à l'avortement.[5] Il faut pourtant noter que Duras n'a jamais revendiqué l'étiquette féministe, au contraire, elle l'a résolument repoussée[6]. D'ailleurs, elle ne croit pas qu'il y ait de différences genrées quand il s'agit de l'art de l'écriture ou du cinéma :

> … moi aussi je suis tombée dans le panneau de l'écriture féminine. Je l'ai écrit dans des livres, des articles. Je me suis efforcée d'y croire par tous les moyens. Y compris celui de faire accroire que je ressortissais à cette écriture. Par exemple qu'India Song était un film de femme et Le Camion aussi. Tout comme s'il y avait des films de femmes comme il y avait des films d'hommes. Tout comme si en faisant un livre, un film, une femme quittait le port des hommes pour rejoindre celui des femmes. Sachez-le, tout est faux de ce que j'ai pu dire là-dessus.[7]

Pourtant, Duras accepte que les femmes et les hommes soient différents, car, selon elle, l'intelligence des femmes est organique, les femmes, contrairement

---

[1] Stéphanie Anderson, *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Genève, Droz, 1995, p.7.

[2] *La Création étouffée*, Paris, Pierre Horay, 1973, p.172.

[3] Dans un numéro spécial de *Tel Quel*, « Lutte de femmes », n°50, été 1974.

[4] Stéphanie Anderson, *Le discours féminin de Marguerite Duras, op.cit.*, p.8.

[5] Cette action se situe au cours de la lutte politique pour le droit à l'avortement légal encore refusé à l'époque. La loi Veil sera votée en 1975.

[6] S Anderson, *op.cit.*, p.9. Lors d'une série d'interviews à Montréal en 1981, Marguerite Duras énonce sa position : « M. D. : On me demande si la proposition féministe est pourrie? Je dis oui. Q. : Pourquoi? M. D. : Parce que toute proposition militante est forcément infirme. » (Suzanne Lamy et André Roy, *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Spirale, 1981, p.33)

[7] Ce rejet du féminisme est bien mis en exergue dans une interview que Duras accorde à Rolland Thélu et publié dans *Gai pied* en 1980. (« Un entretien avec Marguerite Duras » *in Gai pied*, n°20, novembre 1980, p.16)

aux hommes, sachant « écouter leurs sentiments ».[1] Elle valorise leur silence, mais, par-dessus tout, elle célèbre l'expérience féminine de la maternité. Selon Marguerite Duras, les hommes seraient malades parce qu'il leur manque la maternité, il leur manque l'« amour fou » que seul la maternité fait découvrir[2]. Duras considère que l'« activité théorisante » des hommes est toujours « réductrice, castratrice »[3]. D'ailleurs, Duras voit dans l'activité littéraire de son époque une spécificité féminine. Elle dit : « Ce n'est plus les hommes, c'est terminé. Aucun homme n'écrit comme Sarraute, n'écrit comme Woolf. Personne n'écrit comme moi. Aucun homme. »[4] Cette attitude ambiguë de Duras envers la dichotomie homme/femme ne surprend pas, car l'écrivain aime les contradictions, les ambiguïtés peuplent son œuvre. Elle ne favorise pas les femmes, ni ne dénigre les hommes. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que la première personne à laquelle elle confie son premier manuscrit, *Les Impudents* (1944), est un homme, Raymond Queneau, qui l'encourage et lui dit de ne rien faire d'autre qu'écrire. Queneau demeure le maître incontesté, son véritable guide en littérature, celui qui a su trouver les mots pour qu'elle ne renonce pas à sa vocation d'écrivain. Dionys Mascolo, son futur compagnon et le père de son fils, confirme : « Queneau fut déterminant. C'est lui qui a aidé Marguerite quand elle doutait. Il avait refusé son premier manuscrit, mais il l'a encouragée à continuer. »[5]

Les auteurs, écrit Genette[6], ont souvent une idée assez précise du type de lecteur qu'ils souhaitent, ou savent parfois toucher. En ce sens-là, Genette cite Balzac qui avait une visée particulière sur le public féminin, dont il se voulait l'analyste le plus compétent. Quant à ses lecteurs, Duras ne laisse pas entendre qu'elle préférerait une certaine catégorie différenciée en fonction du genre. On connaît pourtant la confiance qu'elle fait au jeune public et dont elle parle dans son dernier livre, *C'est tout :*

> Yann Andréa : Qui va se souvenir de vous ?
> M. D. : Les jeunes lecteurs. Les petits élèves.[7]

Duras écrit donc pour un public neutre, les jeunes, sans exclure directement les autres lecteurs possibles. La catégorie de genre n'existe donc pas chez Duras lorsqu'il s'agit de son lectorat. Pour elle, les jeunes représentent ce que Jauss appelle le lecteur implicite, qui correspond au « lecteur abstrait » du système de

---

[1] S. Anderson, *op.cit.*, p.10.
[2] *Ibid.*
[3] Suzanne Horer et Jeanne Soquet, *La Création étouffée*, *op.cit.*, p.178, cité par Stéphanie Anderson, *op.cit.*, p.10.
[4] Suzanne Lamy et André Roy, *Marguerite Duras à Montréal*, *op.cit.*, p.69.
[5] *Ibid.*, p.248.
[6] G. Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, coll. Poétique, sous la direction de G. Genette et T. Todorov, p.200.
[7] Marguerite Duras, *C'est tout*, P.O.L., 1999, p.10.

Lintvelt.[1] Ce public neutre fonctionne comme une image du destinataire présupposé et postulé par l'œuvre littéraire de l'auteur, mais aussi comme image du récepteur idéal, capable d'en concrétiser le sens total dans une lecture active.

Revenons maintenant à une approche plus « concrétisée » du lecteur durassien et examinons les « effets de lecture » (le syntagme appartient à Iser[2]) en fonction du genre du destinataire. Ces effets de lecture renvoient aux « effets de genre » dont parlent Christine Guionnet et Erik Neveu dans le livre *Féminin/Masculin. Sociologie du genre.*[3] Qu'on l'accepte ou pas, entre le masculin et le féminin il y a tout d'abord une différence biologique, entraînant l'existence de rôles sociaux différents. Dans cette perspective, Françoise Héritier dit que cette différence pèse sur la manière dont on observe le réel et mène à des constructions mentales qui découlent de cette observation du réel basée sur les sens.[4] Cette différence pèse aussi sur la manière dont on comprend la vie ou l'art. Dans le cas précis des lecteurs de Marguerite Duras, cette différence a mené à des effets de lecture bien distincts et intéressants en même temps. Ainsi, il faut noter que le biographique a été le domaine qui a attiré surtout les femmes. Et ici nous citons les trois noms de biographes-femmes (Laure Adler, Frédérique Lebelley et Michèle Manceaux[5]), sans toutefois oublier le nom d'Alain Vircondelet[6], le biographe-homme qui dédie son livre à Marguerite Duras en signe de « violente fidélité », car, dit-il, « tout est exact et vérifié ».[7] Quatre biographies du même auteur, réalisées à partir des mêmes sources de documentation, mais qui sont pourtant différentes. En fonction du genre ? Des motivations ? Des deux à la fois, pourrait-on dire. Chodorow, cité par Christine Guionnet affirme que les processus de formation de l'identité psychique de genre engendrent des capacités affectives différentes.[8] Cela expliquerait en quelque sorte les différentes motivations qui ont poussé les trois femmes-biographes et Alain Vircondelet à écrire la biographie de Duras. Ainsi, lorsque Laure Adler rencontre Duras, au milieu des années 80, elle se laisse séduire par « cette femme qui monologue sur tout et sur rien »[9]. Fascinée par l'écriture de Duras, Laure Adler commence sa biographie du vivant de la romancière. Celle-

---

[1] Voir J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, Paris, Corti, 1981.

[2] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, [1976], Mardaga, Bruxelles, 1985, pour la traduction française.

[3] Christine Guionnet et Erik Neveu, *Féminin/Masculin. Sociologie du genre*, Paris, Armand Colin, 2004, p.8.

[4] Françoise Héritier, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002, p.199.

[5] Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998 ; Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, Paris, Grasset, 1994 ; Michèle Manceaux, *L'Amie…des journées entières avec Marguerite Duras*, Paris, Albin Michel, 1997.

[6] Alain Vircondelet, *Marguerite Duras*, Paris, Seghers, 1972.

[7] *Lire*, oct. 1991, « La vraie vie de Marguerite Duras », par Pierre Assouline.

[8] C. Guionnet et E. Neveu, *Féminin/Masculin. op.cit.*, p. 49.

[9] « L'impossible vérité sur Marguerite Duras », par Pascale Frey, *in Lire*, juin 1998.

ci n'en veut pas, mais elle accepte de lui parler. Laure Adler brosse le portrait « d'un personnage paradoxal, d'un grand écrivain qui se laisse capturer par les sirènes de la célébrité, d'une femme touchante et généreuse ».[1] Elle explore les mystères entourant la vie de Marguerite Duras, poussée par la curiosité d'apprendre qui elle était vraiment et d'où venait son écriture, car, avoue Adler dans une interview accordée à Pascale Frey, « il y a une telle métamorphose au fil de son œuvre… Cela ressemble à un écrivain qui aurait changé de peau ».[2] Ceci relève du registre moral féminin dont parle Christine Guionnet[3]. Conformément à ses propos, il y aurait deux registres moraux différents. Côté féminin, la vision des règles est souple et tolérante. Les femmes font passer avant le culte des règles une attitude de responsabilité à l'égard du monde, d'attention aux relations avec les êtres. Les dilemmes moraux ne peuvent se résoudre que contextuellement, dans un rapport empathique, une attention à la texture des relations interpersonnelles. L'impératif moral est de soulager les maux du monde. C'est peut-être une des raisons pour laquelle Adler écrit cette biographie, car elle affirme :

> Avant, Marguerite était pour moi un grand écrivain, qui avait vécu une enfance coloniale, qui avait mené une vie engagée. La Marguerite de maintenant est une petite fille à l'enfance saccagée, qui a connu beaucoup de souffrance et de douleurs.[4]

En plongeant dans les archives personnelles de Duras, puis en explorant d'autres archives en France et au Vietnam, en passant par dix-huit cartons de papiers non classés, que personne n'avait jamais lus et dont l'accès lui a été autorisé par Jean Mascolo, le fils de Duras, en discutant ouvertement avec Marguerite Duras sur sa vie et son œuvre, à l'occasion de visites, Adler arrive non seulement à trouver la source du désir d'écriture de l'auteur, mais aussi à soulager par l'art la douleur d'un monde renvoyé par Duras à sa perte. Écrire sur la souffrance des autres, soulage Adler de sa propre souffrance. Elle avoue :

> J'avais lu bien sûr des livres de Marguerite Duras. Ils m'avaient plu, sans plus. Et puis, cet été-là, je me trouvais dans une souffrance atroce, je venais de perdre un enfant. La lecture de ce roman a suspendu le temps, m'a emmenée ailleurs. Ce personnage qui arrive à transformer sa solitude en liberté m'a permis d'entrevoir le lendemain[5].

De son côté, Frédérique Lebelley se laisse porter par la même aventure et se lance dans l'écriture de la vie de Duras qui la fascine. Tout en ressentant « une

---

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid.*
[3] C. Guionnet et E. Neveu, *Féminin/Masculin. op. cit.*, p. 50.
[4] « L'impossible vérité sur Marguerite Duras », par Pascale Frey, *in Lire*, juin 1998.
[5] *Ibid.*

sorte de filiation entre elle et moi, je lui ressemble, je crois »[1] précise Frédérique Lebelley, ajoutant que Duras a beaucoup menti en réinventant sa vie. Mais son propos n'était ni de juger, ni d'apporter des corrections. Ce qui l'intéressait, puisqu'elle essayait d'approcher ce « lieu de l'écrit » dont elle parle, c'était la vie voulue de Marguerite Duras. Lebelley dit : « sa vérité m'intéresse plus », qu'importe si la réalité est modifiée par l'écrivain ? Le récit de Frédérique Lebelley est plus proche du *reality-show* que de l'enquête biographique (pas d'index, des notes embryonnaires, une bibliographie minimale). Elle inaugure un nouveau genre : la pseudo-biographie. Dans *Le Monde des livres* du 11 février 1994, Geneviève Brisac écrit :

> La biographie sentimentale-kitsch, dirait Milan Kundera, écrite à 10 cm de son sujet, prenant ses mots pour les mettre dans d'autres phrases, mélangeant, en toute inconscience, les textes et les descriptions, sans se douter une seconde du caractère à la fois révoltant et comique du résultat. F. Lebelley plagie Duras, sans guillemets.[2]

Quant à Michèle Manceaux, elle nous invite à la suivre dans un voyage en tendresse. Profondément attachée à Marguerite Duras après une amitié de trente ans à peu près, elle lui dédie « un chant d'amitié où se dessine sans concession le plus vrai, le plus touchant des portraits ».[3] « J'étais dans une espèce d'attention profonde, heureuse de comprendre un peu ce qu'est un écrivain. C'est cela qui m'intéressait surtout. Elle m'a appris beaucoup de choses. À rester seule, à méditer »[4], avoue-t-elle.

Curiosité, responsabilité morale envers un monde en souffrance, sensibilité psychoaffective débordante, aucun souci pour la réalité immédiate, tels sont les traits définitoires d'un possible génie de lecture féminine appliqué à Duras.

Côté masculin, à en croire Guionnet, l'attitude à l'égard des règles est plus figée. La morale de respect des règles et des droits individuels prime. Pour les garçons, le monde est contraignant : on ne fait pas ce qu'on veut à cause des autres, des règles à respecter. L'accomplissement individuel mobilise plus l'imaginaire masculin que les attachements. Le développement moral au masculin débouche sur une éthique de la justice, une mobilité des droits égalitaires. Les hommes se constituent comme des êtres dont les énergies sociales et affectives sont canalisées vers les objets et les choses plus que vers les relations à autrui.[5] En effet, Alain Vircondelet est motivé dans sa démarche par la vraie vie de Duras. Lui aussi va puiser dans les mêmes sources que les femmes-biographes de Duras, mené par la curiosité, mais aussi pas le désir de

---

[1] *Le Point*, 5 février 1994, « Les ambiguïtés de Marguerite Duras », une interview de Marie-Françoise Leclère avec F. Lebelley.

[2] Geneviève Brisac, « Pour Duras, romancière française », *in Le Monde des livres*, 11 février 1994.

[3] *La Vie*, 24 avril 1997.

[4] *Elle*, 3 mars 1997.

[5] C. Guionnet et E. Neveu, *Féminin/Masculin.* p. 50.

découvrir, de dévoiler la réalité. « N'est-il pas illusoire pour le biographe d'établir une chronologie des faits de la vie de Duras alors que l'écrivain a vécu le réel comme un mythe ? », se demandait Pierre Assouline dans *Lire* d'octobre 1991[1]. Alain Vircondelet écrit la biographie de Duras à sa manière, non pas selon les canons du genre. Duras est de ces écrivains qui se veulent tout entiers dans leurs textes. « Ce qu'il y a dans les livres est plus véritable que l'auteur qui les écrit », dit-elle. Selon Duras, tout est dans le livre et qu'importe si ce n'est pas dans l'ordre ? De toute façon, celui qui voudra capter cette région des ténèbres qu'elle nomme l'« ombre interne », devra s'atteler à écrire non pas l'histoire, mais le roman de sa vie. Le livre d'Alain Vircondelet est celui d'un écrivain et non celui d'un historien. Un travail d'écriture, une grande familiarité avec l'œuvre, une recherche qui apporte des révélations sur certains aspects dissimulés par Duras, une analyse dense mais légère des livres et des films essentiels, une fascination critique qui confère sa crédibilité à l'ensemble. Vircondelet réalise le roman d'une vie, où tout est exact et vérifié, de peur de verser dans la vie romancée de l'écrivain ou dans l'hagiographie. Ce qui l'intéresse chez Duras « c'est la faille, ce qu'elle ne dit pas, sa marche dans la mémoire. Il y a une vibration mortifère de l'œuvre de Duras. Elle entame celui qui y pénètre. J'en suis devenu malade », confie Vircondelet à Pierre Assouline[2].

Par ailleurs, cette différence genrée portant sur l'observation du réel dans la réception de Marguerite Duras peut être remarquée aussi dans la téléréception de l'écrivain. En 1964, Duras s'engage dans le récit autobiographique et, avec la collaboration des journalistes spécialisés, à l'image de Pierre Dumayet, Bernard Pivot, Bernard Rapp ou Michel Field, elle se lance à partir de 1966 dans la prise de position publique pour parler des autres. Les émissions prennent la forme de la conversation de plateau, du commentaire en forme de portrait d'écrivain, du reportage d'actualité. L'écran devient un lieu de mémoire et de spectacle à la fois[3]. Ce qui est pourtant intéressant à souligner est la manière différente de réaliser ces émissions et d'aborder Duras selon ce que nous appelons une certaine psychologie des genres. La critique a déjà lancé l'idée qu'il y a vraiment une dichotomie masculin/féminin qui s'installe dans la réception télévisuelle de Marguerite Duras. En effet, les journalistes de la présentation télévisuelle de sexe masculin ont contribué en général à l'affirmation, dans l'entretien médiatique, d'un certain *régime durassien de dicibilité*[4], comme l'appelle à juste titre Noël Nel (Dumayet, Pivot, Rapp, Poivre d'Arvor, Field). Ils ont permis le déploiement de la parole et de la voix Duras. Ce type de régime se fonde sur une manière maîtrisée de parler de soi à l'écran, qui relève de l'autoconstruction. Pour aller plus loin dans la présentation de ce régime de

[1] *Lire*, oct. 1991, « La vraie vie de Marguerite Duras », par Pierre Assouline.

[2] *Ibid.*

[3] Noël Nel, « L'identité télévisuelle de Marguerite Duras », *in Lire Duras,* Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 585.

[4] *Ibid*., p. 586.

dicibilité, nous allons préciser qu'il est dicté, comme le dit N. Nel, qui reprend Dominique Noguez, par un trait spécifique du « parlécrit » durassien, c'est-à-dire par la parataxe. Il s'agit d'un « glissement progressif d'une parole parataxique à une parole hypertextuelle, et d'une voix de lecture intérieure à un style vocal maîtrisé »[1]. En 1985, Noguez parlait déjà de Duras comme d'un écrivain de la parataxe, c'est-à-dire, de l'écriture « pauvre » et du style parlé. Noguez comprend par ailleurs la parataxe comme « une lente conquête sur l'incertain, l'impalpable, l'indéfinissable »[2]. C'est cette quête en fait qui détermine Duras à parler comme elle écrit ou qui la détermine à écrire comme parlent ses personnages. Nous évoquons ici le roman-pièce de théâtre *L'Amante anglaise* qui est construit en forme d'interview enregistrée au magnétophone. La manière de parler de Duras, « de façon plutôt laconique, en phrases rapides et elliptiques, dans une sorte de tension vis-à-vis de son questionneur, avec une écoute quelque peu intellectuelle et froide », comme la décrit Aliette Armel[3], renvoie à la notion de sous-conversation avancée par N. Sarraute. C'est un échange verbal marqué à la fois de phrases relativement longues et de pauses, hésitations, attentes et silences. Il s'agit d'une parole pensive ou pensante, qui signifie l'intériorité et habite, comme le dit N. Nel, la conversation d'*Océaniques* (1987) avec Jean-Luc Godard : « Il y a quelque chose dans l'écriture qui t'insupporte » ; « Tu es dans une damnation, Jean-Luc », « Les hommes ne peuvent pas parler d'eux-mêmes, les femmes le peuvent »[4].

En revanche, les femmes de la télévision (Luce Perrot, Michelle Porte, Caroline Champetier) ont opté dans la construction de l'image télévisuelle de M. Duras pour un *régime de visibilité*, selon le même critique. Ainsi, elles proposent, comme le fait remarquer N. Nel, dans leurs documentaires, des scènes et des scénographies de l'univers télévisuel durassien, tout ceci sous l'empire de l'imprévu, du direct, « sans calcul stratégique préparatoire »[5], comme le préfère Duras. Il s'agit d'un mélange du plan-médaillon au reportage « à la manière de Duras et au documentaire du type "collection d'actes déclaratifs", puis du type montage alterné de séquences »[6]. Le plan-médaillon fait référence à l'aspect physique de la présence télévisuelle de M. Duras. On assiste à un cadrage très serré, avec une Duras dans la position proche du regard-caméra.

En effet, comment expliquer ces deux perspectives qui diffèrent selon le genre des réalisateurs des émissions ? Pourquoi les hommes privilégient-ils la parole et la voix et les femmes plutôt l'image physique, les scènes de l'univers télévisuel durassien ? Peut-être parce que leur vision du monde diffère selon leur

[1] *Ibid.*, p. 592.
[2] Dominique Noguez cité par N. Nel, *op.cit*.
[3] Aliette Armel, cite par N. Nel, *op.cit*., p.592-593.
[4] Noël Nel, *op.cit.*, p.593.
[5] *Ibid*., p.587.
[6] *Ibid*., p 595.

psychologie. Ou bien, comme le dit Christine Guionnet, les femmes journalistes, désirant adopter une démarche compréhensive, font un usage plus intensif d'analyses psychologiques, biographiques, notamment dans le journalisme politique. Leur tendance est d'opérer la césure entre univers privés et publics différemment des hommes. Leurs rôles conjugaux et maternels les rendent plus attentives aux voix ordinaires, aux enjeux pratiques des choix politiques ou économiques. Elles laissent libre cours à leurs émotions et font preuve d'une capacité d'empathie plus forte que les hommes[1].

Par ailleurs, les femmes, de par leur nature, ont besoin d'un support matériel, extérieur, sur lequel fonder et construire leur vision du monde. A contrario, pour les hommes, la perception du monde passe par la parole, par ce côté immatériel de la communication, sans toutefois défavoriser l'image de l'écrivain. Nous invitons les lecteurs de Duras à percevoir dans ces actes de représentation de l'écrivain à travers les biographies ou la télévision une certaine complémentarité du travail féminin et masculin. C'est par la conjugaison de ces deux psychologies différentes que l'image de Duras peut être construite d'une manière plus complexe. Il ne faut pas oublier que parler de Duras ne suffit pas, il faut la voir, l'écouter, comparer et analyser les opinions des autres et la laisser parler d'elle-même, sans l'interrompre, comme elle veut, car Duras est avant tout « la femme du monde », le mythe de la femme-écrivain par excellence.

Daniela VERES
Université de Lyon II

[1] *Cf.* Christine Guionnet et Erik Neveu, *Féminin/Masculin. Sociologie du genre,* Armand Colin, 2004, p.148.

Sarah et le lieutenant français *: le piège du roman victorien*

Sarah et le lieutenant français constitue un exemple de choix pour les narratologues : il s'agit en effet d'une des rares œuvres littéraires où la théorie littéraire vient influencer de manière claire et indiscutable la fiction. Ce roman, publié en 1969 par l'Anglais John Fowles, raconte une histoire qui se déroule à l'époque victorienne, entre 1867 et 1869. Il est écrit, selon l'aveu du narrateur au chapitre 13, « dans le cadre et selon les normes d'une convention universellement acceptée dans le temps où se passe cette histoire »[1] –, et en effet le mode de narration est comparable à celui que pourraient utiliser Dickens, Thackeray ou Thomas Hardy. Bien entendu, le roman ne se contente pas d'obéir aveuglément à ces normes : il affiche une conscience métalittéraire extrêmement développée qui imprègne toute la fiction. Le narrateur questionne, voire détourne de façon assez systématique les conventions romanesques victoriennes, et c'est la nature et l'ampleur de ce détournement que cette contribution voudrait examiner.

Rappelons brièvement l'intrigue, qui se déroule pour l'essentiel dans une petite ville de bord de mer anglaise, Lyme Regis. Le héros, Charles, fort convenable, s'apprête à épouser Ernestina, une jeune bourgeoise non moins convenable ; mais il rencontre lors de ses promenades une jeune femme mystérieuse et fascinante, Sarah Woodruff qui, de notoriété publique, s'est déshonorée en se donnant à un lieutenant français qui ne l'a jamais épousée. Comment va réagir ce Victorien devant le tour imprévu que prend sa vie, qu'il

[1] *Sarah et le lieutenant français*, trad. G. Durand, Paris, Seuil, « Points », [1972], 1998, p.139. Édition originale : *The French Lieutenant's Woman*, London, J.Cape, [1969], 1985.

croyait écrite à l'avance ? Tel est l'enjeu narratif du roman, qui a connu un double succès absolument extraordinaire : succès auprès du public d'une part (en dix ans, le livre a été vendu à trois millions d'exemplaires dans le monde) ; fortune critique et universitaire d'autre part, dont témoigne la prolifération des articles et monographies sur le sujet.

La plupart des critiques donnent sensiblement la même interprétation du roman : l'histoire et la narration, la fiction et la réflexion métafictionnelle déboucheraient sur une seule et même leçon, une morale *existentialiste*. Personnage et lecteur prennent progressivement conscience de l'anxiété liée à la liberté de l'homme en l'absence de Dieu, que ce soit le dieu des religions ou le démiurge des romans traditionnels[1]. La réussite esthétique du roman comme son succès s'expliqueraient ainsi par la convergence des deux niveaux du texte (histoire et narration), en d'autres mots par l'harmonie du fond et de la forme[2].

Ainsi, cette hypothèse soutient que le succès public et le succès universitaire ont les mêmes raisons. Or, il existe au contraire une discordance notable entre les deux réceptions : le fait que le roman soit un best-seller laisse supposer qu'il ne cause aucun problème à la plupart de ses lecteurs, alors qu'il est source de confusion inextricable pour les critiques littéraires, qui se perdent dans des considérations infinies sur la fiction, la métafiction, *etc.* Bref, il est problématique de relier directement le succès du roman à sa dimension métafictionnelle, et l'on voudrait soutenir ici au contraire que la convergence des niveaux fictionnel et métafictionnel, l'« union sacrée » du fond et de la forme, n'a que peu à voir avec le succès du roman. Les caractéristiques post-modernistes sur lesquelles les critiques concentrent l'essentiel de leur interprétation sont en fait atténuées, lissées par le fonctionnement de la lecture courante, et c'est ce phénomène de lissage qui constitue peut-être la principale explication du succès de ce roman expérimental. On s'interrogera donc sur ce que la présence de la réflexion métafictionnelle dans le roman de John Fowles révèle sur le fonctionnement de la lecture, et sur les attentes du lecteur par rapport au genre romanesque.

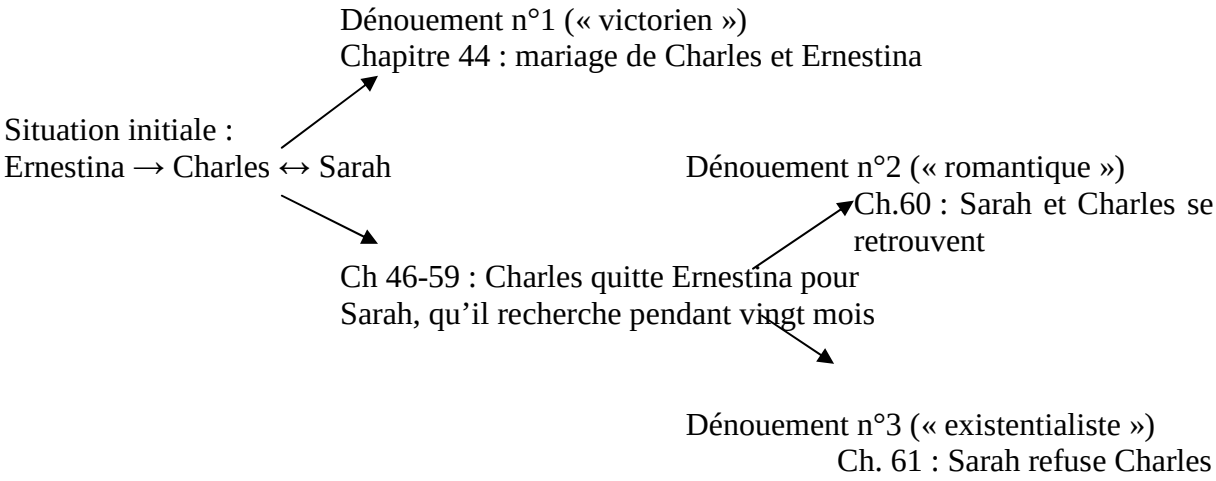
---

[1] Les agents de cette découverte sont Sarah pour Charles, et le narrateur pour le lecteur – ils ont pour point commun *littéral* de raconter beaucoup d'histoires.

[2] Voir par exemple F. Holmes : « *The success of the novel is inseparable from its reflexive character* » (« *The Novel, Illusion & reality : the paradox of omniscience in The French Lieutenant's Woman* », dans *Journal of narrative technique*, 1981, p.198), ou E. D. Rankin : « *The "digressionary" and highly controversial chapter 13 [...] is actually not a digression at all, but rather a subtle reinforcement of the concept of freedom, evolution, survival, and obsolescence which form the thematic basis of the novel.* » (« *Cryptic Coloration in The French Lieutenant's Woman* », *Journal of Narrative technique*, 1973, p.193-207).

Un triple dénouement ?

Le roman connaît un triple dénouement – qui concentre l'intérêt des critiques –, que l'on peut schématiser de la manière suivante :



Dans le premier dénouement, Charles décide de se ranger, de revenir à la raison et à la jeune Ernestina en renonçant à Sarah ; sa vie (mariage, nombre d'enfants, date de mort, *etc.*) est résumée en une page, qui évoque aussi le destin des autres personnages du roman : c'est une fin réaliste, d'inspiration victorienne. Le texte renonce ensuite à ce dénouement, présenté *a posteriori* comme la transposition des pensées de Charles. En « réalité », Charles renonce à se marier avec Ernestina, mais Sarah disparaît. Il ne la retrouve que vingt mois après, lors d'une scène extrêmement tendue. C'est là que prend place le deuxième dénouement : Sarah finit par lui apprendre qu'elle a eu un enfant de lui ; la famille semble devoir se réunir dans la paix : c'est un *happy end* romantique, la deuxième fin. Apparaît alors un personnage de romancier, décrit comme un *impresario :* il remonte sa montre d'un quart d'heure, et nous lisons un troisième dénouement, au cours duquel Sarah et Charles ne réussissent pas à se comprendre ; le héros part, définitivement seul. C'est la fin dite existentialiste par les critiques, car le personnage « commence à comprendre » ce qu'est la vie : « qu'en dépit du vide, de l'inaptitude, du désespoir au cœur insensible de la vie, elle doit être supportée » (p. 671).

Ce triple dénouement est un des principaux supports de l'interprétation philosophique du roman : il est censé illustrer la liberté que l'auteur, dans la formule inaugurée par John Fowles, accorde à ses personnages. En racontant trois dénouements, il matérialise la liberté d'action de son héros, qui n'est pas soumis à un plan établi, arrêté à l'avance par le romancier : le protagoniste « échappe » au romancier[1]. La même liberté est accordée au lecteur, également

[1] Cette conception, régulièrement rappelée dans le roman, selon laquelle la créature échappe à son créateur, correspond à une vision traditionnelle et démodée de la création littéraire, que stigmatise notamment N. Sarraute dans *L'Ère du soupçon* en ironisant sur « ce moment bien connu de quelques "vrais romanciers" où le personnage, tant la croyance en lui

libre de choisir entre les trois possibilités. Le narrateur expose très clairement sa doctrine sur cette question au chapitre 13 :

> Le romancier est dieu parce qu'il crée [...] ; ce qui est changé, c'est que nous ne pouvons plus être les dieux de la période victorienne, autocrates et omniscients ; mais selon une nouvelle conception théologique, notre première règle de conduite est la liberté, et non pas l'autorité. (p. 142)

Cette (absence de) fin originale témoigne bien sûr d'une conscience métalittéraire marquée ; elle permet au romancier d'afficher la modernité de son œuvre. L'intrigue a été rangée par A. Robbe-Grillet parmi les « notions périmées » du genre romanesque : lui donner trois fins revient à assumer, voire à exhiber la fragilité de la notion, en refusant l'intrigue linéaire avec un début, un milieu et une fin.

De plus, deux de ces dénouements obéissent à des schémas littéraires aisément reconnaissables, qui sont légèrement déformés, comme poussés à leur limite par l'ironie discrète du narrateur. Le premier dénouement relève d'une inspiration victorienne, en particulier parce que le narrateur y récapitule le destin de tous les personnages du roman, et va même jusqu'à raconter de façon très comique comment l'un des personnages, l'affreuse Mrs Poulteney, est damné. Le deuxième dénouement est d'inspiration romantique ; on admettra aisément que les généralités du narrateur ont quelque chose d'un peu trop emphatique et sentimental pour être honnêtes :

> Une ou deux fois dans notre vie il nous arrivera de rencontrer et de répondre à un tel regard : regard où le monde se défait, où le passé se fond ; regard où, dans l'étanchement simple de la soif la plus profonde, nous percevons que le fondement de l'éternité ne saurait être autre chose que l'amour, là, en cet instant, en ces mains qui se rejoignent, en cet aveugle silence où deux fronts s'inclinent, l'un au-dessus de l'autre. (p. 661)

L'ironie métalittéraire qui imprègne ces deux premiers dénouements trahit une des limites de l'expérimentation de John Fowles. N'est-ce pas un leurre, en effet, de croire que le lecteur réel considère les trois dénouements comme trois possibilités strictement équivalentes ? Comme le craint le narrateur dans une métalepse, « [la version] qui sera présentée en second lieu fera toujours figure, tant est forte la tyrannie du dernier chapitre, de version finale, ou *réelle* » (p. 586). La réception du roman confirme d'ailleurs cette crainte : de nombreux critiques s'attachent à démontrer que la dernière fin est la seule cohérente avec

---

de son auteur et l'intérêt qu'il lui porte sont intenses, se met soudain, telles les tables tournantes, animé par un fluide mystérieux, à se mouvoir de son propre mouvement et à entraîner à sa suite son créateur ravi qui n'a plus qu'à se laisser guider par sa créature » (*Œuvres complètes*, éd. J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, 1996, « Bibliothèque de la Pléiade », p.1577).

le reste du roman, d'un point de vue psychologique et philosophique[1]. Il paraît raisonnable de supposer que pour la plupart des lecteurs, le roman finit, malgré ses trois dénouements, et qu'il finit « mal », c'est-à-dire sur la rupture définitive des protagonistes.

Cette impression est probablement confortée par l'écriture du dernier dénouement, qui produit paradoxalement un effet de clôture très prononcé. Il propose en effet une morale, une « leçon » à tonalité existentialiste, que retiennent toutes les interprétations du roman. La dernière page contient une série de vérités générales sur la vie, « le fleuve de la vie », et le narrateur déclare dans l'avant-dernière phrase que Charles « commence de comprendre que la vie n'est pas un symbole, n'est pas une énigme impossible à résoudre, n'est pas la hantise d'un unique visage, n'est pas l'abandon définitif après le risque du coup de dés perdant ; mais qu'en dépit du vide, de l'inaptitude, du désespoir au cœur insensible de la ville, elle doit être supportée » (p. 671). Le fait que le personnage *comprenne* une philosophie à la dernière ligne du roman est une manière d'imposer celle-ci comme irréfutable, voire de lui conférer *a posteriori* le statut de révélation vers laquelle tendait l'ensemble du roman[2].

Ainsi, bien que la morale de cette dernière page soit une morale d'ouverture, de liberté (« Et qu'il faut repartir encore, porté par "l'amertume insondable et la mer étrangère" »), elle se présente formellement comme une conclusion – sans compter que les derniers mots citent un poème de Matthew Arnold, évoqué un peu plus haut parmi les lectures de Charles[3] ; cette citation fait figure de mot de la fin, accentuant l'impression que cette dernière possibilité de dénouement *est* le dénouement.

D'autres raisons, plus structurelles, poussent le lecteur à considérer cette ultime version comme le seul véritable dénouement du roman : l'étrangeté du triple dénouement est en fait atténuée par le texte lui-même, qui conduit le lecteur à considérer les deux premiers dénouements non pas comme des versions

[1] L'adaptation cinématographique du roman par Karel Reisz, sur un scénario de Pinter, va dans ce sens : la liaison entre Sarah et Charles est redoublée par celle des acteurs qui jouent leurs rôles dans l'adaptation du livre. Ce n'est pas un hasard si ce sont les êtres « réels », les acteurs, qui se séparent à la fin du film (comme dans le troisième et dernier dénouement du roman), tandis que les personnages qu'ils incarnent se retrouvent.

[2] John Fowles n'aurait sans doute pas goûté le rapprochement, mais il s'agit d'un procédé utilisé par les romans à thèse pour « faire passer » leur thèse mine de rien (voir S. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p.94). De plus, présenter les balbutiements de cette compréhension à la fin du roman conduit à relire l'ensemble du roman comme un roman de formation, un roman d'initiation, qui connaît logiquement sa fin au moment où le personnage comprend / apprend quelque chose.

[3] Dans le texte anglais, la citation n'est pas mise entre guillemets, mais elle comprend une élision qui rend le vers aisément reconnaissable : « *And out again, upon the unplumb'd, salt, estranging sea* ».

de l'histoire racontée, mais comme des textes possibles écartés, des textes fantômes qui environnent le récit principal.

Ce phénomène se produit de manière explicite pour le premier dénouement, auquel le narrateur donne *a posteriori* un statut d'hypothèse :

> Et maintenant, ayant conduit ce récit jusqu'à son dénouement conforme aux meilleures règles de la tradition, il me semble que je ferais mieux d'expliquer que les choses que j'ai décrites au cours des deux derniers chapitres, si elles se sont effectivement passées, ne se sont pas tout à fait déroulées de la façon dont vous avez pu les concevoir. [...] Nous nous représentons par la pensée les traits caractéristiques de notre comportement futur et de ce qui est susceptible de nous arriver. Ces hypothèses romancées, ou filmées en imagination, ont souvent plus d'effet sur notre comportement, lorsque nous nous trouvons en présence des événements réels, que nous ne sommes en général disposés à le reconnaître. (p. 491).

Notons d'ailleurs en passant que, comme ce pseudo-dénouement se situe deux cents pages avant la fin, il y a peu de chances que le lecteur, au moment où il le lit, le considère comme la véritable fin de l'histoire : l'épaisseur matérielle de ce qui reste à lire se charge de l'en dissuader. La première version du dénouement n'est donc qu'un texte possible écarté, un texte fantôme, que le fil narratif principal effleure puis rejette. Dans *Sarah et le lieutenant français*, ce phénomène n'est pas rare : de nombreux passages du roman effleurent les possibles qui flottent autour de la vie des personnages[1]. Ainsi, le texte possible, « l'hypothétique biographie » (p. 526), pour reprendre une expression de John Fowles, est un procédé récurrent, auquel le lecteur du roman est habitué. On peut donc supposer qu'il considère spontanément les deux premiers dénouements comme des possibles avec lesquels joue le récit, et non comme des *versions équivalentes* au dernier dénouement.

Cette hypothèse réduit considérablement l'originalité du travail de John Fowles. En effet, comme l'a montré Michel Charles, n'importe quel texte est environné, en toutes circonstances, de textes possibles, de textes fantômes, avec lesquels il joue. Tout lecteur est inconsciemment habitué à ce phénomène, qui régit le déroulement de sa propre lecture. C'est pour cette raison que l'on peut supposer que les trois versions du dénouement de *Sarah et le lieutenant français* ne suffisent pas à modifier réellement le statut du dénouement dans l'esprit du lecteur. L'expérimentation à laquelle se livre John Fowles en proposant trois dénouements est en fait atténuée par la force des schémas narratifs (*qu'on le veuille ou non*, ce qui vient en dernier *est* la fin) mais aussi par les habitudes de

[1] En voici un exemple parmi cent autres : « Je ne montrerai pas Sarah, basculant sur l'appui de la fenêtre, ou oscillant vers le vide, pour en fin de compte s'effondrer en sanglotant sur le tapis usé de sa chambre. Nous savons qu'elle était en vie une quinzaine de jours après cet incident. Elle n'avait donc pas sauté. » (p.136).

lecture : qu'on le veuille ou non, le lecteur considère les versions de l'histoire qui ne sont pas à la fin comme de simples possibles[1].

Un narrateur anti-victorien ?

Dans *Sarah et le Lieutenant français*, le narrateur est à la fois le principal instrument de la réflexivité métafictionnelle (c'est lui qui s'interroge), et un de ses sujets de prédilection (il s'interroge sur lui). La convention du roman victorien implique que le narrateur soit à la fois omniscient et omnipotent. Or, cette instance, comme on sait, est accusée de tous les maux par les Nouveaux Romanciers : elle ressemble à Dieu, alors que Dieu est mort[2]. Dans les années 60, le narrateur démiurge est donc une figure honteuse, impossible à assumer comme telle dans un roman moderne, ce qui explique que John Fowles, dans *Sarah et le lieutenant français*, cherche à élaborer une figure de narrateur intermédiaire : ni démiurge absolu, ni absent comme dans le Nouveau Roman. John Fowles adopte le parti suivant : l'essentiel de la narration obéit aux règles traditionnelles du roman victorien (en particulier dans la première partie du roman), tout en exhibant ponctuellement les limites des conventions qui régissent l'instance narrative.

La première convention est l'omnipotence du romancier, dont le narrateur de *Sarah et le lieutenant français* prétend ne pas disposer, exemples concrets à l'appui :

> Quand Charles eut laissé Sarah sur sa corniche de la falaise, je lui avais ordonné de rentrer directement à Lyme Regis. Mais il n'en fit rien. De son propre mouvement il s'écarta de la route pour descendre à la laiterie. (p. 141)

Le triple dénouement illustre également l'absence de pouvoir : pour savoir quelle version du dénouement raconter en premier, le narrateur tire à pile ou face, montrant ainsi qu'il s'en remet à une instance supérieure à sa volonté, le hasard.

La deuxième convention explicitement battue en brèche par le roman est l'omniscience du narrateur, comme le montre l'enchaînement des chapitres 12 et 13. Le chapitre 12 se termine de façon relativement convenue : « Mais qui est

---

[1] Toute lecture courante a tendance à atténuer l'étrangeté et l'originalité du texte, que le lecteur rapproche spontanément d'une littérature qui lui est plus familière. C'est d'autant plus vrai ici que le lecteur dispose d'un schéma interprétatif qui lui permet d'aborder les dénouements en tant que textes possibles.

[2] « Qui décrit le monde dans les romans de Balzac ? Quel est ce narrateur omniscient, omniprésent, qui se place partout en même temps, qui voit en même temps l'endroit et l'envers des choses, qui suit en même temps les mouvements du visage et ceux de la conscience, qui connaît à la fois le présent, le passé et l'avenir de toute aventure ? ça ne peut être qu'un Dieu ». (A. Robbe-Grillet, « Nouveau roman, homme nouveau », 1961, dans *Pour un nouveau roman*, Gallimard, « NRF idées » [les éditions de Minuit], 1963, p.149).

Sarah ? Venue de quelles profondeurs sombres ? » (p. 137). Le lecteur s'attend à lire à la page suivante un chapitre d'analyse du personnage, par exemple en racontant sa vie passée. Or, le chapitre 13 commence par un retentissant « Je l'ignore », qui signale abruptement la rupture entre le roman victorien que l'on croyait lire et le roman moderne qui se démasque ici. Le narrateur ne renonce pas totalement à son omniscience, puisqu'il continue à rendre compte des pensées de Charles ou des autres protagonistes mais il achoppe jusqu'à la fin du roman sur la mystérieuse Sarah.

Troisième convention, corollaire des précédentes, démontée par *Sarah et le lieutenant français :* le lecteur considère *a priori* le narrateur traditionnel comme digne de foi (*reliable* dans les termes de la critique anglo-saxonne). Or, le narrateur de *Sarah* est clairement indigne de cette confiance : il alimente systématiquement les mensonges de Sarah au lieu de les dénoncer. Ainsi, la jeune femme fait croire qu'elle a été déshonorée par le lieutenant lorsqu'elle l'a rejoint à Weymouth. Le curé de Lyme Regis, qui cherche à lui trouver du travail, prétend à une employeuse potentielle qu'elle a en fait dormi chez sa cousine. Or, le narrateur confirme la version de Sarah : « Il nous suffira de dire à ce propos, qu'à Weymouth, elle n'avait nullement logé chez une cousine » (p. 79)[1]. Le lecteur interprète naturellement cette phrase comme une litote et en déduit (à tort) qu'elle a logé chez le lieutenant, avec tout ce que cela implique… Plus loin, Sarah fait croire à Charles qu'elle s'est fait une entorse, pour le faire venir dans sa chambre. Voici le commentaire du narrateur à ce sujet :

> Les marches, sans aucun doute, étaient glissantes ; et, en ce temps, les femmes, les pieds couverts par la jupe, faisaient très fréquemment des chutes ; cela faisait partie de la vie quotidienne. (p. 499)

Comment le lecteur pourrait-il avoir le moindre doute sur la chute de Sarah, alors qu'elle est motivée par une vérité générale qui est exactement dans le ton du reste du roman ? À l'opposé des conventions victoriennes, le narrateur de *Sarah et le Lieutenant Français* est indigne de foi[2].

---

[1] Le narrateur contredit les propos du curé qui cherchait à faire admettre Sarah chez Mrs Poulteney : « J'ai pu cependant apprendre qu'elle logeait chez une cousine ». En « vrai », Sarah n'a pas logé chez une cousine, mais pas non plus avec le lieutenant, si l'on en croit sa confession : « J'avais trouvé à me loger non loin du port » (p.250).

[2] La critique a tendance à négliger cette « *unreliability* ». Certes, on peut interpréter les mensonges du narrateur comme des erreurs, dues au mystère que constitue Sarah pour lui. Mais il y a en fait une véritable volonté de tromper le lecteur, car le narrateur, excepté dans la digression du chapitre 13 où il explique que Sarah lui échappe, se comporte de façon traditionnelle à son égard, comme avec les autres personnages. Pour être digne de foi, il faudrait que le narrateur traite les dires de Sarah avec précautions. Au contraire, il les alimente en leur apportant des explications fallacieuses : il *trompe* littéralement le lecteur. La convention selon laquelle le lecteur peut faire confiance au narrateur est donc battue en brèche, sans commentaire, mais de façon très claire.

Quatrième et dernière convention à laquelle se plie le narrateur traditionnel du roman victorien : il est en général hétérodiégétique, c'est-à-dire extérieur à l'univers des personnages ; il n'est pas fait du même bois que ces derniers, et c'est cette différence d'essence qui légitime son omniscience et son omnipotence. Dans *Sarah et le lieutenant français*, la convention est brisée par plusieurs métalepses où le narrateur fait irruption dans l'univers du personnage, dévoilant ainsi la fragilité de la frontière entre le monde réel et le monde fictionnel. Ces métalepses, en transformant le narrateur en personnage, donnent au romancier l'occasion d'en faire la description physique. Dans les deux cas, le narrateur est extrêmement antipathique, « déplaisant » :

> Les traits avaient encore un air déplaisant de confiance en soi, ou du moins dans sa façon de juger les autres, ou de voir ce qu'il pouvait attendre d'eux, ce qu'il lui serait possible d'en tirer. (p. 583)
>
> Dans sa propre réalité… les traits ne sont pas particulièrement plaisants. (p. 684)

Ces descriptions illustrent la théorie du Nouveau Roman, qui voue aux gémonies le narrateur traditionnel : le regard de l'homme du train est « tel que les théoriciens du Nouveau Roman n'ont pas manqué de le définir – d'une très basse et douteuse qualité morale » (p. 584).

Sarah et le lieutenant français déconstruit donc systématiquement, en actes et en discours, le narrateur victorien traditionnel. Au départ, celui-ci semble être le principal énonciateur du roman, mais les conventions qui régissent son existence sont progressivement et visiblement mises à mal par le texte, qui finit par en faire un repoussoir absolu. Tout se passe comme si le roman illustrait l'affrontement entre deux types d'instances narratives, une conventionnelle et une moderne. Cette opposition est matérialisée dans la dernière métalepse, où le narrateur à la mode victorienne est assimilé à un personnage d'imprésario. C'est d'ailleurs un autre narrateur, extérieur au récit, qui a le dernier mot, car le narrateur de type victorien est en quelque sorte aspiré par la fiction : dans cette dernière métalepse, il est seulement personnage (et non plus personnage-auteur). Qui plus est, il disparaît en montant dans un landau juste après avoir remonté sa montre, si bien qu'il est complètement absent du roman au moment où a lieu la prise de conscience existentialiste de Charles :

> [Il] atteignit le quai. Il était désert. Seul, dans le lointain, le bruit du trot et des roues d'un landau, qui venait de disparaître au moment où il atteignait le parapet. (p. 665).

Ainsi ne subsiste dans les dernières lignes que le narrateur moderne, qui paraît avoir éliminé son adversaire. Le roman semble donc réussir à élaborer une figure de narrateur intermédiaire entre le narrateur traditionnel et le narrateur – ou l'absence de narrateur – préconisé par le Nouveau Roman.

Cette mise en question du narrateur-démiurge à l'intérieur du roman rencontre toutefois un certain nombre de limites, qui viennent d'abord de la forme de la remise en question : celle-ci se déroule essentiellement dans les interventions ou les digressions du narrateur. « L'intrusion d'auteur » est un procédé très courant – voire caractéristique – du roman victorien, ce qui provoque le paradoxe suivant : les éléments qui remettent le plus clairement en question l'autorité du narrateur traditionnel relèvent en réalité de cette autorité – ce qui affaiblit nécessairement la portée de la réflexion métafictionnelle. De plus, les interventions métafictionnelles ne constituent qu'une petite partie du discours du narrateur sur les mérites comparés de l'époque victorienne et de l'époque contemporaine. Le narrateur se livre à de nombreuses digressions sur bien d'autres sujets que les conventions littéraires (il consacre par exemple le chapitre 35 tout entier à la sexualité de ceux qu'il appelle les « Victoriens »). Il est donc probable que dans l'esprit du lecteur, le métadiscours littéraire s'agglutine aux autres interventions du narrateur, ce qui atténue son originalité et affaiblit ses conséquences sur l'économie romanesque.

Au-delà de ces raisons formelles, il faut se rendre à l'évidence : sur le fond, la distinction entre narrateur traditionnel et narrateur moderne que cherche à construire le roman est extrêmement ténue, comme l'indiquent les propos du narrateur dans la métalepse du chapitre 55. Voici les questions que le romancier traditionnel est censé se poser au sujet de son personnage : « À quoi peux-tu me servir ? Et maintenant que vais-je pouvoir faire de toi ? » Et le narrateur « moderne » de signaler :

> La question que [...] je suis en train de me poser, est un peu différente des deux questions formulées ci-dessus. Elle serait plutôt : « Que diable pourrai-je bien encore faire avec toi ?[1]

On admettra qu'à part le ton familier, la distinction entre les deux questions, qui parlent de la même chose avec le même vocabulaire, est pour le moins imperceptible. Cette difficulté paraît révélatrice du problème général que rencontre John Fowles dans sa démarche métafictionnelle : alors même que l'omnipotence du romancier est la première des conventions romanesques qu'il cherche à récuser, il lui est extrêmement difficile d'une part de la limiter effectivement, et d'autre part de faire admettre cette limitation au lecteur.

C'est particulièrement frappant au chapitre 13, où le romancier fait une profession de foi existentialiste, et prétend que ses personnages lui échappent. Les circonvolutions et les redondances du discours du narrateur rendent criante la difficulté de faire admettre cette idée au lecteur :

[1] La proximité des questions est encore plus grande en anglais, où elles possèdent la même structure syntaxique : « *Now what could I do with you ?* » *vs* « *What the devil am I going to do with you ?* ».

> Et je voudrais pouvoir vous faire partager mon impression de ne pas complètement diriger ces créatures de ma pensée, pas plus que vous-mêmes [...] ne parvenez à diriger vos enfants, vos collègues, vos amis, et vous-mêmes. (p. 142)

Le chapitre mime un dialogue avec un lecteur qui se rebifferait devant les affirmations du romancier. C'est alors que le romancier en est réduit à afficher son absence d'omniscience : pour signifier qu'il n'a pas de pouvoir sur les personnages, il insiste lourdement sur le fait qu'il ne les connaît pas intimement. L'absence d'omniscience devient le signe de l'absence d'omnipotence, ce qui est fort discutable d'un point de vue logique[1], et peu convaincant sur le fond.

La limitation de l'omnipotence du narrateur est également mise en doute par le dernier geste du narrateur victorien, qui remonte sa montre pour faire remonter dans le temps personnages et lecteurs. Certes, le but est de montrer que le romancier ne prend pas parti entre ses personnages, mais le moyen utilisé est plutôt ambigu : le narrateur orchestre un voyage dans le temps des personnages et du lecteur, ce qui constitue le signe irréfutable qu'il possède au contraire un pouvoir absolu, quasi illimité…

Il semble ainsi que la limitation de l'omnipotence du narrateur « moderne » relève davantage du *discours* du romancier que de la réalité textuelle : elle constitue un postulat théorique qu'il n'arrive jamais à illustrer vraiment. C'est flagrant dans le discours alambiqué par lequel le narrateur « moderne » cherche à diminuer l'importance du narrateur à l'ancienne au dernier chapitre :

> Une règle bien établie et qui a fait ses preuves est qu'un romancier doit bien se garder d'introduire, vers la fin de son ouvrage, quelque personnage nouveau qui ne soit pas d'importance mineure. [...] Mais la présence d'une personne, apparemment d'une importance capitale, qui, au cours de la dernière scène, est demeurée appuyée sur le parapet du quai, de l'autre côté de la rue, [...] pourra paraître, à première vue, comme une grossière transgression de cette règle. Je n'avais nullement l'intention de l'introduire ; mais [...] il a lui-même pris soin de se manifester, ou comme il le déclarerait, est intervenu en sa réalité propre. Je n'entends pas laborieusement suggérer que, sans qu'il y paraisse, il a toujours été impliqué, et ne saurait donc être considéré comme un personnage nouveau. Mais soyez assuré qu'il demeure, en dépit des apparences, un personnage très mineur – d'importance aussi minime, en fait, que la particule d'un rayon gamma. (p. 663)

Les hésitations du discours, entre apparence et réalité, entre importance minime et importance majeure, trahissent les ambiguïtés du narrateur-impresario, qui paraissent résumées dans les derniers mots de la citation : l'expression « importance aussi minime que la particule d'un rayon gamma » est intrinsèquement contradictoire. Un rayon gamma est un rayon à l'origine des

[1] Le romancier souligne lui-même la distinction des deux phénomènes : « Peut-être imagine-t-on qu'un romancier n'a qu'à tirer la bonne ficelle pour que ses pantins se mettent à gesticuler comme des personnes vivantes [omnipotence] ; en même temps qu'il procède, à la demande, à une analyse exhaustive de leurs motifs et de leurs intentions [omniscience] » (p.140).

irradiations nucléaires : il paraît donc difficile de considérer qu'il a une importance minime. L'élément pertinent de cette comparaison réside en fait dans les connotations du comparant, c'est-à-dire dans le caractère négatif qu'ont en commun le narrateur démiurge et un rayon gamma…

À y regarder de près, malgré l'abondant discours métafictionnel sur cette question, il semble fort difficile pour John Fowles de débarrasser son roman de la vieille baderne qu'est le narrateur traditionnel. C'est finalement une sorte de conventionalisme narratif qui prévaut : le narrateur-romancier ne réussit pas à ne pas avoir l'air d'un démiurge. Une fois que le texte s'est engouffré dans la fiction à la manière victorienne, tout se passe comme s'il était incapable de modifier en profondeur l'instance narrative ; il s'agissait d'infléchir les schémas narratifs traditionnels pour les rendre conforme à une autre métaphysique, mais cette inflexion se révèle impossible, tant les modèles narratifs traditionnels sont prégnants.

Dans *Sarah et le lieutenant français*, John Fowles cherche à remettre en question les normes romanesques traditionnelles par le biais d'un dénouement multiple et par un travail systématique sur l'instance du narrateur. Or, cette remise en question atteint très vite ses limites, comme si les conventions du dénouement et du narrateur démiurge opposaient une force de résistance trop importante à toutes les tentatives de démystification. C'est pourquoi, plutôt que d'expliquer le succès du roman par sa dimension métalittéraire, on peut supposer au contraire qu'il vient de l'extrême résistance des normes traditionnelles à toute remise en question : la force des habitudes d'une part, la prégnance des modèles narratifs d'autre part amènent les lecteurs à lire *Sarah et le lieutenant français* comme un roman traditionnel.

John Fowles a eu l'intuition de ce malentendu : dans une interview, il évoque la possibilité d'être lu pour de mauvaises raisons :

> Pourquoi personne n'écrit-il plus comme Dickens / Austen / Hardy ? » reste le lieu commun exaspérant de toute rencontre entre les lecteurs britanniques ordinaires et leurs auteurs… Et je puis assurer qu'une raison malheureuse du succès commercial de *The French Lieutenant's Woman* repose sur l'idée détestable qu'il y avait enfin un écrivain qui avait décidé de s'incliner devant la supériorité du passé.[1]

Grande est la tentation de croire que cette raison malheureuse ne déplaît pas tant que cela à John Fowles, qui écrit de toute évidence dans la hantise du terrorisme du Nouveau Roman : il déclare que le « plaidoyer obsessionnel d'Alain Robbe-Grillet pour de nouvelles formes fait peser une sorte de stress sur chaque

[1] Lettre-postface de John Fowles, dans *Études sur « The French Lieutenant's woman »*, éd. J.-L. Chevalier, Caen, Annales du centre régional de documentation pédagogique de Caen, p.64.

passage qu'on écrit aujourd'hui »[1]. La réflexivité métafictionnelle de *Sarah et le Lieutenant français*, si sincère soit-elle, cherche aussi, pour une part, à montrer patte blanche à la modernité littéraire, comme pour « faire passer » le plaisir plus simple et un peu honteux qu'il y a à écrire – et à lire – un roman à l'ancienne. Plutôt que de parler d'échec de John Fowles (ce qui serait de toutes façons absurde vu le succès du roman), on retiendra plutôt que la mise en question réflexive de la fiction se heurte à deux obstacles : d'une part le fonctionnement conservateur, paresseux, de la lecture, qui s'emploie à lisser les difficultés ; d'autre part, la prégnance des modèles narratifs traditionnels, dont le romancier a beaucoup de mal à sortir, dès qu'il s'engage dans la fiction traditionnelle. Tout se passe comme si *Sarah et le Lieutenant français* était pris au piège des schémas romanesques classiques.

Marie PARMENTIER
Université de Paris III

[1] « *His obsessive pleading for new form place a kind of stress on every passage one writes today. To what extent am I being a coward by writing inside the old tradition ? to what extent am I being panicked into avant-gardism ?* » (John Fowles, « *Notes on an Unfinished Novel* », dans *The Novel today. Contemporary writers on modern fiction*, ed. Malcolm Bradbury, London : Fontana ; Glasgow : Collins, 1977, p.140).

Le roman pour les adolescentes

Femmes et jeunes filles entre autarcie et dialogue

La figure de l'adolescente se définit à travers les dernières décennies du XXe siècle et s'observe selon trois axes : par rapport à une altération de l'autorité parentale, à une valorisation du type[1], tant dans les romans que dans la société historique, et finalement par rapport à la stratégie narrative dans les œuvres qui témoignent non seulement d'une évolution sociale, mais aussi des besoins d'un lectorat spécifique. En outre le roman destiné aux adolescents et aux adolescentes invite à une pluralité de lectures, dans la mesure où les problématiques qu'on y aborde suscitent l'intérêt du public de tout âge. L'adolescence est une période de transition située dans la marge entre l'enfance

[1] Il suffit voir l'intérêt que même le cinéma contemporain a démontré pour les adolescents et leur représentation à l'écran comme l'illustre bien l'œuvre collective *Cinema e adolescenza*, qui parcourt l'évolution de l'image de l'adolescence pendant les décennies 1980 et 1990 dans le cinéma italien et les intéressants articles de Eusebio Ciccotti qui parle d'une façon « *neo-neo-realista* » adoptée par les cinéastes contemporains pour raconter l'adolescence fin-de-siècle. Voir Flavio Vergerio (a cura di), *Cinema e adolescenza. Saggi e strumenti*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2000 ; Eusebio Ciccotti, *Diario di un'inquietudine. L'adolescenza nel cinema dell'Europa dell'Est dopo il 1989*, dans Stefano, Todini (a cura di), *Infanzia e adolescenza in cento anni di cinema*, Roma, CGS edizioni, 1996 ; Eusebio Ciccotti, *Infanzia e adolescenza nel cinema di finzione*, dans Marina, D'Amato (a cura di), *Infanzia e società*, Firenze, Istituto degli Innocenti, 2006.

et l'âge adulte, l'ambiguïté de cet entre-deux la rend fascinante. Comme l'explique Bianca Pitzorno, écrivaine italienne des nombreux textes pour les enfants et les adolescents, dans *Storia delle mie storie*, l'adolescence est un passage douloureux, un temps fragile mais elle sert également de point de rencontre entre la littérature pour les adultes et celle destinée à la jeunesse[1]. Donc le choix de l'adolescente comme héroïne permet de traiter de sujets auxquels les lectrices s'identifieront et dans le même temps donne la possibilité à l'auteure de valoriser l'expérience féminine[2].

Aujourd'hui, la société a évolué, et les femmes ont vu un certain nombre de leurs revendications satisfaites. Toutefois se pose de façon prégnante, en cette ère de parité et de congé paternité, la question de l'égalité entre les sexes et la nécessité de rompre les stéréotypes féminins comme masculins. Une fois de plus la littérature de jeunesse participe au mouvement. Le défi est pourtant lancé et un grand nombre d'auteures de littérature de jeunesse aident aujourd'hui garçons et filles à sortir de leurs rôles prédéfinis. Dans un premier temps, les auteures cherchent à susciter une prise de conscience chez les jeunes lectrices : les

[1] Bianca, Pitzorno, *Storia delle mie storie. Miti, forme, idee della letteratura per ragazzi*, Milano, Il Saggiatore, 2002 [1995], p.161-163. On est frappé, à la fin du XXe siècle, par le nombre croissant de récits qui transcendent ou transgressent les « frontières » entre fiction pour adultes et fiction pour la jeunesse. Le phénomène de l'effrondement des frontières entre récit pour adulte et récit pour jeunes semble très répandu dans la littérature de nombreux pays (par exemple *Le monde de Sophie* de Jostein Gaarden, paru en Norvège et dans la plupart de pays européens comme livre pour les adolescents, selon l'intention de l'auteur, a été publié pour les adultes aux États-Unis). Les romans qui s'adressent spécifiquement aux jeunes adultes et les romans thématisant l'adolescente sont comparables, voire identiques. Visiblement, la frontière existant entre, d'une part, les textes qui font de l'adolescence le cœur de leur propos et, d'autre part, ceux s'adressant aux adolescents et aux adolescentes pour en faire un destinataire de prédilection, demeure tellement floue au sein de la production contemporaine qu'il importe d'insister sur la pluralité des lectures qu'autorisent ces textes dominés par des figures de jeunes adultes. On peut observer que les œuvres des écrivaines italiennes, comme Simona Vinci, Silvia Ballestra, Isabella Santacroce – qui ont fait leurs débuts dans le champ littéraire très jeunes (18-20 ans) – ont bouleversé les critiques par leur façon de raconter leur adolescence, leur génération et par conséquent les changements de la société contemporaine. Elles ont fait une réflexion sur les procédés de caractérisation du personnage de l'adolescente et des adultes en créant une galerie miniature composée des portraits exemplaires qui a illustré à grands traits l'évolution de la figure dans la société en crise des adultes.

[2] Dans ce sens on peut lire l'expérience de Francesca Lazzarato au sein de la maison d'édition Mondadori. À la fin des années 80 elle a créé la collection pour la jeunesse « Gaja Junior » « Ragazzine », destinée aux adolescents de 12 à 16 ans, une véritable charnière entre le secteur jeunesse et le secteur adulte. Elle permet en effet aux adolescents de lire des histoires qui les touchent, qui les concernent, et qui les mènent vers le monde adulte. Ces romans peuvent les aider à mieux appréhender le monde qui les entoure et à mieux se comprendre, notamment avec l'apparition de sentiments nouveaux pour eux, tels que l'amour. Sur l'importance de cette collection créée pour les adolescentes voir Antonio, Faeti, « Ronja e le altre », *in Schedario*, n. 3, 1989.

normes sociales existent et filles et garçons ne reçoivent pas la même éducation. Elles mettent alors en scène des personnages qui sortent du rôle traditionnellement assigné à leur sexe, s'attaquant ainsi au mur des préjugés sexistes[1].

Les ouvrages choisis pour ce travail ont tous, de façon plus ou moins apparente, une structure narrative similaire à un schéma de quête. Les personnages principaux, des adolescentes âgées de treize à dix-neuf ans, partent en quête de leur identité. L'héroïne est la narratrice, elle parle à la première personne du singulier, donc le lecteur va vivre avec l'héroïne sa quête d'identité ou plutôt la construction de son identité. En outre, se dessinent les processus par lesquels les héroïnes vont se construire de nouvelles identités et les modèles sociaux et les choix identitaires que les auteures, de façon consciente ou inconsciente, transmettent aux jeunes lectrices.

Construction de l'identité : équilibre/déséquilibre et quête de sens

Tiraillées entre le modèle féministe d'indépendance et le vieux rêve féminin de construire leur avenir et leur identité à partir de relations personnelles, conscientes de ce conflit, les jeunes filles cherchent de nouveaux points de repère hors de stéréotypes sexuels. Donc ces romans pour adolescentes remplissent une fonctions thérapeutique pour des lectrices troublées et la femmes qui écrit pour une jeune fille, différente de celle qu'elle a été, cherche à lui offrir des modèles tout en l'aidant à mieux se reconnaître, à se comprendre.

On propose un schéma des personnages des romans en constatant que d'abord, au début du récit, l'héroïne est dotée d'une identité ou vient juste de perdre une certaine identité qui lui permet de communiquer avec son environnement. Deux types d'identités initiales apparaissent : l'une avec les caractéristiques traditionnelles de l'identité féminine, que l'on retrouve chez Martina[2] (*Rane*) et Matelda[3] (*Sulla soglia*). Martina, par exemple, est présentée

---

[1] L'expression est empruntée à l'œuvre de Lyn Mikel Brown et Carol Gilligan *Meeting at the Crossroads* : *Women's Psychology and Girl's Development*.

[2] Margherita D'Amico, *Rane* [*Grenouilles*, ma traduction], Milano, Frassinelli, 1997. *Synopsis :* Martina, la jeune protagoniste, fait partie d'une équipe de natation. Après les vacances estivales, elle va subir une profonde crise : son corps va changer et elle ne veut pas accepter cette transformation. À la fin, elle subira la métamorphose – en effet le titre *Rane* renvoie non seulement à l'idée de transformation, de l'évolution d'un sujet mais aussi au monde difficile de la natation sportive – elle gagnera un nouvel équilibre qui lui permettera d'affronter le divorce de ses parents, le lycée classique et sa première relation amoureuse. L'auteure utilise la narration à la troisième personne mais on doit constater que son choix ne restreint toutefois pas le personnage de Martina dans ses actions et ses réflexions.

[3] Vanna Cercena, *Sulla soglia* [*Au seuil*], Trieste, Edizioni EL, 2003. *Synopsis :* Matelda se trouve au seuil de la vie adulte, mais elle a peur des changements et cherche la solitude, ne veut pas s'ouvrir à l'autre. Puis les vicissitudes de l'existence – comme la maladie de son père – l'amènent, à travers une série de transformations, à prendre conscience d'un nécessaire retour sur soi pour aborder la vie et y trouver un sens et le premier amour. La démarche de la

comme « jolie fille [...] gentille avec tout le monde » ; l'autre, représentée par les filles de Giulia Goy[1] (*Per favore non vestirti da idraulico*), ou Dalia[2] (*Per favore non rubatemi l'inverno*) et de façon moins explicite par Marta[3] (*Marta nelle onde*), adopte plutôt les caractéristiques traditionnelles de l'identité masculine. Dans une perspective surtout sémiotique toutes les jeunes filles de Giulia Goy vont jusqu'à imposer à leur entourage un changement d'habit et dans ce cas les signes – qu'ils relèvent des codes verbal, vestimentaire ou comportamental, par exemple – font partie intégrante du processus identitaire. Qu'elle soit plutôt « féminine » ou plutôt « masculine », l'identité initiale

---

narratrice, sa trajectoire homodiégétique, correspond à la quête identitaire mais également au processus d'identification et d'individuation.

[1] Giulia Goy (pseud. Giovanna Zoboli), *Per favore non vestirti da idraulico* [*S'il te plaît, ne t'habille pas en plombier*], Milano, Mondadori, 1999. *Synopsis :* Le récit est pris en charge par une instance narrative omnisciente – la Tante Giulia – qui par le biais de la focalisation externe, parle des aventures de ses nièces, de leurs émotions et de leurs motifs. Toutes les jeunes filles sont indépendantes, désireuses d'affirmer leur individualité à travers leurs goûts et choix qui traduisent leur culture spécifique. Même si le narrateur est une adulte, la Tante Giulia, elle exprime le point de vue de l'adolescente et invite les mères et les pères, bouleversés par leurs filles, à se rappeler leur adolescence, une période qui consiste en un temps d'expériences, d'ouverture et de découvertes. Ainsi la narratrice/auteure veut favoriser une rencontre entre les générations. Afin de soutenir l'attention et l'intérêt des lectrices, la narration à la première personne s'accompagne d'un vocabulaire qui rejoint l'adolescente par son réalisme et sa spontanéité. Le texte est parsemé des termes relatifs à l'univers des jeunes filles, conçues sur le modèle des « bad-good-girls », et à la fin de chaque chapitre, il y a un petit glossaire des termes et des modes vestimentaires.

[2] Loredana Frescura, *Non rubatemi l'inverno* [*Ne m'en volez pas l'hiver*], Milano, Fabbri, 2002. *Synopsis :* Dalia, la jeune fille âgée de treize ans, a été abandonnée à la naissance par sa mère dans la boîte aux ordures. Choyée par sa famille d'adoption, elle se sent étrangère à son milieu et c'est pour ça qu'elle s'identifie, par exemple, à son ami le clochard Cesare, le seul témoin qui a vu sa mère l'abandonner. Donc elle décide de partir avec Margherita, sa meilleure amie, pour chercher sa vraie mère. Au fil de ses aventures, le personnage retrouve sa sérénité en se réconciliant avec la société. L'idée porteuse est celle de l'émancipation nécessaire de l'individu mais aussi le désir de réussir et la volonté de forger son destin. C'est là une caractéristique fondamentale de l'identité culturelle qui se dégage de ce récit. Le titre souligne le mystère initial sur la naissance de Dalia qui amène la jeune fille à son voyage lié à la figure de la mère qui, par son absence, suscite des interrogations identitaires chez la narratrice.

[3] Barbara Garlaschelli, *Marta nelle onde* [*Marta entre les vagues*], Trieste, Edizioni EL, 1999. *Synopsis :* C'est le noyau familial, constitué par un père violent qui est présenté comme la cause des déboires de Marta, la protagoniste du récit. Ayant abandonné la maison familiale avec sa mère et sa sœur, elle passe dans un lieu de montagne chez Tea, une femme artiste. Pendant ce séjour, elle découvre que Tea a subi la violence de la part de son mari et en analysant avec le recul nécessaire certains événements du passé, elle pourra affronter son père pour s'en détacher et sauver sa mère et sa sœur. Le récit à la troisième personne est surbordonné au point de vue de Marta et parallèlement présente des ruptures au niveau de l'énonciation, révélant les pensées de Marta, un *stream of consciousness* qui atteste sa force, sa persévérance et sa renaissance.

apporte un équilibre à l'héroïne. Un événement traumatique ou une suite d'événements entraîne des changements dans son environnement et vont détruire cet équilibre. L'héroïne va découvrir un nouveau système de règles, de valeurs, de signes et va prendre conscience de son incompétence face à ce nouvel ordre. La communication avec l'entourage se rompt ou devient difficile[1].

Pour Martina cet événement est la modification de son propre corps et les nouvelles limitations que cette transformation lui impose[2]. Dans *Rane* la recherche de l'identité est en fait le thème principal du livre, camouflé sous la rivalité entre les membres d'une équipe de natation. Martina veut plaire à un de ses copains, mais il ne la voit que comme un copain, à l'égal des autres garçons. Certes, Martina a joué de son côté le rôle de « garçon » mais à l'heure où le premier amour apparaît, c'est sa nature de fille qui se montre. Elle ne veut pas grandir mais à l'occasion d'une fête, elle prend courage et s'habille en fille, c'est un vrai changement de personnalité qui s'opère[3]. C'est comme si Martina

---

[1] S'attaquer au mur des préjugés sexistes, c'est prouver à la manière de Giulia Goy qu'il y a mille façons d'être une fille aujourd'hui. L'auteure met donc en scène des personnages qui ne correspondent pas aux représentations que l'on a de leur sexe, et qui, pour imposer leur façon d'être une fille, doivent se battre. Ainsi sont-elles dotées de qualités socialement reconnues comme masculines : elles ne connaissent pas le sentiment de peur, rejettent le statut de fille tel que la société l'a conçu.

[2] La transformation physique est une des marques les plus évidentes du passage de l'enfance à l'âge adulte. Comme l'affirment Lyn Mikel Brown et Carol Gilligan dans *Meeting at the Crossroads : Women's Psychology and Girl's Development*, les adolescentes manquent de confiance en elles-mêmes, et les modèles que la société propose provoquent un conflit profond entre leur identité en formation et les définitions culturelles de la femme. L'ambivalence que l'adolescente ressent pour son corps est bien démontrée dans le roman *Un corpo di donna* ([*Un corps de femme*], Milano, Mondadori, 1997) de Giusi Quarenghi. Si Martina décrit les inconvénients pour une fille sportive, c'est-à-dire les seins, Gaspara, la jeune fille de Quarenghi, explore l'obsession pour la nourriture d'une fille fragilisée par les transformations physiques et sociales de l'adolescence. À ce sujet voir aussi les romans suivants : Susanna Tamaro, *Cuore di ciccia*, Milano, Mondadori, 1992 ; Alessandra Arachi, *Briciole*, Milano, Frassinelli, 1995 ; et les ouvrages de Fabiola De Clercq, *Donne invisibili*, Milano, Rizzoli, 1995 ; Gianna Schelotto, *Una fame da morire*, Milano, Mondadori, 1994.

[3] Dans *Texte et idéologie*, Philippe Hamon identifie deux foyer narratifs aptes à rendre compte de l'effet idéologique : l'objet symbolique et le vêtement (p.34 ss). Ce dernier contribue au processus d'individuation du personnage en lui apportant toute sa densité sémantique. Par exemple, les jeunes filles de Giulia Goy et la protagoniste de Loredana Frescura utilisent pleinement les ressources poétiques que présentent le vêtement et sa description. Dans ces romans le vêtement féminin marque l'appartenence au sexe et au groupe d'adolescentes, bien séparé de celui des adultes et se manifeste comme un corollaire de la personnalité et des sentiments des personnages. Il devient lui-même un récit dans lequel l'être et le paraître sont en harmonie dans une phase de la vie caractérisée par de profonds changements. En particulier dans le roman de Frescura l'habit est un élément fondamental : en effet Dalia et Margherita ont la passion pour la mode et pour la couture, et elles lisent *Madame Bovary*, y cherchant l'inspiration pour la création des vêtements pour une représentation théâtrale, (ce qui arrivera à la fin du récit). Pendant leur aventure, il leur arrive d'expérimenter leur habileté de couturières en transformant le vêtement d'une fillette en fuite

arrivait à la croisée des chemins. Elle doit effectuer un choix difficile : renoncer aux garçons, comme amour et comme amis, mais se comporter enfin comme une fille, ou garder ses amitiés masculines, la sécurité de sa personnalité caractérisée par une « virile autonomie ». Finalement, la solution viendra et sera un amalgame entre ses deux « personnalités ». L'héroïne va donc être poussée à se construire une nouvelle identité à travers une suite d'actions qui vont lui permettre de se connaître et de connaître les autres, de s'identifier ou de se différencier, de marquer son appartenance à des groupes ou d'en rejeter d'autres. Dans ce sens l'héroïne, quelle que soit son identité initiale, va rejeter un premier groupe qu'on peut nommer le monde féminin stéréotypé. Ce monde est représenté par la sœur Claudia et la mère dans *Sulla soglia* et dans *Marta nelle onde*, par toutes les femmes adultes dans *Per favore non vestirti da idraulico*, par les copines dans *Rane*. D'une façon générale, ces identités féminines sont marquées par la dépendance, la passivité, le désir de plaire, le besoin de se confier, la soumission, un côté affectif très marqué. D'un autre coté, l'héroïne prend conscience qu'elle ne peut pas appartenir au groupe masculin, même si celui-ci est tentant, car il offre une plus grande liberté d'actions. L'héroïne se trouve face à une dichotomie féminin-masculin. Dans un premier temps, c'est entre ces deux pôles qu'elle va tenter de construire son identité. Cette construction de l'identité entre le masculin et le féminin est très bien illustrée par les personnages de Matelda et Barbara (*Sulla soglia*). En effet, elles affrontent le monde avec deux stratégies différentes : Barbara avec les armes du « féminin » : la ruse, la flatterie ; et Matelda, avec celles du « masculin » : l'agressivité, la volonté de dominer, d'être indépendante.

Identités narratives et réalité sociale

Les auteures de récits pour la jeunesse s'évertuent au contraire à tisser des réseaux et à mettre en branle plusieurs pôles de la société pour remettre en cause les préjugés sexistes principalement en confrontant les filles et les garçons[1]. Les héroïnes se battent contre les stéréotypes mais pas toujours de façon isolée. Quant aux problèmes d'identité sexuelle, on peut retracer une première voie dans l'*amour* que les auteures érigent en sauveur de nos héroïnes « garçons manqués » et de nos garçons « timides ». Par exemple c'est ainsi qu'ensemble,

---

de son père et recherchée par la police. On assiste donc à une métamorphose de la fillette qui nous démontre, en ce cas, que quelquefois l'apparence ne correspond pas à la réalité, concept qui sous-tend tout le récit.

[1] On remarque ainsi que dans la littérature de jeunesse certains adultes sont porteurs d'un rôle essentiel pour la marche vers l'égalité des sexes et la mise à mort des stéréotypes. Ce sont la tante ethnologue qui raconte l'histoire des jeunes filles chez Giulia Goy, la Tante Nenette de Giulia, la meilleure amie de Gaspara, les parents de Dalia, ou encore Tea, la femme courageuse que Marta rencontre dans son voyage, qui jouent pleinement leur rôle d'éducatrices. Dalia peut en effet être fière d'avoir des parents qui refusent de voir leur fille enfermée dans les stéréotypes et souhaitent qu'elle suive ses inclinations pour la couture et sa passion pour la vérité, même douloureuse, et la justice.

par leurs discussions et leur amitié, Martina et Luca (*Rane*) font réciproquement comprendre à l'autre ce qu'il ou elle est. Un autre exemple nous est offert par Matelda (*Sulla soglia*). Certainement elle partage des valeurs socialement reconnues comme masculines, mais face à Mauro elle réalise qu'elle est comme les autres filles, par les sentiments qu'elle éprouve. Encore Gaspara (*Un corpo di donna*), grâce à l'amour qui la lie à son ami français Jérôme, trouve l'identité féminine qu'elle cherchait en elle. Car là est bien la grande avancée pratiquée par les auteures de littérature de jeunesse : ces filles conquérantes, tout en voyant leur statut réhabilité par l'amour d'un garçon, ne perdent pas pour autant leur personnalité, à la manière de Bianca, une des filles de Goy (*Per favore*), qui à la différence de ses cousines ne s'inquiète pas trop de sa tenue vestimentaire.

À mesure du processus de construction des identités, une voie *autre* va s'ouvrir à l'héroïne, jouée par le biais d'un personnage symbolique qui va casser les dichotomies. Dans *Un corpo di donna*, ce processus est très visible. Lors d'un séjour balnéaire chez son amie Giulia, Gaspara fait la connaissance d'une femme très particulière : Nenette, la tante de Giulia. Elle est le personnage qui remet en question l'état des choses. Présenté comme autonome, dynamique, volontaire, compréhensive, tournée vers autrui, on peut dire que ce personnage dépasse tous les stéréotypes. Sur le plan affectif, elle est très proche de l'héroïne et peut jouer le rôle de modèle, sans restrictions ni violence psychologique.

Cette voie peut apparaître de façon différente, comme dans *Non rubatemi l'inverno*. Dalia, déstabilisée, part en quête de sa mère[1]. Lors de son voyage-enquête pour connaître l'identité de la femme qui l'a abandonnée – ce qui représente un parcours initiatique tragique avec l'acceptation de son origine – Igor, un jeune garçon bosniaque qui a déjà beaucoup vécu et souffert, impose à l'héroïne une vision *autre* de la vie et des rapports humains, en lui parlant de la guerre dans son pays. Cette quête, construite comme une sorte d'énigme policière, va donner la possibilité à Dalia de découvrir l'identité de sa mère naturelle, très éloignée du stéréotype maternel qu'elle avait imaginé. Nous assistons à un véritable travail de déconstruction des stéréotypes de la famille et de la normalité qui apparaît ici comme une construction sociale et culturelle que l'héroïne après un long périple va réussir à transcender. On peut remarquer que, pour se distinguer d'une société normalisante, les parents de Dalia ne lui cachent pas qu'elle est une fillette adoptée ; de son côté, elle expérimente qu'il y a autour d'elle une humanité souffrante qui a vécu la guerre, comme Igor, ou qui expérimente chaque jour l'indifférence et la pauvreté, comme Cesare le clochard.

[1] Loredana Frescura, *Non rubatemi l'inverno*, *op.cit*., p.31-32 : « je dois aller loin [...] Une fois mon père m'a dit que chaque homme et chaque femme doivent chercher, chercher, chercher à comprendre, à découvrir certains morceaux de son propre être. [...] Pour moi c'est l'odeur, l'odeur de la poubelle qui m'a accueillie quand j'était petite et qui me rend étrangère à moi-même ».

Ce qui frappe dans ces récits, c'est l'autonomie par rapport aux adultes. Elles montrent le désir de se définir comme sujets capables d'assumer leurs choix et de vivre leur différence. Les adolescentes affirment leur individualité malgré les états de crise qu'elles peuvent traverser. Nous pouvons donc affirmer que les héroïnes des romans sont face à une représentation du monde qui remet en cause toutes les dichotomies par l'apparition de nouveaux modèles et problèmes sociaux. Elles vont devoir faire des choix, prendre des décisions. Cette période est difficile, cette prise de décision les coupera de la dépendance liée à l'enfance et les transportera vers l'autonomie, vers le monde adulte.

Pour une nouvelle génération d'adolescentes

À la fin du récit, ces auteures montrent que l'identité n'est pas définitive et qu'elle est au contraire en perpétuelle construction. Cette nouvelle identité permet à l'héroïne de renouer, de façon plus ou moins satisfaisante, de dialoguer avec son entourage et d'être un individu complet, c'est-à-dire d'intégrer toutes les phases qui ont permis la constitution de sa personnalité. Ce processus est très frappant à la fin du roman *Marta nelle onde*. En effet, Marta construit son identité en intégrant l'histoire de sa famille et en combattant la violence de son père. Sa quête a permis le rétablissement de la communication entre tous les membres féminins de la famille[1].

Ce petit tour d'horizon – non exhaustif – permet donc de voir combien la littérature de jeunesse a évolué et épousé aujourd'hui les revendications d'égalité entre les sexes, cherchant à aider les jeunes lectrices à trouver leur place et leur identité au sein de la société. On peut dire que les auteurs tendent à rejeter les modèles sociaux traditionnels féminins et masculins. Les identités finales des héroïnes sont plurielles et non stéréotypées par les caractéristiques traditionnelles de l'identité féminine[2]. Les auteures invitent les lectrices à participer à l'émergence de nouvelles identités féminines, des identités marquées par l'autonomie, le dynamisme et l'affirmation de soi. De nouvelles identités féminines en phase avec l'évolution des statuts des femmes, avec les nouveaux rôles qu'elles jouent au sein de la société.

Les efforts des auteures que nous avons choisies apparaissent d'autant plus louables. Ce sont ces auteures qui accompagnent l'évolution des mentalités, en

[1] La famille traditionnelle n'est plus ce qu'elle était, les parents n'ont plus le rôle réconfortant et encadrant qu'ils avaient et les adolescentes autrefois enfants sont devenues prématurément des adultes. La violence vécue par le personnage de Marta dans la société du roman renvoie à une société réelle composée d'adolescents avec des problèmes d'adultes et des responsabilités énormes. Que ce soit un suicide, des problèmes de toxicomanie ou des problèmes familiaux, certaines jeunes vivent durement l'étape de l'adolescence.

[2] Toutefois on doit remarquer que si les filles veulent accéder à ce rang de garçon qui les fascine, les garçons jamais ne convoitent le statut du sexe opposé. Le sexe masculin apparaît donc encore comme le statut de référence. D'autre part, les garçons ont encore tendance à apparaître dans la littérature de jeunesse comme les « sauveurs » du genre humain : en effet leur amour pour les filles aide celles-ci à trouver leur identité.

la provoquant même, et qui aident les jeunes femmes à développer la pensée de l'universalité qui « ne verse pas d'un côté ou de l'autre, mais qui laisse l'humanité à sa mixité et donc à son altérité interne »[1].

Les stratégies narratives : roman miroir et titres révélateurs

La littérature de jeunesse de la fin du XXe siècle use de procédées réalistes, elle veut capter l'attention de l'adolescente, la rejoindre en exploitant des événements vraisemblables qu'elle connaît, de près ou de loin. La narration change parallèlement avec la transformation du genre littéraire.

Comme le constate Paola Zannoner, écrivaine pour la jeunesse et auteure des essais sur l'impact de la lecture sur les jeunes, l'intérêt de la lecture pour les adolescentes réside dans la possibilité qu'elle offre d'une profonde identification sexuelle. Ce procédé d'identification est donc utilisé pour permettre de parler aux filles en utilisant leur langage. Mais ce dialogue ne peut s'instaurer que si la lectrice perçoit la réalité de la fiction comme pouvant être sa réalité. Ainsi, ce processus d'identification apparaît comme une clé essentielle de tout texte[2]. Cela permet à l'adolescente « mal dans sa peau » d'échapper à ses angoisses en vivant par procuration des existences exemplaires. La lecture apparaît alors comme un moyen donné à l'adolescent de maîtriser ce monde qui l'effraye. Par l'identification, la lectrice arrive à mieux comprendre sa propre existence en en « vivant » d'autres, ce qui lui permet de prendre du recul vis à vis de son égocentrisme. Les romans de jeunesse optent ainsi pour l'explicitation des enjeux existentiels liés à l'adolescence afin que la lectrice soit mieux armée pour les affronter. En étant à même de comprendre ce qui la tourmente, l'adolescente est capable d'accepter ces interrogations et de se réconcilier avec elle-même. La compréhension, à travers la nécessaire identification, devient le moyen de réconcilier le lecteur avec lui même[3]. En fait, à travers le livre, la jeune lectrice demande à découvrir le monde. Mieux que nul autre, elle s'identifie à une protagoniste de son âge. Enfantes et adolescentes, tournées vers l'avenir et en pleine formation, cherchent dans le livre une réponse à leur questionnement[4].

Le roman à l'usage de la jeunesse relate essentiellement un voyage initiatique dont le point d'arrivée implique une progression sur la voie de la maturité. La

---

[1] Sylviane Agacinski, *Politique des sexes*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, trad. it. *La politica dei sessi*, Milano, Ponte delle Grazie, 1998, p.102-103.

[2] Paola Zannoner, *Come si costruisce un percorso di lettura*, Milano, Mondadori, 2000.

[3] Les écrivaines de jeunesse ne montrent pas de manière explicite comment résoudre les problèmes liés à l'adolescence, mais indiquent les directions qu'il faut prendre pour les surmonter, c'est-à-dire pour les accepter. La littérature de jeunesse apparaît alors comme un moyen de briser la solitude dans laquelle l'adolescent est enfermé, en lui permettant de reconnaître les problèmes et les angoisses qui font pleinement partie de son existence.

[4] À ce sujet voir : Emy Beseghi, (a cura di), *Nel giardino di Gaia*, Milano, A. Mondadori, 1994 ; *L'isola misteriosa 1 - Finzioni di secolo*, Milano, Mondadori, 1995, ouvrage qui accueille les essais de Antonio Faeti, Paul Hazard, Emy Besighi et autres critiques qui s'interrogent sur les défis que le XXIe siècle a lancés à la littérature de jeunesse.

trame romanesque se déroule au rythme de l'histoire affective. C'est à cette héroïne que la lectrice devra, au dénouement de la fiction, de trouver la solution à des incertitudes et à des conflits auxquels elle s'identifie.

On peut constater que la plupart des romans choisis pour les jeunes filles adoptent la narration autodiégétique pour faciliter l'identification de la lectrice héroïne, et pour camoufler le fait qu'elle appartient à une génération différente. Selon Jouve le « "je" est le personnage littéraire le moins déterminé qui soit. Pour cette raison, il est le support privilégié de l'identification » et c'est le plus utilisé dans la littérature de jeunesse. En outre « l'indétermination du "moi" établit une relation privilegié entre lecteur et narrateur [...] Sans cette identification mécanique provoquée par le "je", le narrateur aurait échoué à faire pénétrer la lecture dans son monde intérieur »[1]. La voix de la narration est donc ce qui permet à tout lecteur d'accéder librement et aisément au récit. La lectrice et le personnage se définissent graduellement et deviennent un reflet exact l'une de l'autre. Le narrateur « je » se confie au narrataire par des interpellations et des questionnements[2]. On peut affirmer que nous assistons à la transformation de la figure de l'adolescente en jeune adulte : un « je » adolescente qui sort de cet univers clos et requiert une écoute attentive de la part de l'*autre*.

Il est vrai que dans tout le roman le narrateur sert de pont entre l'auteur et le lecteur, ce point de vue permet de créer un climat de complicité entre l'adulte et les jeunes[3].

*

[1] Voir Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998, p.52-53. Il faut souligner que lorsqu'il emprunte la voix de l'omniscience ou du dialogue, le narrateur établit le lien entre le lectorat et l'histoire racontée. Toutefois, l'utilisation d'un narrateur omniscient n'interpelle pas directement le narrataire contrairement au narrateur « je » qui veut par un ton familier interpeller le narrataire.

[2] Il semble opportun d'introduire la typologie des type de lecteurs opérée par Jouve, c'est-à-dire le *lectant*, le *lisant* et le *lu* (*Ibid.* p.81-91). Dans cette typologie, de tendance psychanalytique, le *lectant* est celui « qui appréhende le roman par rapport à un "auteur" [...] qui le guide dans sa relation au texte », le *lisant* représente dans ce cas l'adolescent qui s'investit dans le monde romanesque à travers l'identification à telle ou telle figure. L'analyse proposée par Jouve nous concerne en ce point : l'identification demeure indispensable à la construction du « moi », et la relation que le sujet entretient avec le texte se traduit dans le terme de *lu* qui « est toujours soi-même qu'on cherche à lire, à retrouver, à situer » en proposant « un niveau de lecture où ce qui se joue c'est la relation du sujet à lui-même, du moi à ses propres fantasmes ».

[3] À ce propos Daniela De Cecco affirme que « la dimension autobiographique est souvent présente dans le roman de l'adolescence, tout comme dans les romans pour adolescentes dont l'action se déroule à l'époque où l'auteure a vécu sa jeunesse. [...] Il s'agit d'une double projection – de l'auteure et de la lectrice – sur la narratrice. » *Cf.* Daniela, De Cecco, *Entre femmes et jeunes filles. Le roman pour adolescentes en France et au Québec*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2000.

Ajouté à la maturité et à la profondeur des thèmes, un certain degré de réflexivité de ces œuvres est représentatif de l'évolution de la littérature de jeunesse de cette période. Par exemple dans *Marta nelle onde*, le personnage commente l'écriture de son histoire à travers un procédé narratif emprunté à la narration cinématographique. Parallèlement au discours pris en charge par le narrateur hétérodiégétique les pensées, les refléxions, les émotions de Marta s'expriment tout librement et se déroulent comme sur un écran blanc. Chez Goy l'acte d'écriture est étroitement lié à son projet fondamental d'exposer la réalité des jeunes filles et de rappeler aux adultes leur adolescence. Elle inclut dans la narration une réflexion sur le langage en introduisant à la fin de chaque chapitre un glossaire des termes clés, liés à la culture musicale, vestimentaire, aux expressions utilisées par le monde des jeunes filles. Le monde narratif que les écrivaines construisent est indubitablement fictif mais elles proposent à la lectrice un jeu littéraire pas seulement un enjeu identitaire. La lecture devient recherche, le texte convoque un large et spécifique intertexte par lequel les filles sont invitées à se confronter avec des héroïnes « de papier » qui se présentent elles-mêmes comme des sujets « en chair ». Les auteures choisies se posent le problème du déroulement du récit. En incorporant cette réflexion sur l'acte de l'écriture, elles s'interrogent, encore une fois, sur l'effet de la lecture, sur sa genèse et sa fonction. La lectrice impliquée par le texte est donc une adolescente caractérisée par l'autonomie et les savoirs littéraires spécifiques[1]. En effet si l'on observe ces textes dans une perspective d'intertextualité, on peut affirmer que

[1] Dans une certaine mesure, ces textes requièrent, pour la compréhension, une compétence spécifique que Umberto Eco définit comme « encyclopédie », « fondée sur des données culturelles socialement acceptées en raison de leur constance statistique » donc « les scénarios intertextuels sont [...] des schémas rhétoriques et narratifs faisant partie d'un bagage sélectionné et restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous » (Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p.19-20 ; p.108). On doit constater que la littérature pour la jeunesse mais plus en général la littérature et tous les arts contemporains ont rénoncé à leur *templum* – c'est-à-dire à une place que le regard de l'homme peut com-prendre pour y observer quelque chose dans un seul coup d'œil – à la possibilité que leur spectateur peut comprendre l'œuvre selon un seul point de vue. Les ouvrages des écrivains/écrivaines des années 1990 montrent à travers le concept de *montage* littéraire, emprunté par le cinéma et les *new media*, la dimension « inchoative » et « interactive » qui caractérise le statut de la reception de la littérature fin-de-siècle. Leurs textes semblent attendre que quelqu'un ou quelque chose se manifeste, ils sont construits pour permettre aux *lecteurs-spectateurs* une participation directe et complète et en même temps ils les élisent témoins, témoins du texte conçu comme un *event-drame-image*. On peut considérer que leurs ouvrages mettent l'accent sur les conditions d'existence, déterminées par la volonté du lecteur qui se rend compte d'être lui-même l'acteur du drame, celui qui rend *réels* le temps et l'espace littéraire. Dans cette tendance de faire littérature, on peut lire en filigrane la tentative de bouleversement des règles du système littéraire. Donc c'est dans cette alliance que l'on retrouvera le concept de « opera aperta », qui est caractérisée par l'interactivité et par un changement de la perception du temps et de l'espace de la page écrite, perception qu'on pourrait définir comme multi-sensorielle.

l'intertexte se concentre dans le domaine du paratextuel et y prend une dimension programmatique qui trouvera une confirmation dans la lecture. Les citations en exergue des romans *Marta nelle onde* et *Un corpo di donna* deviennent un pré-texte qui précède la lecture du récit. La phrase tirée de *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad oriente déjà la lecture du roman *Marta :* le paratexte annonce un texte qui emprunte au récit de voyage et à l'autobiographie, en traduisant l'expérience d'une adolescente en réflexion à la fois sur la cruauté, sur la nature humaine et sur la fiction.

Encore les mots d'une poésie de Marina Tsvetaeva suivent et caractérisent la bipartition interne du récit de *Un corpo di donna :* dans la première partie où une voix de l'omniscience relate la boulimie de Gaspara, les vers soulignent l'obsession du corps. Au contraire, dans la deuxième, ils préfigurent la sortie de la maladie par l'acceptation de soi, racontée par le je adolescente.

Aussi les titres constituent-ils un élément paratextuel important. Comme le mentionne Régine Robin : « Ils [titres] sont de plus presque tous métaphorisables, débouchant sur le mythe de l'intertextualité ». Elle souligne que le titre est certainement un pilier efficace pour mener à terme la communication puisque il a cette fonction « d'indiquer en clair le programme de base du roman »[1]. Les titres de d'Amico, de Frescura et de Goy sont effectivement métaphoriques. Ils sont un lien phatique qui unit le destinataire et le destinateur et c'est seulement la lecture de leurs romans qui permet de comprendre leur signification. Donc on entretient toujours l'adolescente par plusieurs éléments de consommation – télé, mode, musique par exemple – et surtout par une littérature clairement identifiée à son effigie, mais la reconnaissance est acquise de sorte que les titres n'ont nul besoin de présenter le personnage en page de couverture. Ce choix trouve une signification dans cette fonction référentielle qui mise sur l'idée de survie, sur la force, la ténacité. Ce n'est qu'après la lecture des textes que la forte personnalité et le courage des protagonistes ressortent. Leur force et leur prise en charge vis-à-vis de leurs difficultés témoignent du caractère « adulte » propre aux adolescentes contemporaines. Le message formé par la fonction poétique s'inscrit alors de lui-même en proposant l'indépendance du sujet adolescent.

La désorientation des jeunes protagonistes, le type de narration, la transformation du genre et la forme du titre évoluent parallèlement à un discours social qui favorise l'individu au détriment de la masse et s'attarde de plus en plus à définir et à classer les groupes d'âge. En fait, la postmodernité a mis fin aux grands récits représentatifs d'une pensée commune et donc il est aisé de voir dans cette évolution l'apport de cette mentalité postmoderne tant par sa forme

[1] Régine Robin, *Le réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, p.295.

que par le style de personnage qu'elle privilégie, personnage qui relève de ce besoin de balise, de sécurité et d'expérimentation[1].

Anna MARCHIONI CUCCHIELLA
Université de La Sapienza – Rome

[1] Janet Paterson, *Moments postmodernes dans les romans québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p.17 : « Ce ne sont pas seulement les modes d'échange et de production qui se transforment, ni les seuls rapports sociaux, c'est l'homme même, c'est-à-dire la conscience qu'il a de lui même et sa connaissance de l'univers où il vit [...] Les dieux ont chaviré. Les dieux ont chaviré : voilà une autre façon de décrire la condition postmoderne. Aussi les formes iconoclastes dans les romans postmodernes québécois s'inscrivent-elles clairement dans les mouvements de rupture et de remise en question qui caractérisent, à différents degrés, la société québécoise depuis les années soixante. »

Lire la e.poésie

La littérature électronique, bien qu'encore largement méconnue, a derrière elle une histoire presque aussi longue que celle de l'informatique qui lui sert de moteur, et souvent de support : dès 1959 en Allemagne, et 1960 aux États-Unis, au Canada, en Italie, sont créés les premiers vers libres électroniques[1], tandis que la France développe, sous l'influence de l'Ouvroir de littérature potentielle (Oulipo[2]), une réflexion sur l'utilisation informatique de la contrainte. Variations et combinatoire sont les premiers procédés utilisés pour générer automatiquement du texte grâce à l'ordinateur. Après cette phase pionnière, les années 1980 marquent un tournant et une diversification, dus en particulier au développement de la micro-informatique[3] et que caractérise l'exploration de modes de création nouveaux : en France, la fondation de l'Alamo (Atelier de

---

[1] Le linguiste Max Bense et l'ingénieur Theo Lutz en Allemagne ; aux États-Unis, les recherches de Brion Gysin et les premières expériences de « *computer poetry* » de Clair Philippy ; au Canada, la *Machine à écrire mise en marche et programmée par Jean A. Baudot ;* en Italie, les travaux de Nanni Balestrini ; en France, la machine Calliope de Louis Couffignal et Albert Ducrocq, *etc*.

[2] Fondé en 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau. Voir Oulipo, *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Folio essais », 1988 et *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981, rééd. 1988 (une partie y est consacrée à « Oulipo et informatique »).

[3] Les premiers « calculateurs » ne disposaient pas d'écran. Le terme « ordinateur », qui traduit l'anglais « *computer* », n'apparaît qu'en 1956.

littérature assistée par la mathématique et les ordinateurs) en 1981, émanation de l'Oulipo qui travaille sur la littérature générée par ordinateur[1], celle, en 1988, du groupe Laire (Lecture Art Innovation Recherche Écriture[2]), qui s'oriente vers la poésie visuelle et cinétique, de même que la réalisation, en 1985, aux États-Unis, de la première fiction hypertextuelle[3], débouchent au milieu des années 1980 sur la formalisation de ce que Philippe Bootz considère comme les trois « genres » spécifiques de la littérature électronique : la littérature combinatoire et algorithmique, l'hypertexte et la poésie animée[4] (liste qu'il faudrait sans doute compléter, en incluant par exemple la pratique du « *software art* », qui met en évidence la programmation). La fin de cette décennie voit la création des premières revues littéraires consacrées à la littérature électronique[5], qui utilisent pour la faire connaître les nouveaux supports (disquette, puis CD rom, aujourd'hui DVD). Depuis le milieu des années 1990, on assiste à une nouvelle phase, liée elle aussi à l'évolution technologique : toile et multimédia offrent de nouvelles modalités de création, tandis que se diversifient les recherches, associées en particulier à l'image ou à la performance.

Cette évolution a fait l'objet, souvent de la part des artistes eux-mêmes, d'un important effort de théorisation, qui porte dans un premier temps tout particulièrement sur la lecture. Ce sont ces théories dont je voudrais d'abord rendre compte, pour réfléchir sur la place dévolue au lecteur et sur les nouveaux modes de lecture qu'impose ce medium.

Rôle et place du lecteur

Deux positions principales s'opposent, selon qu'est mise en avant l'interactivité où auteur et lecteur en quelque sorte se complètent (et qui correspond à une expansion « ludique » de l'informatique), ou qu'est, au contraire, réaffirmée une séparation des domaines de l'auteur et du lecteur.

La première est la plus ancienne et aujourd'hui la plus connue, sinon la plus répandue. Dans la démarche de l'Oulipo et de l'Alamo, le lecteur intervient pour

[1] Fondé par Paul Braffort et Jacques Roubaud (avec Simone Balazard, Jean-Pierre Balpe, Marcel Benabou, Mario Borillo, Michel Bottin, Paul Fournel et Pierre Lusson). Les travaux sur l'informatique avait été commencés dans le cadre de l'Oulipo, et un premier générateur de texte combinatoire, *10^{14}*, inspiré des *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, avait été présenté en 1975 à l'Europalia de Bruxelles.

[2] Philippe Bootz, Frédéric Develay, Jean-Marie Dutey, Claude Maillard, Tibor Pap. Plusieurs de ses membres se retrouvent aujourd'hui sur le site « Transitoire observable », créé en 2003 et qui marque un élargissement des champs de recherche.

[3] Michael Joyce, *Afternoon A Story*, Cambridge, MA, The Eastgate Press, 1990 (version postérieure à la présentation publique) : c'est, en 1985, le premier récit hypermédia.

[4] Philippe Bootz, « Vers un multimédia contraint et a-média » (juin 2002), point 1, consultable sur le site : http ://www.mots-voir.com/.

[5] En France : *Alire* (depuis 1989), *Kaos* (1990-1994), puis *Doc(k)s* (depuis 1997), *ecarts* (depuis 1999), *etc.*

provoquer (achever) une version parmi les réalisations potentielles[1] de l'œuvre. L'auteur ne produit pas de texte définitif, mais les règles formelles (règles syntaxiques, structures métriques, schémas d'intrigue, principes permutationnels, *etc.*) et la base lexicale (répertoires de mots, segments syntaxiques figés, *etc.*) qui permettront au lecteur de générer le programme, en apportant éventuellement quelques éléments personnels (lettres de son nom, lexique supplémentaire, *etc.*) qui assureront une production originale ou détermineront les choix de l'ordinateur[2]. L'interaction et la génération automatique (donc aléatoire) sont longtemps apparues comme les traits distinctifs de l'œuvre électronique. L'utilisation du *web* a relancé ce mode de fonctionnement interactif : le lecteur intervient comme co-créateur pour compléter une œuvre à partir d'un projet et / ou d'un procédé proposés par l'auteur[3] ; l'acte d'écriture est partagé, mais impose aussi l'exercice d'une lecture collective, qui peut même ouvrir sur un partage des expériences de lecture[4].

Dans la mesure où il n'existe pas de texte définitif (d'où le parallèle possible avec le concept de « *work in progress* »[5]), mais seulement un ensemble non clos de réalisations (variations) singulières, ce premier type de démarche va dans le sens d'une co-création auteur / lecteur qui change considérablement l'acte de lecture. Pedro Barbosa propose de nommer « écrilecture »[6] cette pratique où

---

[1] La notion de « littérature potentielle » a été développée par Raymond Queneau dans « Littérature potentielle » [1964], *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1950, édition augmentée, 1965, rééd. coll. « Idées », 1980, p.317-345 : il insiste sur ce qui le sépare des recherches de « l'école de Max Bense à Stuttgart », qu'il considère plus expérimentale. L'expression sert de titre aux deux volumes qui présentent les travaux de l'Oulipo.

[2] Alain Vuillemin définit la littérature générée comme celle qui « consiste à concevoir les principes de la création d'un texte […] à venir, dont chaque lecteur génèrera à volonté, les infinies variantes particulières » (« Poésies, informatique et création : les approches nouvelles », *in éc/arts*, n°2, 00-01, p.362.). Voir aussi par exemple la conférence de 1967 où Italo Calvino définit l'hyper-roman : « Cybernétique et fantasmes, ou de la littérature comme processus combinatoire », repris dans *La Machine littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, rééd. 1993 [publication originale dans *Una pietra sopra (Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980].

[3] Voir par exemple le mail-roman de Jean-Pierre Balpe, *Rien n'est sans dire* (2001) : pendant cent jours, il a écrit un chapitre diffusé quotidiennement auprès de 500 personnes, en y intégrant les réponses et les réactions des lecteurs ; un narrateur assure la continuité. Voir aussi l'appel à participation en hommage à Gertrude Stein, lancé par Reinhard Döhl et Johannes Auer en mai 1996, sous le titre *Calling for stanzas* .

[4] Voir par exemple l'enquête-expérience menée par Marida Di Crosta à propos de *Sur-terre* de Grégory Chatonsky (enquête menée par le biais d'une liste de diffusion dont les membres étaient invités à faire un compte rendu de leur expérience de lecture).

[5] Voir les nuances apportées par Jean-Pierre Balpe par rapport à ce concept et à celui d'« œuvre ouverte » en conclusion de son article « Fiction et écriture générative », *in éc/arts*, n°2, 00-01, p.185.

[6] Pedro Barbosa, *A literatura cibernetica*, Porto, Arvore, 1977 et 1980, cité par Alain Vuillemin, « Poésies, informatique et création : les approches nouvelles », art. cit., p.364. Sur

écriture et lecture n'apparaissent plus comme des actions distinctes, puisque les actes de lecture, d'intervention et même de relecture sont simultanés. Dans ces pratiques (aussi bien celle de l'hypertexte où le lecteur « navigue » de lien en lien, que dans les « littéraciels » alamiens où le lecteur permet / lance la génération automatique du texte), le lecteur est donc d'abord acteur, puisque c'est de lui que dépend le parcours et / ou la concrétisation de l'œuvre.

A contrario, le groupe Laire met en cause la conception de la littérature « assistée » par l'ordinateur et dénonce l'interactivité comme un leurre, puisque le lecteur n'a en fait (et dans tous les cas) aucune maîtrise de l'œuvre. Celui-ci ne peut en effet avoir accès au travail préparatoire de l'auteur, puisque sa lecture est limitée aux phénomènes observables, au « montage » élaboré par l'écrivain. Il est, en ce sens, beaucoup plus proche du lecteur-modèle « traditionnel » (il est d'ailleurs comme lui souvent passif devant le texte qui se déroule) que ne l'est le lecteur « interactif ». Le groupe prend cependant acte de la « mise en situation particulière et paradoxale du lecteur »[1] et se propose à la fois d'en tirer parti dans l'écriture, et d'aider le lecteur à construire une nouvelle position de lecture. Il impose des contraintes dans la procédure de lecture : le texte doit être lu sur écran (Tibor Papp interdit par exemple l'impression de ses textes, pour mettre en évidence le « transfert de l'espace vital de la poésie » du papier vers l'écran[2]) et exclusivement lors de lectures privées. Les membres du groupe interrogent aussi l'interactivité à partir des théories de la communication (plus que des théories de la lecture) : la confrontation du lecteur avec une œuvre dont la réalisation est non-reproductible, irréversible et imprévisible interdit toute distance et doit faire prendre conscience que la lecture comme maîtrise est une illusion, puisqu'il est impossible d'appréhender la totalité de l'œuvre. Philippe Bootz parle de « piège à lecteur »[3] et définit à partir de cette position la théorie de la « frustration » ou de la « lecture inassouvie », où le lecteur est confronté à un texte « autonome »[4].

---

cette question, il renvoie à Arnaud Gillot, *La Notion d'« écrilecture » à travers les revues de poésie électronique et KAOS (1989-1995)*, Timisoara (Roumanie), Certel-Hestia, 2000.

[1] Philippe Bootz, « Ébauche de quelques notes sur la forme programmée » (3 février 2005), consultable sur le site du groupe « Transitoire observable » : http ://transitoireobs.free.fr/to/. L'acronyme du groupe Laire place d'ailleurs la « Lecture » (« L ») en première position, mais P. Bootz considère leur approche comme « antithétique de la position de "l'utilisateur roi" que lui confère la philosophie de l'hypertexte ».

[2] Tibor Papp, « Cyberpoésie », *in éc/arts*, n°2, 00-01, p.315 [également consultable sous le titre « Poésie et ordinateur » sur le site de Transitoire observable].

[3] Philippe Bootz, « La Littérature informatique : une métamorphose de la littérature », *in Revue de l'épi*, n°81, mars 1996, p.172, téléchargeable à l'adresse : http ://www.epi.asso.fr/revue/81/b81p171.htm. Il mentionne les travaux de Jean-Marie Dutey et est lui-même l'auteur de « poèmes-à-lecture-unique ».

[4] Philippe Bootz, « Esthétique de la frustration / frustration », *in M.I.M.*, avril 2002, téléchargeable à l'adresse : www.labo-mim.org/pdf%20creation-reception/Bootz.pdf. La notion de « lecture inassouvie » est aussi le titre d'un article de mai 2003, présenté dans le cadre de *Si loin, si proche*, et pour l'instant consultable à l'adresse : http ://transitoireobs.free.fr/to/html/lecture_inassouvie.htm .

Ce principe d'autonomie se retrouve dans les œuvres où le texte est entièrement lisible, mais n'offre aucune possibilité d'intervention (pour ralentir la lecture, revenir en arrière, *etc.*).

La mise en cause de l'interactivité semble un trait récurrent des travaux des années 2000 : le principe de la « fausse piste » est exploité sur différents modes (liens qui ne mènent à rien, ou à tout autre chose que ce qui semble promis, ou encore qui ne fonctionnent pas) ; de même, le travail sur l'illisibilité fait l'objet de pratiques variées (textes altérés ou au défilement trop rapide, superposition des modes d'expression, intégration de l'échec de la lecture comme modalité de la lecture, multiplication des signes visant à dénoncer la prolifération de l'information à l'heure du *web*, *etc.*). Ces travaux reposent sur une rhétorique d'ordre pathétique, au sens où ils attendent / provoquent une réaction émotionnelle chez le lecteur, réaction impulsée cependant moins par le contenu de l'œuvre, que par sa réalisation, sa « matérialité » (paradoxe séduisant).

Philippe Bootz souligne que les deux fonctions traditionnelles de la lecture (analytique et affective) se trouvent ainsi dissociées : au lecteur-acteur, qui manipule l'œuvre et est ainsi conscient de son acte de lecture, répond un lecteur-spectateur, qui ne peut appréhender l'œuvre que de manière affective, puisqu'il ne dispose plus des moyens d'une lecture réflexive[1]. La réunion de ces deux fonctions ne serait plus possible que dans la figure d'un « méta-lecteur », nouveau lecteur-modèle que l'on peut, à la suite de Jean-Pierre Balpe[2], définir comme celui qui serait observateur de l'activité de lecture, en même temps qu'il connaîtrait le projet et le fonctionnement du programme.

Pratiques spécifiques de la lecture ?

La spécificité de la lecture informatique commence avec les changements d'habitude impliqués par le changement de support. La contrainte du corps placé devant la machine, si elle va en diminuant avec les progrès technologiques (possibilités de lire partout sur un ordinateur portable, avec le wi-fi, *etc.*), entraîne des modifications (par exemple la disparition du « feuilletage », ou encore des effets de fatigue particuliers, ainsi que la nécessité d'une gestuelle imposée par l'interactivité). Le corps, alors que l'œuvre devient plus immatérielle, tient un rôle plus important que dans la lecture livresque : son intervention physique constitue souvent le medium de la lecture (la main guide par exemple la « souris » pour bouger dans le texte[3] ou pour l'animer[1]), et il est

---

[1] *Ibid.*, p.14.

[2] Jean-Pierre Balpe, « Méta-auteur », *in* . *Poésie et informatique. Poésie animée par ordinateur*, *alire10 /* ~~*DOC(K)S*~~, n°13 / 14 / 15 / 16, 1997, p.95-99. Voir aussi ses études récentes sur le site de Transitoire observable. Des travaux de Philippe Bootz sur la méta-lecture sont en cours de publication.

[3] Voir par exemple le travail *Being Human* d'Annie Abraham (http ://www.bram.org/). C'est une caractéristique de l'hyperrécit : voir par exemple *Victory Garden* de Stuart Moulthrop (1995).

même parfois amené à se déplacer pour accéder à la lecture (pour parvenir à lire dans différents sens, ou encore, bien sûr, dans le cadre de performance). La médiation mécanique peut aussi interférer avec le rythme de la lecture (la longueur ou l'échec d'un téléchargement, par exemple) et tend à perturber son caractère traditionnellement itératif (pratique plus séquencée en raison d'une plus grande difficulté à passer d'une page à l'autre ou à revenir en arrière, ou, au contraire, impossibilité de reprendre une lecture en cours. Les conditions de lecture sont complètement renouvelées : (im)patience, énervement, « *zapping* » ou impuissance, déception, mais aussi observation, contemplation, éventuellement étonnement, plaisir ludique font désormais partie du portrait d'un lecteur dont les réactions prévisibles se rapprochent de celles d'un spectateur.

Tibor Papp fait le point sur ces nouvelles procédures de lecture[2], et propose une typologie : alternance de temps forts et de temps faibles, de temps statiques et de temps cinétiques ; succession séquentielle constituée d'un temps d'attente, de l'apparition du texte, de sa présence (immobile ou en mouvement), de sa disparition, enfin de son écho. La lecture à l'écran répond donc à un rythme particulier, où se suivent tensions et relâchements, variations d'intensité qui trouvent peut-être un équivalent dans la lecture livresque en termes de contenu (l'attention est plus soutenue dans les moments d'action que de description, par exemple), mais qui tiennent ici au mode même de réalisation (d'apparition) du texte, et sur lesquels la volonté du lecteur n'a plus prise. T. Papp en déduit deux modes d'analyse différents, selon que l'on se concentre sur les différentes séquences, ou au contraire sur leur articulation et leur dynamique. Il en conclut à la transformation profonde de la lecture « changée, détériorée si l'on veut, retardée ou métamorphosée, en tout cas »[3]. Les recherches récentes autour des notions de « *sampling* » et de « *zapping* » paraissent un prolongement intéressant de ces réflexions.

Le support implique ainsi des modalités de lecture spécifiques : l'interaction (donc la possibilité pour le lecteur d'une lecture participative) et la dimension aléatoire (donc son absence de maîtrise du texte auquel il a accès) sont liées aux premières caractéristiques reconnues / exploitées à l'ordinateur. Mais d'autres effets relèvent d'une démarche strictement poétique, qui prolonge les recherches de la poésie visuelle[4] : la confusion grandissante entre le voir et le lire, la mise

---

[1] Voir par exemple *Jean-Pierre Balpe ou Les Lettres dérangées* de Jean-Patrice Burgaud, où le passage de la souris déplace les lettres (site de Transitoire observable) ou « Le Rabot poète » de Philippe Bootz où le balayage de l'écran grâce à la « souris » révèle progressivement le texte (site de *Docks*).

[2] Tibor Papp, « Cyberpoésie », art. cit., p.319.

[3] *Ibid*.

[4] Il faut d'ailleurs noter que ces recherches sont elles-mêmes contemporaines de l'apparition de techniques d'enregistrement nouvelles, qui permettent de séparer le texte de l'écrit.

en cause de la linéarité du langage par la spatialisation (donc l'éclatement du texte et la multiplication des axes de lecture), la dissociation du sens par la promotion du mot, voire de la lettre[1], sont des effets qui intéressent la recherche poétique depuis la fin du XIXe siècle et l'œuvre fondatrice de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897 / 1914). La difficulté d'appréhension est accrue par le mouvement, qui apparaît comme une nouvelle particularité de l'ordinateur[2] : il impose au lecteur un rythme de lecture dont celui-ci n'est plus maître et le confronte à des effets de disparition totale ou partielle qui gênent sa compréhension. Au texte nécessairement partiel de la littérature combinatoire ou algorithmique répond le caractère insaisissable, « infixable », du poème animé. Le multimédia, en superposant les modes d'expression, rend lui aussi difficile l'accès à l'œuvre dans sa totalité : comment hiérarchiser les éléments constitutifs de l'œuvre, comment les saisir de manière globale ? Confrontée à un texte devenu objet, phénomène, l'expérience de lecture alterne entre vision synthétique et approche fragmentaire, intervention et observation, illusion de maîtrise et frustration.

L'illisible

L'intérêt de ces théories du lecteur (et des nombreux textes qui portent sur la lecture) ne doit donc pas dissimuler que le paradoxe majeur de la littérature électronique tient à sa relative illisibilité, liée à la volonté d'utiliser l'ordinateur non pour sa fonction, mais pour ce qu'il a de spécifique en tant qu'outil. Illisibilité fondamentale : celle du texte potentiel, voire virtuel, qui ne se réalise au mieux que partiellement, et de manière aléatoire.

La question de l'illisibilité soulève donc celle de la « connaissabilité ». Le caractère aléatoire de la lecture, qui peut être accru par les procédés de lecture unique (programmes qui ne peuvent se réaliser deux fois à l'identique, textes faisant intervenir le moment précis de la lecture ou travaillant sur la recomposition aléatoire, pratiques de la performance, *etc.*) ou de boucle (l'effacement du début et de la fin oblige le lecteur à parcourir l'œuvre « au hasard »), renforce le sentiment que le texte, « sans incipit ni clôture »[3], non seulement n'est pas appréhendable selon une forme arrêtée, mais qu'il est peut-

[1] Voir déjà Alfred Jarry : « il n'y a que la lettre qui soit littérature » (« L'Aiguillage du chameau », *in La Revue blanche*, 15 octobre 1902, repris dans *La Chandelle verte*, posth., *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p.377). Ce mot d'ordre sera en particulier décliné par les Dadaïstes de Berlin et par les Futuristes russes, ainsi que par tout le travail sur la poésie phonétique dans les années 1910-1920.

[2] Alain Vuillemin note parmi les principaux effets : le surgissement, le dédoublement, l'amuisssement, l'éclatement, le renversement, le déroulement ; à quoi s'ajoutent l'effacement, le scintillement, la répétition, la superposition, la fragmentation, la recomposition, *etc.* (art. cit., p.362).

[3] Jean-Pierre Balpe, « Pour une littérature informatique : un manifeste… », *in Littérature et informatique. La littérature générée par ordinateur*, Alain Vuillemin et Michel Lenoble éd., Arras, Artois Presses Université, 1995.

être inconnaissable dans son ensemble. C'est un des aspects les plus caractéristiques de l'hypertexte, dont la difficulté de lecture tient autant au caractère concret d'une lecture fragmentée, régulièrement interrompue par des procédures de lecture, qu'à l'effort de mémorisation du parcours ; les possibilités ont été démultipliées par le *web*, et Éric Sadin théorise le « *clicking* » comme le « passage du régime de la successivité à celui de la prolifération ininterrompue » d'événements[1]. Le caractère « inconnaissable » de l'hypertexte (fictionnel ou poétique) a conduit à revoir le rôle accordé à un lecteur confronté à la conscience de l'inachèvement ou à des ambiguïtés de sens (nées, par exemple, dans la poésie visuelle, de la mobilité des éléments constituants d'un texte). Le lecteur doit finir par admettre l'impossibilité de connaître l'ensemble des variantes (ce qui signifie que la lisibilité ne se trouve pas résolue, même si le lecteur accepte de s'approprier de nouveaux modes de lectures). On peut tout à fait concevoir (et peut-être cela existe-t-il déjà) un cybertexte obligeant à passer d'un site à l'autre, incluant une manipulation qui vient parasiter la lecture ou se démultipliant sur le mode de l'information cybernétique, donc finissant par rendre effectivement impossible l'exploration de toutes les voies (on revient à l'imaginaire du labyrinthe de la bibliothèque de Babel). La question prend une dimension polémique, lorsqu'il s'agit de mettre en évidence la prolifération des signes et la multiplication de l'information dans la société moderne « post-industrielle » : l'illisibilité n'est pas le fait de la littérature, mais d'un monde où la communication, même si elle n'est pas manipulée[2], est incontrôlable et vertigineuse. La machine est ici partie prenante d'une évolution dont elle a été l'outil principal et que la littérature utilise pour la révéler et, éventuellement, la dénoncer.

La plupart des œuvres électroniques sont donc illisibles parce qu'elles ne peuvent plus être appréhendées comme un tout. Cette incomplétude n'est pourtant pas une condition nécessaire : la poésie animée peut afficher une œuvre « définitive » ; mais elle fait alors l'économie des qualités jusqu'alors reconnues spécifiques de l'ordinateur (la combinatoire, l'aléatoire et l'interactivité), pour retenir les compétences offertes par le multimédia (le cinétisme). La question de la lecture n'en est pas moins présente : d'une part, le multimédia tend à déplacer le « lisible » vers le « spectaculaire » et l'événement (voire la performance) ; il donne (peut-être) à voir, avant de donner à lire[3]. D'autre part, il crée une

[1] Éric Sadin, « Pratiques poétiques complexes et nouvelles technologies : la création d'une agence d'écritures », *in éc/arts*, n°2, 00-01, p.7. Il y voit une rupture épistémologique et anthropologique.

[2] Bernard Heidsieck, poète sonore dont plusieurs œuvres réfléchissent sur la communication, de même qu'une partie de la génération actuelle de poètes expérimentaux, se situent plus volontiers dans un constat que dans une dénonciation (voir par exemple l'article de Chritophe Fiat dans *éc/arts*, *ed. cit.*,p.260-261).

[3] C'est l'analyse de Philippe Castellin dans ~~*Doc(k)s*~~ *: mode d'emploi. Histoire, formes et sens des poésies expérimentales au XXe siècle*, [Romainville], Al Dante, 2002. Selon lui,

difficulté de lecture parfois insurmontable par la superposition des modes d'expression (texte écrit, texte dit, graphisme, voire images et bande sonore).

Surtout, on constate que la plupart des poètes font le choix de l'illisible : la poésie animée propose souvent des textes qui se déroulent trop vite, ou de manière fragmentaire, des textes qui scintillent ou qui s'effacent, qui se désagrègent dans l'espace ou se transforment, qui se superposent ou défilent dans tous les sens. L'illisibilité peut être partielle (le lecteur finit par mémoriser ou reconstituer le texte ou l'œuvre qui s'affiche[1]) ou totale (l'œuvre est trop dense pour être mémorisée, ou n'est donnée que « trouée », ou ne se réalise qu'une seule fois). Outre le problème de la compétence du lecteur à saisir l'œuvre de manière synthétique, voire à construire simultanément plusieurs modes de perception (texte, image, son, mouvement, *etc.* : c'est le problème général que soulève la superposition des arts que pratiquent, par exemple, Éric Sadin ou Joachim Montessuis), l'un des effets les plus paradoxaux de la poésie cinétique informatique est celui de l'effacement : faut-il y voir un jeu, ou s'y exprime-t-il aussi, de manière symbolique, notre inquiétude à l'égard de cette écriture fluctuante, qui se construit en tension avec ce qu'a toujours représenté l'écriture, c'est-à-dire la mémoire ? On peut être tenté de rapprocher cette démarche de l'« esthétique de la disparition » qu'analyse Paul Virilio[2] ; mais il y a aussi, par exemple dans le concept de frustration développé par Philippe Bootz, la volonté de construire une conscience nouvelle du lecteur. Celui-ci est tenu à l'écart « d'une forme de lecture qui prétendrait atteindre l'œuvre et la comprendre » : pour Philippe Bootz, il s'agit de « met[tre] en évidence les limitations de la fonction lecture et donne[r] une place spécifique au lecteur, humble mais finalement sur le même plan que celui de l'auteur »[3].

La lecture au sens traditionnel du terme est donc rarement réalisable. Certes, la pratique de la boucle et l'usage de la répétition, en faisant appel à la mémoire (et à la patience) peut permettre au lecteur de mémoriser ou de reconstituer le texte (à la différence de la poésie combinatoire qui, passés les premiers essais rudimentaires, connaît trop de variantes pour être connaissable dans son entier). Mais il s'agit avant tout d'inventer des modes de lecture nouveaux (apprendre à

---

l'image est préalable et la lecture seconde, et le texte lu n'est pas la source des effets poétiques. Il me semble pourtant que cette affirmation mérite d'être vérifiée : il est possible que la situation du lecteur, son « attente poétique » fasse au contraire passer la lecture en premier, et que la perception fragmentaire entraîne ensuite une attention « compensatoire » pour la structure globale.

[1] C'est la conviction de Tibor Papp : « Après deux ou trois répétitions (en désordre donc) le lecteur intériorise le sens de la phrase, qu'il le veuille ou non. » (« Cyberpoésie », art. cit., p.320]. Cela est certainement vrai pour certains textes, et l'on peut même sans doute dire que lorsque cette mémorisation est trop rapide, il y a déception. Mais cette mémorisation n'est pas toujours possible (texte trop dense, défilement trop rapide, *etc.*), ni d'ailleurs toujours voulue.

[2] Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Balland, 1980.

[3] Philippe Bootz, « De l'impossible clonage du poème » (avril 2005).

lire autrement est un des défis de toutes les avant-gardes). Le nouvel acte de lecture fait intervenir des procédures spécifiques (dont certaines sont néanmoins antérieures à l'informatique[1]) : la séquentialité, la mémorisation, la reconstitution, la construction simultanée par différents modes de perception, peut-être aussi la nécessité d'une conceptualisation, caractéristique de la littérature expérimentale en général. Mais c'est aussi l'expérience très concrète du texte insaisissable et l'acceptation qu'il ne peut y avoir de lecture que singulière et unique (même si le nouveau défi d'*internet* est sans doute de réapprendre à la partager) : *l'observation du transitoire* (et l'on ne peut s'empêcher de songer à la définition de la beauté moderne par Baudelaire) change de fait considérablement la place du lecteur, non pas nécessairement vers une position plus passive, mais vers une redéfinition de sa pratique, à la fois plus distanciée et plus « engagée », donc plus expérimentale.

Travaillant à mêler les perceptions et privilégiant la lecture émotive à la lecture intellectuelle, la démarche électronique n'abandonne pas le langage, mais choisit peut-être l'action et l'effet plutôt que la réflexivité. De ce fait, la « frustration » débouche sur un plaisir paradoxal, presque ludique, où l'incomplétude de la lecture, désormais morcelée et évanescente, est peut-être compensée par d'autres effets (le mouvement, la couleur, l'instantanéité, *etc.*), et par la joie de saisir des éléments épars, de composer avec les fragments ou de les voir s'ordonner un instant, comme une brève révélation. Nous en serions à ce « stade ultérieur de mécanisation, stade au cours duquel on assistera simultanément à la construction et à la destruction des mots et des lettres » qu'annonçait Adriano Spatola[2].

Isabelle KRZYWKOWSKI
Université de Reims

[1] L'arrivée de techniques nouvelles d'enregistrement, de transcription, de transmission entraîne, dès le XIXe siècle, de nombreuses recherches pour échapper au livre.

[2] Adriano Spatola, « V - Styles typographiques », *Verso la Poesia totale*, Rumma, 1969, éd. aug., Paravia, 1978 ; traduction de Philippe Castellin, *Vers la poésie totale*, s.l., Éditions Via Valeriano, 1993, p.113.

Psychanalyse et fiction littéraire

Breton, Sartre, Perec, Wittig

Psychanalyse et fiction littéraire représentent deux sphères complexes qu'il n'est pas aisé de mettre en relation. Je propose de traiter quelques aspects du problème en retenant comme hypothèse de départ, ainsi que je l'ai fait ailleurs[1], une définition de la fiction articulée selon deux degrés : un degré fort fondé sur la discrimination de la fiction et de la réalité dans un cadre énonciatif ludique, un degré plus faible mais d'application plus large considérant que les énoncés de réalité eux-mêmes portent la marque résiduelle de l'imaginaire. La distinction opérée par Genette dans l'essai *Fiction et Diction* ne vaudrait plus dans cette perspective que pour le degré fort appelé *fiction première*. Un certain coefficient de *fiction* dite *seconde* affecterait ce que Genette range sous la catégorie de diction et qui ressortit plus ou moins aux critères formels habituellement mis en avant dans les textes poétiques. Précisément c'est par la *figure* (métaphore, image) que l'énoncé poétique se trouve encore étymologiquement lié à la fiction. En atteste déjà la parenté de la figure et de la fiction, signalée par une

[1] *Le Roman de la lecture*, Mardaga, 2004.

étymologie latine commune[1]. Tandis que la fiction première concernerait dans le domaine littéraire les histoires inventées, spécialement le roman et le théâtre, la fiction seconde affecterait plus ou moins l'ensemble des énoncés.

Selon cette dernière hypothèse, le langage lui-même serait au moins en partie d'ordre fictionnel. L'idée s'affirme à l'époque moderne sous la plume de poètes et de théoriciens : Mallarmé, Barthes, Bonnefoy, entre autres. Tout énoncé peut ainsi être compris dans un rapport de fictionnalité avec la réalité qu'il prétend décrire. La fiction seconde s'y partagerait entre l'appréhension métaphorique et intuitive de certains aspects du réel (face positive) et le « glorieux mensonge » (face négative) dont Mallarmé rêva de réaliser, par un nouveau discours poétique, le « démontage impie ». Le discours théorique n'échappe pas à ce degré élargi de la fiction si l'on admet la parenté fréquemment soulignée entre pensées scientifique et pensée poétique, entre concept et métaphore[2]. Les deux degrés de la fiction, pour le dire autrement, correspondraient à deux degrés de l'altérité : altérité forte fondée sur la création d'un monde inventé en opposition au monde supposé réel, altérité faible utilisant l'imaginaire pour une modélisation du réel par la figure, métaphorique ou conceptuelle.

La théorie analytique représente peut-être un point d'échange privilégié entre ces deux degrés de la fiction. Freud rendit hommage aux artistes pour leur intuition des phénomènes psychiques, réduisant en quelque façon leurs œuvres à une formulation anticipée des principes de la psychanalyse[3]. À tout le moins, le détour par la littérature, sous les figures du complexe d'Œdipe, du narcissisme, du sadisme, entre autres, permit de nommer de façon plus expressive ce que la théorie naissante cherchait à conceptualiser.

La psychanalyse entretient par ailleurs une certaine analogie de fonction avec la fiction littéraire. On peut grossièrement en résumer les deux traits principaux en disant qu'elle conjugue une herméneutique et une catharsis. Il s'agit pour le patient de convertir un langage initial en un autre, d'approcher par de nouvelles configurations de mots une vérité enfouie et douloureuse dont la formulation

---

[1] *Figura* et *fictio* dérivent tous deux du même verbe *fingere* (= façonner, modeler). Voir à ce sujet, par exemple, *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française*, 2 volumes, I, p.793-795.

[2] « Dans la mathématique, il y a une richesse d'imagination énorme, des grands modèles de pensée logique, une pensée qui arrive à se faire d'une façon très vivante, uniquement sur les formes et sans tenir compte des contenus. Tout cela intéresse au plus haut point la littérature. Et, dans la littérature, il y a de plus en plus un mouvement vers des formes de pensée mathématique. Il y a un niveau où mathématique et littérature se rejoignent. » (Roland Barthes, « Des mots pour faire entendre un doute », Propos recueillis par Françoise Tournier, *Elle*, 4 décembre 1978, rééd. *Le grain de la voix*, Paris ; Le Seuil, « Points Essais », 1981, p.331-332).

[3] Paul Ricœur qualifie de « disposition très égarante » la manière dont Freud subordonne l'apport de la culture aux découvertes cliniques, aboutissant au « traitement du complexe d'Œdipe comme simple thème onirique » dans *L'Interprétation des rêves* (*De l'interprétation*, Paris, Le Seuil, 1965, rééd. « Points Essais », p.204).

passe encore par le compromis des mots à valeur libératrice. Cette double visée ne pouvait laisser indifférents les écrivains qui utilisent aussi les mots pour travailler sur une connaissance et un ressenti.

Une fois la psychanalyse entrée dans le champ culturel du vingtième siècle, on relève chez nombre d'entre eux, si l'on excepte le parti pris de l'ignorance – volontaire ou non –, une gamme de réactions allant de la coopération à l'affrontement, en passant par différentes formes de concurrence. On voit aussi surgir dans le champ de la critique et de l'herméneutique une méfiance vis-à-vis d'une application mécanique et réductrice de la théorie analytique à la lecture des textes littéraires. Contre une psychocritique stérilisante, Pierre Bayard pose la question, dans un essai savoureux au titre provocateur : *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?* Il suggère ainsi que les concepts actuels de la psychanalyse n'épuisent pas la connaissance théorique en matière de connaissance du psychisme, que l'inconscient pourrait être pensé hors du seul cadre de référence à la sexualité et d'une réflexion s'orientant vers les troubles de la petite enfance. En quelque sorte, la théorie devrait continuer à s'inspirer des nouvelles intuitions des artistes.

Délaissant les problèmes de la psychocritique, je me propose d'examiner plutôt les incidences de la théorie nouvelle sur l'écriture de fiction étudiées à partir de quelques cas représentatifs. Deux formes de remise en question seront distinguées pour la clarté de l'analyse, hors de toute chronologie systématique. Pour une contestation partielle fondée sur une rivalité plus ou moins agressive, les œuvres de Breton, de Sartre et de Perec offrent trois repères intéressants. Pour une contestation frontale récusant l'essentiel de la pensée freudienne et de ses prolongements lacaniens, l'analyse s'attardera un peu plus longuement sur un roman de Monique Wittig, féministe post-moderne choisie à titre emblématique.

*

C'est d'abord la théorisation de l'inconscient qui semble faire problème chez les écrivains post-freudiens. La gêne est d'autant plus vive que la littérature du vingtième siècle intègre à ses fictions une dimension réflexive, autrement dit un ensemble de dispositifs textuels anticipant sur sa lecture.

Breton et l'interdit du roman

Symptomatique à cet égard est l'attitude de Breton, profondément marqué par la lecture de Freud, au point de vouloir rencontrer le maître viennois, ce qu'il fit

sans grand succès, comme on le sait[1]. D'une certaine façon les discours de Breton sur l'automatisme apparaissent comme des extensions de la théorie freudienne. L'écriture automatique, produite par des techniques de relâchement de l'attention consciente, représente pour les surréalistes une voie d'accès à l'inconscient, ouverte grâce aux associations incongrues de mots auxquelles elle donne lieu. Voie parallèle à celle de l'analyse et en un sens concurrente. Ce que Breton et les surréalistes nomment surréel peut ainsi se concevoir comme une approche plus complète du réel, associant les pensées consciente et inconsciente. Ce programme optimiste ne pouvait que susciter le scepticisme de Freud qui insista de son côté sur les mécanismes de censure rendant long, difficile et problématique l'accès du sujet à une vérité inconsciente sur soi. En dépit de quelques essais d'autoanalyse, Freud souligna l'importance de l'écoute offerte à l'analysant par son analyste ; il associa par ailleurs la réussite de la cure au mécanisme spécifique de transfert.

Le refus implicite du tiers et de l'altérité de personne marque une ligne de partage entre Breton et Freud. Ce refus semble susceptible d'éclairer l'interdit du roman imposé aux membres du groupe surréaliste par leur chef. Si le surréalisme ouvre par la pratique des automatismes de la pensée un accès vers l'inconscient et engage donc la poésie dans un rapport supérieur à la vérité, le recours au masque du personnage n'apparaît plus que comme une misérable invention. « Je persiste à réclamer des noms, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clé »[2], déclare Breton dans *Nadja*. Ce récit ne peut relever que de la fiction 2 : la parole poétique du locuteur y prétend déjà, comme dans les œuvres ultérieures, à une sorte d'extralucidité.

Alternant l'écriture automatique et « l'exposé concerté », ainsi que le remarqua Julien Gracq[3], l'écriture de Breton ne cesse en effet de formuler le projet d'une vérité absolue sur soi, supprimant la barrière de la censure. Les études consacrées par des spécialistes de l'analyse à certaines œuvres phares comme *Les Vases communicants* ou *L'Amour fou*[4] ont montré l'illusion d'un tel projet qui supprimerait la frontière entre le sujet et l'objet ; heureusement, serait-on tenté de dire, du point de vue de la qualité littéraire des textes en question.

---

[1] La rencontre eut lieu en octobre 1921 et se solda par une incompréhension réciproque. Lire à ce sujet Marguerite Bonnet, Note sur *Les pas perdus*, *in* André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », I, p.1276 *sq.*

[2] André Breton, *Nadja*, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1928, *OC*, I, p.650-651.

[3] Gracq distingue dans l'œuvre de Breton « deux sortes de *traitement* de l'écriture – très divergents chez lui par leur apparence extérieure, mais en fait inspirés de préoccupations identiques : d'une part l'écriture automatique proprement dite (celle du *Poisson soluble*, de *L'Immaculée Conception*), d'autre part les exposés concertés que représentent les *Manifestes*, *Point du jour*, *Les Vases communicants* » (J. Gracq, « André Breton », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », I, p.495).

[4] Lire à ce sujet, par exemple, Jean Bellemin-Noël, « Des vases trop communiquant », **in** *Biographies du désir*, Paris, PUF, 1988, p.128-138.

Fictions sartriennes : psychanalyse existentielle *vs* psychanalyse freudienne

Ce rêve d'une connaissance absolue sur soi ou sur autrui, conduit Sartre à récuser à son tour l'idée freudienne de censure. Le vocabulaire freudien – le Sur-Moi, l'Œdipe, la névrose, l'inconscient – est intégré par Sartre à son écriture comme donnée culturelle nouvelle, mais il fait l'objet d'une banalisation et d'une marginalisation qui tendent à en dénaturer le sens. La nouvelle vérité élaborée dans les essais philosophiques comme *L'Être et le néant* substitue en effet à la psychanalyse freudienne la notion de psychanalyse existentielle. Le concept central en est, comme on le sait, la mauvaise foi, que l'écrivain/philosophe moderne et tout individu lucide mis à son école seraient en mesure de déjouer. La mauvaise foi remplace donc la censure freudienne, ce qui permet peut-être à Sartre d'articuler avantageusement dans le champ de l'insu un inconscient idéologique assez peu pris en compte par la psychanalyse. Traquer la mauvaise foi revient pour le héros sartrien à prendre conscience de tous les déterminismes psychoaffectifs ou socioculturels avec lesquels devrait composer sa liberté. Dans la nouvelle ironique *L'Enfance d'un chef*, le héros, Lucien Fleurier, côtoie un moment les milieux bohêmes et surréalistes qui lui ouvrent un accès à la psychanalyse. Mais il décide par conformisme vis-à-vis de sa classe sociale de succéder à son père dans son rôle de patron et d'épouser les vues antisémites des jeunesses maurassiennes : « première maxime, se dit Lucien, ne pas chercher à voir en soi : il n'y a pas d'erreur plus dangereuse »[1]. Le point faible du roman sartrien réside sans doute dans ce déploiement de la fiction au service d'une philosophie de l'existence aisément repérable par ses leitmotivs : contingence de l'être, dilemme mauvaise foi/acceptation de la liberté de choix.

Il est à remarquer qu'à partir de 1964, cette écriture romanesque disparaît pratiquement au profit de l'écriture autobiographique ou biographique, comme si l'outil du roman s'avérait inapte à réaliser le projet d'extralucidité qui constitue peut-être le fonds de l'entreprise sartrienne. Dans *Les Mots* on trouve encore la mention des grands concepts analytiques, fréquemment teintée de distance ironique. Évoquant la disparition prématurée de son père, l'auteur conclut : « je souscris au verdict d'un éminent psychanalyste : je n'ai pas de Sur-moi »[2]. La « névrose » dont le livre décrit le déploiement à partir de cette configuration familiale privée de l'image paternelle se confond avec la notion de comédie. On est assez loin de la névrose au sens freudien qui implique encore un refoulement. L'enfant, conditionné par son entourage trop enclin à l'encenser, joue une comédie que le narrateur s'emploie à démonter, traquant encore jusque dans ses derniers retranchements la mauvaise foi passée de l'individu Sartre. Les romans de cape et d'épée dont il avoue s'être toujours

[1] J.-P. Sartre, « L'Enfance d'un chef », *in Le Mur*, Paris, Gallimard, 1939, p.238.
[2] J.-P. Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, rééd. Coll. « Folio », p.19.

délecté sont eux-mêmes une des pièces de la comédie, celle du héros comblant artificiellement le vide de son existence. Autrement dit, aucune censure ne viendrait s'opposer à l'entreprise de dévoilement causal dont l'écrivain autobiographe tire toute sa satisfaction. Cette entreprise qui paraît ruiner définitivement le premier degré de la fiction va paradoxalement en faire ressurgir le second degré.

L'ambition de l'autobiographe analyste de soi-même peut en effet se lire comme une réticence devant la perspective d'être lu par un tiers dont il s'agit toujours d'anticiper les interprétations. Mais une telle prétention, comme dans le cas de Breton, ne tarda pas à être démentie par les faits. Je fais ici allusion à la lecture des *Mots* par Philippe Lejeune. Analysant la construction originale de l'ouvrage, l'auteur du *Pacte autobiographique*[1], met au jour une « fable dialectique » d'une redoutable efficacité narrative et philosophique. Il montre aussi que les entorses à la chronologie amènent à déplacer certains épisodes hautement significatifs ou à ne les représenter que par la métaphore d'autres personnages. Il en va ainsi du remariage de la mère ou de l'expérience traumatisante de la laideur. Métaphore et déplacement : c'est tout le travail de l'inconscient dans l'écriture qui resurgit ainsi pour le plus grand bénéfice du tiers lecteur. Tout se passe comme si l'auteur pressentait lui-même cette opacité réelle de son écriture. Rapprochant son livre de ses œuvres antérieures, Sartre le définira quelques années plus tard comme « une espèce de roman aussi, un roman auquel je crois, mais qui reste malgré tout un roman ».[2] L'interruption de l'autobiographie des *Mots* au seuil de l'adolescence marque peut-être une autre limite à ce projet de science absolue sur soi.

Cet inachèvement affecte également les grandes biographies qui appliquent la même ambition à autrui. *L'idiot de la famille* forme ainsi le projet d'un Flaubert totalement expliqué par les voies complémentaires de la psychanalyse existentielle et de l'étude des textes. L'écriture proliférante échoue finalement à réaliser la visée d'absolu. *L'idiot de la famille*, *Baudelaire*, *Saint-Genet* manifestent ainsi leur inscription dans un champ fictionnel élargi, conjuguant de fortes intuitions critiques et les scories du discours, la biographie et l'autoportrait oblique.

La psychanalyse existentielle se trouve donc placée sous le signe du complément et de la déficience vis-à-vis de l'Inconscient freudien. Délaissant progressivement le roman dans sa volonté de concurrence avec la psychanalyse, l'œuvre de Sartre retrouve les formes élargies de la fiction dans les écritures biographique et autobiographique.

W entre dévoilement et revoilements

[1] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.

[2] Jean-Paul Sartre, « Autoportrait à soixante-dix ans », *Situations*, *X*, Paris, Gallimard, 1976, p.145-146.

L'écriture de Perec va de pair avec une volonté exploratoire plus compréhensive vis-à-vis de la psychanalyse, en dépit d'une certaine ironie résiduelle. *W* ou *Le souvenir d'enfance* (1975) qui servira ici de repère est construit sur le tressage d'un discours autobiographique et d'une fiction romanesque, d'abord publiée en feuilleton. Précisons que Perec mène, en parallèle avec l'écriture de ce livre, une analyse, tentant ainsi peut-être de traiter par deux voies complémentaires une histoire intime aux accents trop douloureux. Une mère et une partie de sa famille juive déportées en 1943, un père mortellement blessé au début de la guerre : toute la vie personnelle et littéraire de Perec qui avait quatre ans en 1940 tourne autour de cette famille brisée dont l'adulte qu'il est devenu tente par divers moyens de réparer la perte.

Loin de prétendre forcer les barrières de la censure, comme les auteurs précédents, il inscrit au cœur de son livre, entre les deux parties qui le composent le signe de l'ellipse : […]. Il ne s'agit plus de dire, mais de suggérer, peut-être aussi, à partir de la césure centrale, d'ouvrir pour un tiers lecteur l'espace à partir duquel les deux séries narratives prendraient sens ainsi que l'a encore montré Philippe Lejeune[1].

Chacune des deux lignes narratives se trouve en effet brisée par le passage à la seconde partie. Côté roman, le récit à la première personne cède la place à un récit à la troisième personne. Le faux Gaspard Winckler parti vers la Terre de Feu à la recherche de celui dont il porte le nom d'emprunt, disparaît de l'horizon narratif. À ce récit initial succède l'évocation de l'île de W, monde contre-utopique vaguement situé dans la même zone de l'hémisphère sud. Le narrateur Gaspard Winckler abandonné sans explication par l'auteur cède alors la place à un observateur ironique et cruel, détaillant sur un ton faussement neutre le fonctionnement de la cité olympique infernale implantée sur cette île. Le récit autobiographique, pour sa part, oppose un avant et un après, articulés autour du pivot que constitue « le départ » de la mère pour la gare de Lyon en 1943. Les rares et fragiles souvenirs du père et de la mère évoqués dans la première partie font place aux souvenirs de Villars-de-Lans, chez les membres de la famille rescapés des rafles anti-juives, souvenirs marqués par l'effacement des deux figures parentales. Le récit mime ainsi le ressenti ancien de la disparition des êtres chers.

Il joue aussi sur la distance. Malgré le clin d'œil aux formes traditionnelles du roman policier ou d'aventure placées sous le patronage de Verne, la partie romanesque fait l'objet d'une déconstruction. À la fracture centrale qu'on vient d'évoquer s'ajoute la désignation dans le titre du livre de la fiction W comme « souvenir d'enfance », le seul véritable, puisque la partie autobiographique s'ouvre sur ce constat « je n'ai pas de souvenir d'enfance ». Autrement dit, l'univers concentrationnaire de W apparaît comme la projection fantasmatique de l'inaccessible réalité dont l'enfant devenu adulte ne saurait faire la relation

[1] Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, P.O.L, 1991.

directe. Un espace d'interprétation du fantasme semble ainsi se mettre en place, sur le modèle de la lecture analytique, au détriment de l'adhésion à la fiction romanesque de plus en plus malmenée. D'autant que les derniers chapitres soulignent de façon de plus en plus transparente le caractère allégorique de la vision.

Inversement, on assiste à une fictionnalisation de l'autobiographie par différents moyens. Les rares souvenirs rapportés aux figures parentales sont assortis de commentaires ou de notes rétrospectives qui en désignent la valeur aléatoire. L'un d'entre eux touchant à l'image maternelle est qualifié de « fabulation » conçue à partir du souvenir de « *La petite marchande d'allumettes* d'Andersen ou de l'épisode de Cosette chez les Thénardier » (p. 56). Trois niveaux se superposent ici de façon complexe : la désignation de l'autobiographie directe comme tissu de paroles et de visions plus ou moins inventées, une esquisse de démontage analytique aussitôt refusée et un revoilement de la fiction par d'autres métaphores. Le refus de l'analyse s'exprime de façon ironique et semble d'abord s'exercer au détriment de l'autoanalyse :

> J'aurai beau traquer mes lapsus […] ou rêvasser pendant deux heures sur la longueur de la capote de mon papa, ou chercher dans mes phrases, pour évidemment les trouver aussitôt, les mignonnes résonances de l'Œdipe et de la castration, je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture. (p. 59)

La parole qui traduit risque donc de trahir l'émotion perdue. Mais la mise en garde vaut aussi pour le lecteur tenté de plaquer des schémas explicatifs sur la singularité d'un univers psychique récalcitrant à toute tentative de réduction. Ainsi l'épisode de la blessure au visage causée par le bâton de ski d'un garçon à Villars-de-Lans, loin d'être rabattu sur la petite enfance de l'auteur, est-il mis en correspondance avec d'autres représentations artistiques associant peinture et création personnelle :

> C'est cette cicatrice aussi qui me fit préférer à tous les tableaux rassemblés au Louvre, et plus précisément dans la salle dite « des sept mètres », le Portrait d'un homme dit le Condottiere d'Antonello de Messine, qui devint la figure centrale du premier roman à peu près abouti que je parvins à écrire » (p. 142)

Perec met donc moins l'accent sur les faiblesses de l'interprétation analytique que sur l'originalité d'une voie littéraire vers la connaissance, fondée sur l'alliance subtile de la déconstruction et de la reconstruction, du degré fort et du degré faible de la fiction, comme ouverture vers un espace d'interprétation inédit. À la traduction en un sens simplifié semble s'opposer la conversion en un sens toujours plus complexe dont on a donné ici, dans l'espace réduit de cette présentation comparative, une présentation plus que sommaire.

Wittig ou l'écriture littéraire contre la psychanalyse

Plus radicale est la démarche de Monique Wittig qui ne rivalise plus avec la psychanalyse mais s'en prend à ses présupposés fondamentaux. Je rappellerai brièvement la théorie de cette féministe postmoderne pour laquelle la notion même de féminisme est devenue suspecte puisqu'elle implique encore une essentialisation de la différence entre hommes et femmes. Wittig s'attaque au concept central de la psychanalyse, la différence des sexes, qualifié de « concept *a priori* et idéaliste[1] ». Son essai *Le corps lesbien* décrit le seul être universel possible, la lesbienne, un être ni homme ni femme, débarrassé des contraintes de la reproduction et de la génitalité, ouvert à un érotisme polymorphe. Il prend donc le contre-pied exact de Freud qui dans les *Trois essais sur la vie sexuelle* présentait comme un progrès le transfert des zones érogènes multiples vers la sphère génitale et érigeait la sexualité génitale adulte en stade supérieur.

Comme d'autres théoriciennes de la même mouvance, Wittig critique Lévi-Stauss et Lacan, suspects d'ériger en principes universels des formes transitoires de domination : le tabou de l'inceste, en tant qu'il produirait la normativité hétérosexuelle, et le langage, abusivement considéré comme objet neutre**,** alors qu'il fonctionnerait lui aussi comme matrice hétérosexuelle. Dans une optique qui se veut matérialiste et historique, elle appréhende le genre et le sexe féminins comme mythes et instruments de la domination politique des hommes sur les femmes. Le structuralisme et la psychanalyse qui ont procédé à « une mythification de leurs concepts »[2] entrent ainsi dans le champ élargi de la fiction, perçue avec son coefficient négatif d'illusion et de mensonge.

Je ne veux pas discuter ces propositions pour elles-mêmes ; seulement en examiner l'application aux romans de Monique Wittig et spécialement à l'un d'entre eux, peut-être le meilleur du point de vue de l'écriture, *L'opoponax*[3]. Il s'agit encore d'un livre sur l'enfance et la préadolescence. En un sens on y retrouve l'évocation des émois confus de cet âge, des tentations homosexuelles favorisées par la vie en pension ; Musil déjà en avait fait la peinture dans *Les désarrois de l'élève Törless*. Mais l'écriture innove : comme l'a noté Duras dans sa postface, elle représente « l'exécution capitale de quatre-vingt dix pour cents des livres qui ont été faits sur l'enfance ». Si c'est la langue de la tradition littéraire qui est coupable de perpétuer l'oppression, le livre apparaît d'abord comme une insurrection contre la langue de toute la tradition autobiographique. Wittig y invente la langue de l'enfance psychique, d'un sujet débordé par les émotions et stimuli venus du monde extérieur ; de la non distinction de soi et des autres dans un continuum de sensations et de mots entendus.

Il s'agit *a priori* d'une fiction 1 comme l'indique dès la page de couverture le sous-titre « roman », mais cette étiquette est pour le moins problématique. Plus

---

[1] Monique Wittig, « Paradigmes », *in La Pensée straight*, Paris, Balland, 2001, p.109.

[2] *La Pensée straight*, p.75.

[3] Monique Wittig, *L'Opoponax*, Paris, Minuit, 1964. Les citations qui suivent renvoient à cette édition.

radicale et plus cohérente que les nouveaux romanciers auxquels elle rend hommage, Wittig déconstruit le roman traditionnel en ruinant l'un des deux critères linguistiques constitutifs de la fiction selon Hamburger : le transfert de la valeur des temps (l'imparfait ressenti comme un présent).

Le roman se présente en effet comme un anti-récit systématique, excluant les deux formes françaises du prétérit, le passé simple – ce qui n'est pas franchement une innovation, après Camus, par exemple – mais aussi, fait plus rare, l'imparfait de l'indicatif. L'emploi massif de l'indicatif présent, complété par quelques passés composés et futurs de proximité, prive l'action des personnages de toute perspective temporelle. La prédominance de la parataxe, l'absence d'action suivie empêchent ainsi la formation de toute continuité narrative, même furtive. Quelques types de lieux – salle de classe, forêt, dortoir – évoquent bien en revanche la vie d'un groupe d'enfants, hors de toute précision descriptive ou toponymique, comme si le cadre de la fiction était suggéré, sans l'histoire.

L'innovation principale tient cependant au traitement réservé aux marques de la subjectivité. À cet égard, *L'Opoponax* apparaît comme le roman du sujet refusé ou pour le moins problématique. C'est le refus du *Wo Es war soll ich werden*, pour reprendre la phrase fameuse de Freud. Aussi les seules occurrences de la première personne sont-elles celles des identités construites à travers le lien institutionnel religieux – « Ma mère supérieure » – ou familial – « Mon oncle », « ma Tante ». À cet emploi très restrictif de la première personne s'ajoutent l'absence de corrélation grammaticale entre un personnage et des sentiments ou pensées, l'emploi fréquent de l'indéfini « on », la priorité accordée aux sensations et notations matérielles. Plus étonnant : les personnages sont désignés d'un bout à l'autre du roman par le doublet Prénom Nom, y compris le personnage principal, Catherine Legrand, qui ne s'impose comme tel que par une mention plus fréquente. L'auteur ne procède à aucune réduction de ce doublet, réduction perçue habituellement comme marque de familiarité du narrateur et donc indice d'élection au rang de héros de l'histoire. Ce qui se donne à éprouver ici, de bout en bout et du point de vue d'une conscience purement phénoménale, est l'étrangeté du nom comme identité sociale.

Le seul passage du livre à la première personne commence précisément par cette phrase « Je suis l'opoponax » et il n'intervient qu'à la page 230. Il s'agit d'un texte écrit par une des pensionnaires de l'établissement religieux :

> Je suis l'opoponax. Il ne faut pas le contrarier tout le temps comme vous le faites. Si vous avez du mal à vous peigner le matin il ne faut pas que vous vous en étonniez. Il est partout. Il est dans vos cheveux. Il est sous votre oreiller quand vous commencez à dormir. Cette nuit il vous donnera tant de démangeaisons par tout le corps que vous ne pourrez pas vous endormir. Le jour qui arrivera derrière la fenêtre demain matin vous permettra d'apercevoir l'opoponax assis sur l'appui de la fenêtre. Vous lui écrivez et vous pourrez mettre la lettre derrière le piano de la salle d'études. Je suis l'opoponax. (p. 230)

Notons que le récit ne dit pas laquelle des jeunes filles du groupe est l'auteur du billet portant ce texte. Toutes pourraient l'être, puisque la phrase revient à énoncer cet oxymore « je suis l'indéterminé ».

D'autant plus remarquable est l'insertion progressive, au sein de cette écriture de l'indifférencié, d'intertextes citationnels précis et repérables par la dissonance tonale ainsi créée :

> Alors Catherine Legrand se remet à feuilleter le livre de lecture en s'arrêtant à, des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, rose, comme une grenade entr'ouverte. Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène. (p. 147)

Ou encore :

> Catherine Legrand ouvre le carnet et écrit à la première page, tout à part moy en mon penser m'enclos (p.179)

Ces énoncés – il y en a d'autres – sont l'occasion d'un jeu subtil qui touche aussi bien au monde des personnages qu'à l'activité du lecteur. Du point de vue de la pensée enfantine suggérée par le roman, l'absence du nom d'auteur et de l'œuvre d'origine – la *Salammbô* de Flaubert, puis les *Poésies* de Charles d'Orléans, en l'occurrence – supprime la perspective de l'histoire littéraire et semble brasser le texte citationnel dans le chaos mental déjà évoqué. Ainsi en va-t-il souvent sans doute de la difficulté de jeunes enfants à s'intéresser à des univers culturels lointains. Mais la dissonance créée par la restauration de l'imparfait, dans le premier cas, par l'énoncé à la première personne dans le second, suggère que la lecture pourrait être source d'accès à l'impossible subjectivation. Une certaine corrélation serait à établir entre la multiplication des intertextes au fil du récit et l'évolution suggérée du groupe, de l'enfance à la préadolescence.

À l'échelle du lecteur, une hésitation comparable se fait jour. Le recours à l'intertexte citationnel qui comprend encore la geste de Guillaume d'Orange, Corneille, Saint Vincent de Paul, Baudelaire, Maurice Scève, entre autres, peut être compris comme une véritable subversion de la tradition littéraire. Un texte programme – « Le Cheval de Troie[1] » – affichait déjà l'intention de prendre l'ennemi à revers en l'investissant de l'intérieur. Il n'est pas sans signification que le premier intertexte, la première cible, pourrait-on dire, soit ici Flaubert, dont la narration structurée représente ce contre quoi le récit s'invente. Le roman célèbrerait l'avènement contre la tradition d'un nouveau sujet individuel non genré, comme le suggère le nom du personnage principal – Catherine Legrand – qui condense le féminin et le masculin.

[1] « Le Cheval de Troie », « La Marque du genre », Paris, *Vlasta*, spécial Monique Wittig, n°4, 1985, repris dans *La Pensée straight*, p.119-126.

On peut cependant esquisser une lecture inverse qui prendrait appui sur le plaisir ressenti à la rencontre dans cet univers du chaos de marques de la différence réintroduisant la perspective littéraire et historique. Ceci pourrait même étayer une interprétation du livre en termes freudiens. Tout se passe en effet comme si l'altérité refusée faisait irrésistiblement retour sous une autre forme. La théorie anti-freudienne de Wittig serait prise en défaut par son écriture littéraire. On verrait ici l'exploration d'un matériau préœdipien, celui d'une pensée enfantine de l'indifférencié revécue à travers une sorte de rêve éveillé. Pour reprendre la distinction entre sémiotique et symbolique opérée par Julia Kristeva dans *La Révolution du langage poétique*, l'écriture de Wittig serait à rapprocher du sémiotique, donc du poétique. Le roman équilibrerait cette plongée intuitive dans le fantasme par le jeu avec ses nombreux intertextes qui marquerait le retour au symbolique et pour le lecteur une forme d'accès à l'identité. L'altérité intertextuelle viendrait en quelque sorte compenser l'altérité de genre refusée.

Quoi qu'il en soit, l'écriture anti-freudienne de Wittig semble bien résorber la fiction 1 en fiction 2, parachevant un mouvement esquissé par les contestations moins frontales.

*

L'échantillon des cas examinés ne permet pas de dresser un panorama exhaustif de la fiction littéraire post-freudienne. La forte tendance à la réflexivité et à la mise en abîme du lecteur qui s'affirme au cours du vingtième siècle place sans doute l'écrivain devant une difficulté nouvelle. Le jeu naïf avec le premier degré de la fiction devient plus difficile. Il contraint certains comme Breton ou Sartre à délaisser d'emblée ou progressivement ce terrain afin d'en explorer un autre qui leur permettrait de triompher de la nouvelle science. Mais cette démarche apparaît entachée d'illusion et l'écriture poétique substituée à la fiction première ne les préserve pas plus de la hantise contre laquelle ils semblaient vouloir se défendre : celle d'être interprété. Une part de la qualité littéraire de leur écriture tient sans doute à ce qu'elle dépasse cette intention plus ou moins affichée. D'autres comme Perec parviennent, au prix d'un jeu complexe à combiner les deux types de fictions et à élaborer des formes littéraires prenant appui sur le savoir analytique tout en le compliquant par des revoilements appelant un déchiffrement spécifique. La pensée théorique sur la psychanalyse informe donc l'écriture littéraire d'une manière ambivalente.

Le cas de Monique Wittig est encore plus troublant. La radicalité de sa contestation invite à penser la théorie analytique comme fiction au sens large, avec sa marge d'incertitude et d'approximation, à défaut d'y reconnaître avec elle une pure tromperie. Sa pensée théorique et plus encore son œuvre littéraire demeurent inscrits dans la langue et dans la culture dont elle prétend révolutionner l'usage. L'écriture de l'indifférencié paraît sonner le glas de la

fiction 1, tributaire d'un modèle historique de la temporalité et de la subjectivité qui lui permette de se déployer. La parole se résorbe alors en hymne à l'être nouveau, en poème épique aux *Guérillères*, ou en anti-épopée, comme dans *Virgile, non*. Peut-être trace-t-elle ainsi à son corps défendant les limites d'une pensée littéraire et culturelle du genre indifférencié.

Alain TROUVE
Université de Reims

Un être de fuite : le génie féminin de la lecture

(Marcel Proust et D. W. Winnicott)

La difficulté qu'il y a à se saisir du « génie féminin de la lecture » (un génie dont l'existence même ne semble pas sûre) ne demande guère à être illustrée : la critique d'orientation féministe elle-même paraît extrêmement divisée à cet égard[1]. L'essence d'un tel génie continue donc à faire problème – peut-être parce que se sont multipliées les approches historiennes et sociologiques propres à relativiser quelque peu l'idée d'une « nature » de la lecture féminine. Le contrecoup de ces approches empiristes fut la mise en lumière d'un imaginaire proprement littéraire attaché à la lecture au féminin[2].

C'est résolument dans une approche par le symbolique, poéticienne et thématique, que s'inscrivent les pages qui suivent. La réflexion qui y est déposée procède de l'œuvre de Marcel Proust – une œuvre dont ce n'est pas le moindre intérêt que d'avoir contribué, selon l'un de ses exégètes les plus autorisés, à renouveler « la puissance heuristique » attachée à l'expérience littéraire. Mis au défi d'un contexte social et scientifique qui serait marqué, depuis le milieu du

---

[1] Sur les enjeux de cette division, voir l'excellente communication de Marie Baudry dans ce volume.

[2] À titre d'exemple, nous renvoyons au vaste recueil publié par Isabelle Brouard-Arends, *Lectrices d'Ancien Régime*, P.U. Rennes, 2003, 722 p., et à la belle étude de Sandrine Aragon, *Des liseuses en péril. Les images de lectrices dans les textes de fiction de « La Prétieuse » de l'abbé de Pure à « Madame Bovary »*, Champion, 2003, 732 p.

XIXe siècle, par une perte du sens de la totalité, Marcel Proust aurait créé une « synthèse » neuve entre deux fonctions inhérentes à l'art : « sa fonction critique et sa fonction cosmologique[1] ».

En matière d'esthétique et de lecture, cette synthèse semble d'autant plus évidente que l'imaginaire créé par le romancier s'étaye d'une importante réflexion critique. Rappelons en effet que Proust est l'auteur d'un essai intitulé « Sur la lecture » (1905/1906), repris en 1919 sous le titre « Journées de lecture ». L'essai sert de préface à *Sésame et les lys* (1864) de John Ruskin, ouvrage « traduit » par Proust et qui englobe deux conférences dont l'une promeut la lecture dans un but de réforme sociale. Le préfacier toutefois n'envisage point la lecture dans une perspective sociale : son point de vue se veut explicitement « psychologique ». Il s'agit pour lui de montrer en quoi la lecture constitue un « acte psychologique original[2] ». Après la sociologie et l'histoire de la lecture, il nous restait en somme le domaine de la psychologie à interroger quant à une hypothétique essence de la lecture féminine. C'est sur ce terrain que Proust nous servira de guide.

Guide déroutant au demeurant et rétif à délivrer un savoir notionnel. L'essai-préface « Sur la lecture » se présente comme un « récit excentrique » dans la meilleure tradition nervalienne et diderotienne. Son originalité réside dans la manière dont il prend insensiblement le contre-pied par rapport aux idées ruskiniennes. Comme pour en contrecarrer les visées réformistes, Proust confère une allure digressive à son propre discours (y compris dans l'annotation, copieuse, du texte de Ruskin, qui s'en trouve quelque peu occulté) ; mieux encore, il n'aborde la psychologie de la lecture qu'au détour d'un long développement narratif évoquant, à la première personne, « les charmantes lectures de l'enfance ». Ce développement – on l'a souvent remarqué – était destiné à s'amplifier et à se fondre dans le récit d'enfance inscrit dans *À la recherche du temps perdu.*

Ces détails philologiques sont significatifs. Ils montrent que l'idée proustienne de la lecture n'est pas un simple précipité réflexif : elle se constitue à travers sa mise en œuvre narrative. Preuve en soit l'évolution de ce titre qui de critique (« Sur la lecture ») se fait narratif (« Journées de lecture »). Cette évolution répond à une stratégie d'écriture bien concertée : lire « Sur la lecture » c'est se découvrir bon gré mal gré en voie d'accomplir l'« acte psychologique original appelé *Lecture* ». Il y a là une véritable ruse pragmatique[3]. Loin d'être

---

[1] Hans Robert Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* (*Petite Apologie de l'expérience esthétique*), Constance, Universitätsverlag, 1972, p.36-37 (nous traduisons).

[2] « Sur la lecture », cité d'après l'édition établie et préfacée par Antoine Compagnon : John Ruskin, Marcel Proust, *Sésame et les Lys* précédé de *Sur la lecture*, Éditions Complexe, 1987, p.59. Pour la genèse de cet essai, voir l'Introduction par A. Compagnon.

[3] C'est une sorte de lieu commun critique que de dialectiser la pensée proustienne par rapport à l'écriture romanesque – voir notamment Vincent Descombes, *Proust, philosophie*

gratuite, cette ruse répond de toute évidence à une nécessité heuristique. Lorsque, au début de la *Recherche du temps perdu*, le narrateur évoque le « premier romancier » penché sur « l'appareil de nos émotions[1] », cette fiction originaire possède une valeur spéculaire. Théoricien de la lecture, le romancier est d'abord « l'esprit » qui est « tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher? pas seulement : créer. »

C'est dès lors sur les procédés d'écriture mis en œuvre par Proust (essai et roman confondus) que nous voudrions faire fond. L'analyse montre que la mise en scène proustienne de la lecture induit une vision insolite du monde. Les affinités qu'entretient cette dernière avec la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty sont aujourd'hui bien attestées[2]. Au nom de Merleau-Ponty, nous aimerions juxtaposer celui de Donald W. Winnicott (1896-1971). C'est en somme notre perplexité face à cette triple convergence – langagière avant d'être « théorique » – que nous voudrions donner à méditer au lecteur (à la lectrice), non sans faire observer au passage combien s'évanouit au miroir de cette modernité-là, littéraire et philosophique (phénoménologique), l'idée d'un génie féminin de la lecture. Loin de délivrer l'essence de ce génie, la psychologie *recréée* par Marcel Proust permet de cerner ce qui rend à peu près insaisissable ce dernier, faisant achopper la critique littéraire à une sorte d'« être de fuite » théorique.

La lecture : l'espace et le temps rendus sensibles

Détour par Combray donc, cité médiévale aux remparts circulaires régentée par quelques figures féminines fortes. S'y origine, entre fascination et répulsion, « un univers sentimental, esthétique et social[3] ». Gageons que cet univers n'est pas sans receler la trace de ce génie féminin de la lecture qui nous hante. En effet, le récit d'enfance inscrit dans « Combray » compte parmi ses fils conducteurs thématiques des journées de lecture vécues en solitaire, mais non sans une volupté trouble, par un jeune enfant. Il n'y a guère d'exagération à dire que le récit d'enfance proustien est un récit de lectures. Ce récit induit, sur le plan formel, un ralentissement du *tempo* narratif : les scènes de lecture tendent vers la « scène » au sens narratologique du terme ; elles font appel à la

---

du roman, Minuit, 1987, p.292, et A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989, p.14. En matière de lecture, osons invoquer le dépassement hégélien.

[1] *Du côté de chez Swann, I, I*, p.83 et p.45. Nous renvoyons à l'édition Gallimard/"Pléiade" en quatre volumes dirigée par J.-Y Tadié (1987-1989).

[2] Après l'article fondamental d'Anne Simon – « Proust et "l'architecture" du visible » *in Merleau-Ponty et le littéraire*, textes réunis et présentés par Anne Simon et Nicolas Castin, Presses de l'ENS, 1997, p.105-116 – mentionnons l'étude de Pedro Kadivar, *Marcel Proust ou esthétique de l'entre-deux [sic] : poétique de la représentation dans « A la recherche du temps perdu »*, L'Harmattan, 2004, p.9-12, p.95-96 et Mauro Carbone, *Ai confini dell'esprimibile : Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Milan, Guerini, 1990.

[3] Introduction par P.-L. Rey et Yo Yoshida à *Du côté de che Swann*, p.1052.

description et, du même coup, à la poésie[1]. Poétique, la description romanesque vient caractériser le cadre, domestique et champêtre, où l'enfant se réfugie pour lire. Apparemment contingents, le lieu et le temps, minutieusement détaillés, font de l'expérience de lecture un moment originel d'éveil au monde sensible[2]. Proust nous montre un jeune lecteur aux prises avec d'intenses stimulations sensorielles survenant dans son entourage comme du dedans de lui-même, si bien que l'intelligence (la saisie objective du texte lu) est provisoirement évacuée du récit de la lecture. Ceci d'autant plus que des complications affectives interviennent : la lecture à haute voix, faite par « maman », va au devant d'un fantasme de conquête incestueuse ; la grand-tante qui raconte la légende de Geneviève de Brabant a quelque chose de « vulgaire » et d'irrésistiblement sadique ; la grand-mère s'épuise en courses inutiles chez un libraire éloigné… L'acte de lecture s'insère dans un réseau d'échanges sociaux qu'il éclaire du dedans[3]. Cependant, il existe à l'orée de la *Recherche du temps perdu* un moment où l'acte de lecture est vraiment édénique, c'est-à-dire solitaire et purement sensible.

Sur le plan textuel, ce moment se signale par le travail du style. Une « stratégie rhétorique complexe » est à l'œuvre, finement analysée naguère par Paul de Man[4]. Étayée par de superbes hypallages, cette stratégie est au service d'une écriture de la synesthésie : les heures passées à lire, « silencieuses, sonores, odorantes et limpides », sont ponctuées du son d'une « cloche d'or » glissant « sur la surface azurée du silence[5] ». L'ombre et la lumière, la fraîcheur et l'incandescence, le matériel et l'impalpable… sont convoqués simultanément de sorte à susciter, sur le plan des représentations, un intense frémissement atmosphérique. Le lieu clos de la lecture s'avère alors poreux, le dedans (« ma chambre ») communique avec le dehors (« la rue ») pendant que le barrage de la motricité décuple la tension de l'esprit. Un échange s'instaure entre le « moi » intime du lecteur et le monde environnant et l'on assiste, sur le plan prédicatif, à

---

[1] On doit à Philippe Hamon la mise en évidence d'une affinité structurale rendant solidaires le texte descriptif et le texte poétique. Voir *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981, p.7, p.29, p.168.

[2] Philippe Chardin observe que l'approche proustienne est proprement « phénoménologique » telle que l'« appellent de leurs vœux la plupart des ouvrages modernes consacrés à la lecture ». « Désillusions référentielles et digressions salvatrices : splendeurs et misères de la lecture selon Marcel Proust préfacier de Ruskin », *in Le Lecteur dans l'œuvre, La lecture littéraire* n°2, Klincksieck, 1998, p.109.

[3] Joëlle Gleize montre excellemment comment le livre, dans la *Recherche*, « est porteur de significations secondes » notamment lorsqu'il est « doté d'un rôle médiateur dans une relation affective ». Voir *Le Double Miroir. Le Livre dans les Livres de Stendhal à Proust*, Hachette, p.218.

[4] « Proust et l'allégorie de la lecture » *in Mouvements premiers. Études critiques offertes à Georges Poulet*, Corti, 1972, p.231-250, repris dans *Allégories de la lecture* (1989).

[5] *Du côté de chez Swann*, I, I, p.87.

une sorte de vacillement identitaire (que résorbe toutefois le tissu textuel, serré sur le plan sonore) :

> Mais ma grand-mère […] venait me supplier de sortir. Et ne voulant pas renoncer à ma lecture, j'allais du moins la continuer au jardin, sous le marronnier, dans une petite guérite en sparterie et en toile au fond de laquelle j'étais assis et me croyais caché aux yeux des personnes qui pourraient venir faire visite à mes parents.
>
> Et ma pensée n'était-elle pas aussi comme une autre crèche au fond de laquelle je sentais que je restais enfoncé, même pour regarder ce qui se passait au-dehors? Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liséré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière ; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je prisse contact avec elle, comme un corps incandescent qu'on approche d'un objet mouillé ne touche pas son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation. Dans l'espèce d'écran diapré d'états différents que, tandis que je lisais, déployait simultanément ma conscience, et qui allaient des aspirations les plus profondément cachées en moi-même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais, au bout du jardin, sous les yeux, […] ce qu'il y avait d'abord en moi, de plus intime, […] c'était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais […][1].

La comparaison (« pensée »/« crèche »/« guérite ») établit une réversibilité entre contenants et contenus[2]. Dans la mouvance de cette réversibilité, un interstice s'ouvre, concrétisé par l'image du « liséré spirituel », prolongée par celle de « l'écran diapré » (mot marqué phonétiquement par une diérèse) ou encore la comparaison de la « zone d'évaporation ». Entre le lecteur et le monde, il y a du jeu, une sorte de zone intermédiaire. Les « états » variés induits par l'activité de lecture forment un « écran » qui, tout en s'interposant entre le sujet et le monde, s'avère mouvant, gradué. Il délimite un entre-deux d'où surgissent simultanément une « conscience » et un « spectacle » : conscience objectivante du paysage vu.

La description proustienne suggère ainsi que le processus de lecture met en jeu la constitution d'un dehors. Ce dehors est d'ordre spatial, temporel et atmosphérique. Il est perçu et senti avant d'être pensé et vient à s'ordonner en fonction de la sensibilité du jeune lecteur (la « sensibilité » en effet constitue pour le narrateur de la *Recherche* le « domaine » qui est « la seule réalité pour chacun[3] »). Les confins de cette « réalité », ou de ce dehors, sont aussi fluctuants que la ligne de « l'horizon ». Lire, ce serait donc moduler autrement les frontières du moi et du monde. Et l'on ne peut presque résister à la tentation de

---

[1] *Du côté de chez Swann*, I, I, p.83.

[2] Est ici à l'œuvre cette « métaphore réciproque » (concept repris par G. Genette à B. Migliorini) qui permet, dans la description de la Vivonne, un échange de prédicats entre contenant (rivière) et contenu (carafes… à eau). Voir G. Genette, « Métonymie chez Proust », *Figures III*, Seuil, 1972, p.53-54. La réversibilité spatiale souligne la psychologie paradoxale du processus de lecture, à la fois projection et assimilation. Voir J. Gleize, *Le double miroir*, p.224.

[3] *Le Temps retrouvé*, p.463.

transposer à la lecture ce que le narrateur veut nous faire croire de l'amour : « c'est l'espace et le temps rendus sensibles[1] ».

L'activité de lecture susciterait ainsi une perméabilité exceptionnelle du lecteur envers le « non-moi » (concept forgé par Proust dans l'essai « Sur la lecture » : « mon imagination s'exalte en se sentant plongée au sein du non-moi[2] »). Cet accroissement du « moi » comporte une importante dimension temporelle, le jeune lecteur étant amené à intégrer à ses perceptions présentes un mode de sensation "originel". L'écriture proustienne, remarque Anne Simon, « parvient à exprimer la découverte d'une immersion de la sensation dans des horizons qui dépassent sa pure actualité[3] ». C'est cette découverte qui rendra un Merleau-Ponty complice de notre romancier. Plus près de nous, Max Milner observe qu'« une partie de l'œuvre de Proust était issue du désir de combattre cette fatalité » qu'est l'« usure des sensations avec le temps[4] ».

En effet, la reviviscence d'un regard amorti depuis l'enfance nourrira, on le sait, l'intuition d'une œuvre à mettre au jour. À quarante ans de distance (dans des pages qui appartiennent génétiquement à la même souche textuelle que « Combray »), le hasard veut qu'un des livres lus jadis à Combray tombe sous la main du héros. L'ouvrage a beau se révéler médiocre : il a la vertu de ressusciter des impressions éteintes : « Tel nom lu dans un livre autrefois, contient entre ses syllabes le vent rapide et le soleil brillant qu'il faisait quand nous le lisions[5] ». Grâce à la médiation d'un livre, l'enfant avait donc "lu" et enregistré le réel environnant (un réel qui l'avait à l'époque distrait de sa lecture, ce qui avait sans doute permis d'en garder la trace). C'est par rapport à ce réel-là, valorisé aujourd'hui dans sa contingence, que se sera construit son « moi ». Ce qui permet au narrateur d'affirmer encore que les livres lus contiennent « l'histoire de [notre] propre vie ».

Entre la lecture et la contemplation artistique, picturale en particulier, il n'y a nulle solution de continuité descriptive. Lorsque le protagoniste, à l'âge de l'adolescence, est admis dans l'atelier du peintre nommé Elstir, il se trouve plongé dans un « clair-obscur » aussi apaisant que tonique ; « l'atmosphère » de

---

[1] « L'amour, c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur. » (*La Prisonnière*, III 887). Cette définition de l'amour doit évidemment beaucoup à la jalousie du héros, désespéré de ne pas posséder Albertine « partout et toujours » (*La Prisonnière*, p.887).

[2] « Sur la lecture », éd. cit., p.50. Le concept de « non-moi » remonterait à Johann G. Fichte, des « médiateurs français » l'auraient transmis à Proust : voir Volker Roloff, *Werk und Lektüre. Zur Literaturästhetik von Marcel Proust*, Francfort/M, Insel, 1984, p.96, note 76. Pour ce que Proust doit à l'histoire philosophique de la lecture, voir A. Compagnon, *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*, Seuil, 1983, ainsi qu'Anne Henry, « Sésame, ferme-toi », *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Klincksieck, 1981, p.201-220.

[3] A. Simon invoque par ailleurs « ce palimpseste du temps et de l'espace » qu'est la *Recherche* selon G. Genette (« Proust et l'"architecture" du visible », p.107 et p.110).

[4] *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Seuil, 2005, p.375.

[5] *Le Temps retrouvé*, p.463 et p.465.

l'atelier est celle d'« un miroir qui s'irise ». L'art d'Elstir consiste à « isoler » « maintes formes […] du spectacle total du monde[1] ». La continuité sémantique est littérale avec les pages consacrées à la lecture enfantine. À chaque fois, la description, « pointilliste », fait valoir un tremblement de la lumière et de l'ombre, un échange entre le dedans et le dehors, la partie et le tout.

S'il fallait se convaincre de la permanence de la poésie proustienne de l'entre-deux[2], il suffirait de penser à la « petite phrase » musicale de Vinteuil. Là encore, la description sollicite les registres sémantiques de la contenance et du tremblé : la musique vient « se suspendre dans l'air », « comme une bulle irisée », « tel un arc-en-ciel » aux « cordes diaprées, toutes celles du prisme[3] ». Une émotion proprement esthétique s'empare du sujet percevant, mais aussi du lecteur empirique, exposé qu'il est à la poésie de la description proustienne.

Convergences : Marcel Proust et Donald W. Winnicott

En s'« attardant dans ces chemins fleuris et détournés[4] » que trace le souvenir des lectures d'enfance, Marcel Proust a sans doute désigné de façon poétique une manifestation de cette « aire intermédiaire d'expérience[5] » qu'explorerait vers le milieu du XXe siècle le psychanalyste anglais Donald Woods Winnicott. Cette notion, on le sait, représente une sorte de *no man's land* aux frontières incertaines, « lieu de repos pour l'individu engagé dans cette tâche humaine interminable qui consiste à maintenir, à la fois séparées et reliées l'une à l'autre, réalité intérieure et réalité extérieure[6] ». Aussi est-il peu pertinent de traiter cette zone d'expérience selon les critères du jugement d'existence : elle n'est ni réelle ni imaginaire. C'est cependant à la faveur d'un tel « espace potentiel » que le jeune enfant apprend à délimiter le monde des « objets » (et du même coup à se concevoir soi-même comme un "sujet"). Winnicott précise :

> Je voudrais introduire ici la notion d'un état intermédiaire entre l'incapacité du petit enfant à reconnaître et à accepter la réalité et la capacité qu'il acquerra progressivement de le faire. C'est pourquoi j'étudie l'essence de l'illusion, celle qui existe chez le petit enfant et qui, chez l'adulte, est inhérente à l'art et à la religion.

---

1 *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p.191.

2 Relevée par A. Compagnon, *Proust entre deux siècles*, p.13, et P. Kadivar, *op.cit.*, p.10. A. Simon parle d'une « esthétique de l'empiètement » (« Proust et l'"architecture" du visible », p.111).

3 *Du côté de chez Swann*, I, II, p.346.

4 « Sur la lecture », éd. cit., p.59.

5 « En anglais : *experiencing*, qui met plus l'accent sur le processus, le mouvement, que sur l'état. » *(Note de la traductrice*, article cité ci-après, p.30).

6 « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels » (1951), *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Gallimard, « Folio », 1975, p.30 et p.33 pour la suite (où c'est Winnicott qui souligne).

Principe à la fois esthétique et psychologique, identifié à « l'essence » même de « *l'illusion* », l'idée de "transitionnalité" a l'intérêt de se montrer résolument neutre envers la question du féminin. Ainsi que l'affirme Winnicott : « Il est cependant important de relever qu'*il n'y a pas de différence perceptible entre garçon et fille dans l'utilisation qu'ils font de leur première possession "non-moi"* que j'appelle l'objet transitionnel. » Si l'on accepte donc de penser que la lecture s'inscrit dans le prolongement des phénomènes dits « intermédiaires » (« *mid-way phenomenon*[1] »), l'hypothèse d'un génie féminin tend à s'évanouir. L'illusion ne possède pas de sexe : il s'agit avec elle de la question de l'être. Tout au plus pourrait-on parler d'un génie ludique : génie humain et donc universel.

Mise à l'épreuve de la fiction proustienne, cette conclusion s'avère à la fois pertinente et insuffisante. On ne peut en effet qu'être frappé par un certain nombre d'affinités – langagières autant que conceptuelles – rendant solidaire la pensée esthétique de Proust de celle de Winnicott. Sur le plan langagier, on aura noté le recours partagé à des métaphores de l'entre-deux. On sait par ailleurs l'enthousiasme que suscitent dans la *Recherche* toutes sortes de lieux liminaires, naturels ou architecturaux : rivages et talus, vitraux et fenêtres, rideaux, antichambres, seuils, balcons et jusqu'à l'humble paillasson… réveillent un appétit de découverte endormi par « l'habitude[2] ».

Sur le plan notionnel, la rencontre entre Proust et Winnicott semble se faire sur le terrain du paradoxe. Le paradoxe en effet s'inscrit au cœur de la valeur ontologique reconnue par Winnicott à l'illusion, elle-même située au cœur de l'expérience du jeu et de l'art comme de la religion[3]. Il y a là un point de contact certain avec « la problématique phénoménologique de […] l'illusion comme moment vrai de notre rapport au monde[4] ». De façon similaire, le paradoxe

---

[1] Comme le fait Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Minuit, 1986. On peut regretter que M. Picard n'appuie pas sa démonstration sur l'œuvre proustienne, qui semble pourtant confirmer sa thèse. La notion d'objet transitionnel est invoquée par Jacques Chabot dans son beau livre *L'autre et le moi chez Proust*, Champion, 1999, p.108.

[2] Notons qu'un imaginaire "transitionnel" informe aussi la « conscience critique » définie par Georges Poulet comme une « conscience mitoyenne » fondée sur une « mystérieuse interrelation qui, par l'intermédiaire de la lecture et du langage, s'établit, pour notre profit réciproque, entre l'œuvre lue et [nous]-même[s] ». Certes, la « conscience critique » reste une conscience individualisée ; elle n'en consent pas moins à être délogée de son lieu et de sa coïncidence actuelle avec soi. Voir « Phénoménologie de la conscience critique », *La Conscience critique*, Corti, 1971, p.285 et p.291.

[3] Voir Anne Clancier et Jeannine Kalmanovitch, *Le Paradoxe de Winnicott. De la naissance à la création*, Payot, 1984, p.148-155. – L'entretien avec André Green inclus dans cet ouvrage a l'intérêt de placer la métaphore au cœur de la notion de transitionnalité – tout en voulant "cartésianiser" cette notion en l'élargissant à celle, freudienne de conflit : « chaque fois qu'il y a antagonisme […] le terme exclu tend à revenir […] par conséquent il y a lieu […] d'imaginer une espèce de *no man's land*, où la métaphore prendrait un sens dans la réunion potentielle de ce qui a été séparé » (p.245).

[4] A. Simon, « Proust et "l'architecture du visible », p.106.

informe la ressaisie proustienne du processus de lecture, où la réflexion critique s'accomplit narrativement : Proust authentifie sa psychologie de la lecture en défiant la pensée logique. Il suggère (et suscite) un relâchement de la pensée secondarisée : la pente fictionnelle et digressive de l'essai « Sur la lecture » est accentuée par la comparaison du « sortilège » et du rêve : « l'intérêt de la lecture », c'est d'être « magique comme un profond sommeil[1] ». Sur le plan descriptif, le processus de lecture, en cela « transitionnel », possède une temporalité paradoxale, caractérisée par la convocation simultanée d'attitudes variées, passées et présentes, face au monde. Dans le même mouvement, la dichotomie du « moi » et du monde[2] se trouve suspendue au profit d'un *avènement* conjuré par la mise en scène spatio-temporelle. Le devenir intervient du reste sur le plan thématique : le premier lecteur inscrit *dans* la *Recherche* (le lecteur prototype si l'on veut) est un jeune enfant[3].

On touche ici de près à ce qui semble faire l'accord de fond entre Proust et Winnicott, si l'on ose dire, à savoir une approche comparable de la réalité, caractérisée par une extraordinaire ouverture catégorielle. Une telle approche se veut, avec les mots de Winnicott, « créative », mot qui est ici envisagé

> […] dans son acception la plus large, sans l'enfermer dans les limites d'une création réussie ou reconnue, mais bien plutôt […] comme la coloration de toute une attitude face à la réalité extérieure. Il s'agit avant tout d'un mode créatif de perception […] ; ce qui s'oppose à un tel mode de perception, c'est une relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure : le monde et tous ses éléments sont alors reconnus mais seulement comme étant ce à quoi il faut s'ajuster et s'adapter. […] Cette seconde manière de vivre dans le monde doit être tenue pour une maladie, au sens psychiatrique du terme[4].

L'énigme de la créativité résiderait donc dans un « mode de perception » qu'on peut dire « naïf » ou originaire, et qui se relie dialectiquement à « la réalité objectivement perçue ». Inutile de dire que la créativité ainsi comprise est « l'une de ces qualités qu'hommes et femmes se partagent, tout comme ils partagent la détresse que suscite l'absence ou la perte de la vie créative[5]. » Cette « détresse » se situe sur la « face négative de la civilisation » : le citoyen ordinaire, légèrement dépressif, tend à abandonner le « contact avec le monde subjectif ».

De façon comparable, c'est au croisement d'une doctrine de la réalité et d'une hygiène mentale que Marcel Proust situe « l'acte psychologique original appelé

---

1 *Du côté de chez Swann*, I, I, p.87 et « Sur la lecture », éd. cit., p.59.

2 Au « non-moi » proustien répond littéralement le « *not me* » winnicottien.

3 A. Compagnon montre combien la lecture selon Proust est étrangère à ces lieux voués à l'intellect que sont l'école, la bibliothèque et l'Université ; mais elle fuit aussi le grand monde, autre théâtre du « moi » social : *La Troisième République des lettres, op.cit.*, p.221-252.

4 « La créativité et ses origines », *Jeu et réalité*, éd. cit., p.127.

5 *Ibid.*, p.139 et p.133.

Lecture ». Au cœur de l'essai « Sur la lecture », digne précurseur de la *Recherche*, se trouve la conviction selon laquelle « nous ne pouvons recevoir la vérité de personne, et que nous devons la *créer* en nous-mêmes[1] ». Si l'art délivre une connaissance, elle est intime, affective avant d'être intellectuelle et toujours en avant de l'emprise théorisante et de son cortège de « nomenclatures[2] ».

L'enjeu de la réflexion consacrée par Proust à la lecture est donc bien la créativité, opposée à un état de « dépression spirituelle[3] ». Il revient à la fiction d'authentifier cette postulation de principe. Au détour d'un micro-récit, Proust met en scène une typologie de mauvais lecteurs, frappés d'« inertie de [l]a volonté ». Sont renvoyés dos à dos ces érudits et mondains qui ne lisent que pour retrouver des clés historiques ou anecdotiques. Pis encore, ce lettré qui « lit pour lire » faisant du livre une « idole immobile, qu'il adore pour elle-même[4] » : c'est s'enfermer dans une conception auto-référentielle de l'art au détriment, sans doute, de sa fonction émotive. C'est aussi se cantonner dans les limites nécessaires mais appauvrissantes de la pensée conceptuelle, manière de ne pas avoir à « descendre spontanément dans les régions profondes de soi-même où commence la véritable vie de l'esprit[5] ». L'« idolâtrie » dont Proust accuse dès lors ces lecteurs consiste à traiter le livre comme une « chose matérielle », thésaurisée au détriment de son pouvoir d'éveil spirituel. Dans la *Recherche*, il revient à un médecin, le docteur Cottard, et à son épouse soumise d'illustrer cette sorte de conformisme qui, renâclant à s'interroger sur ses habitudes de perception, se fait prisonnier d'une conception de l'art comme reflet :

> Il leur semblait quand le pianiste jouait la sonate qu'il accrochait au hasard sur le piano des notes que ne reliaient en effet pas les formes auxquelles ils étaient habitués, et que le peintre jetait au hasard des couleurs sur la toile[6].

Esprit aussi borné que sain, solidement ancré dans la réalité, coïncidant toujours avec lui-même et son présent, le docteur Cottard rechigne devant une esthétique de la "mauvaise" liaison : le brouillage esthétique ne va pas sans la menace, pour qui veut bien s'y exposer, d'un vacillement humoral et identitaire.

---

[1] « Sur la lecture », éd. cit., p.67 (nous soulignons). Même position dans *Le Temps retrouvé*, p.473.

[2] *Le Temps retrouvé*, p.475.

[3] « Sur la lecture », éd. cit., p.69. Ph. Chardin rappelle à ce propos que Proust « aimait à jouer au médecin hygiéniste (la spécialisation d'Adrien Proust) de son œuvre » (art. cit., p.106). Et si « jouer » permettait de tomber juste ?

[4] « Sur la lecture, éd. cit., p.77. Pour la diversion historicisante ou mondaine, voir p.70, où Sainte-Beuve est nommé.

[5] « Sur la lecture », éd. cit., p.70. Dans *Le Temps retrouvé* (p.466), l'humour permet d'écarter la littérature à idées : « un art populaire par la forme eût été destiné plutôt aux membres du Jockey qu'à ceux de la Confédération générale du travail ».

[6] *Du côté de chez Swann*, I, II, p.210.

Cependant, l'illusion transitionnelle ménage aussi la possibilité d'une transcendance idéaliste du visible. Preuve en soit l'emploi, dans *Jean Santeuil*, du terme de « transition » désignant une vision qui, « irréelle, mystérieuse », vient dédoubler le paysage réel, déchu au rang de pures « apparences[1] ». Dans *Le Temps retrouvé*, ce sera encore une illusion sensorielle (« trompe l'œil » auditif ou olfactif) qui ménagera l'espace non plus de l'Au-delà mais de l'œuvre à venir (on notera la réconciliation winicottienne du réel et de l'imaginaire) :

> Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée […][2].

S'exposant à un violent ébranlement sensoriel (« je crois que j'aurais perdu connaissance»[3]), arraché à « la connaissance conventionnelle », le sujet proustien accède à la totalité du réel subjectivement vécu.

« Rajeunir les impressions »

Le constat d'un imaginaire "transitionnel" sous-tendant une philosophie de l'art et de la réalité commune, croyons-nous, à Marcel Proust et à D. W. Winnicott, n'est pas sans soulever une objection d'ordre méthodologique. En effet, *comparaison n'est pas raison.* Une simple affinité de langages telle que nous la croyons exister entre Marcel Proust et Donald W. Winnicott (voire Maurice Merleau-Ponty), ne préjuge en rien de la coïncidence des pensées – qui pose de son côté la redoutable question de l'ancrage ontologique de la métaphore.

S'il se peut en effet que la métaphore – en l'occurrence celle de l'entre-deux, du « transitionnel » – n'ait aucune prise descriptive sur le monde, l'acte de lecture n'en atteste pas moins l'efficacité psychologique. Tout lecteur de Proust est entraîné à son corps défendant à « recréer dans son esprit l'acte psychologique original appelé *Lecture* » : il expérimente l'impact psychologique du *roman* de la lecture, et sa poésie de l'entre-deux. Performative, la mise en scène proustienne de la lecture interdit de parler de la *Recherche du temps perdu* comme du lieu d'une dérive infinie des signes. Les exégètes sont plusieurs en effet selon qui Proust aurait « compris que la métaphore ne saurait désigner

---

[1] *Jean Santeuil*, Gallimard, "Pléiade", 1971, p.306. Ce passage, relevé par A. Simon, a retenu l'attention de G. Poulet. Voir *L'Espace proustien*, Gallimard, 1963, p.32 et « Proust et "l'acte psychologique original appelé *Lecture*" », p.338.

[2] *Le Temps retrouvé*, p.451-452. Déjà l'essai « Sur la lecture » se terminait sur l'irruption d'une « illusion » temporelle (le mot est dans le texte) suscitée par le spectacle de Venise. Un important vocabulaire « transitionnel » annonce la métaphore du passé « enclavé » dans le présent qui inaugurera l'« Adoration perpétuelle » dans le *Temps retrouvé.*

[3] *Le Temps retrouvé*, p.474. Consentir à l'illusion transitionnelle c'est risquer ce qu'A. Simon appelle très pertinemment « l'hallucination verlainienne, la romance irréaliste d'Emma Bovary, ou la psychose. » (« Proust et "l'acte psychologique original appelé *Lecture*" », *Études de linguistique appliquée*, n°119, 2000, p.341-342).

autre chose qu'elle-même[1] » ; de ce fait, la théorisation par le narrateur, qualifiée d'« idéaliste », se trouverait ironisée. C'est méconnaître que l'invisible proustien est d'ordre intramondain (nous l'identifions à l'illusion, au sens de Winnicott) ; ce « qu'on a appelé le platonisme de Proust est un essai d'expression intégrale du monde perçu ou vécu » affirme encore Maurice Merleau-Ponty[2]. C'est surtout ne pas tenir compte de la mise en scène *créatrice* du processus de lecture qui fait en sorte que le lecteur (l'acte de lecture empirique) sauve le langage de sa clôture sémiotique.

Quant à ceux qui hésitent à nous suivre lorsque nous leur indiquons une ressemblance des pensées proustienne et winnicottienne, signalons l'extrême cohérence[3] qui existe de part et d'autre entre le discours sur l'art et la lecture (ou plutôt sa mise en œuvre narrative) et ce qu'il faut bien appeler les ontologies respectives. À ce sujet, Jean-Pierre Richard a parlé admirablement, pour la *Recherche*, d'un « ensemble dynamiquement lié » qui paraît « se déclarer lui-même[4] ». Essentiellement mouvante, la « réalité » en soi n'est cependant pas accessible. Elle ne se donne qu'à travers « la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde[5] ». Instable, dynamique, la réalité est donc autre chose qu'une espèce de « déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun » : là encore, le narrateur proustien semble cheminer en compagnie de Winnicott. Tous deux pressentent que la différence des regards posés sur un monde toujours fluctuant ne peut que faire la chance de l'art. La vocation en sera d'ouvrir la perception à sa profondeur temporelle ; son objet la nature foncièrement inchoative du spectacle du monde[6]. L'artiste selon Proust tâchera « de recréer la vraie vie, de rajeunir les impressions. » Les procédés à engager dans ce double but, heuristique et communicatif, découlent de ce dernier même (la vision du monde induit une idée du style, *et vice versa :* le style est « une question non de technique mais de vision ») :

> Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique […] – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. […] il dégagera leur essence commune en

---

[1] David Ellison, *The Reading of Proust*, The John Hopkins University Press, 1984, p.28 (nous traduisons). Conclusion analogue chez P. de Man, art. cit., p.244.

[2] Cité par A. Simon, « Proust et l'"architecture" du visible », p.111. « La caverne platonicienne cache une caverne sensorielle », selon l'excellente formule de Julia Kristeva (*Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, "Folio", 1994, p.410).

[3] Ainsi que le rappelle Vincent Jouve : « une grille d'interprétation doit être généralisable à l'ensemble de l'œuvre » (*La Lecture*, Hachette, 1993, p.15).

[4] « Proust velouté, vernissé, réfléchi », *Mouvements premiers, op.cit.*, p.228 et p.221.

[5] *Le Temps retrouvé*, p.474, p.468, p.474 et p.475 pour les citations qui suivent.

[6] M. Merleau-Ponty reconnaît dans « l'œuvre de Proust » la « même volonté de saisir le sens du monde […] à l'état naissant » (cité par P. Kadivar, *Marcel Proust ou esthétique de l'entre-deux*, p.10)

> les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore[1].

Le style est appelé à « réfracte[r] » les métamorphoses du regard et de l'être. Aussi trouve-t-il son accomplissement dans la métaphore[2], porteuse d'aires intermédiaires, si l'on ose dire. Le lecteur qui contemple le monde par le truchement d'un livre sera insensiblement amené à accommoder son regard. Il renouvellera ses habitudes de perception, quitte à se découvrir dans sa « différence » :

> L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice versa, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur[3].

La « vérité » d'une œuvre ne se détermine donc nullement par rapport à son degré de fidélité (de toute façon aléatoire) envers le réel, mais en fonction de la résonance qu'elle est capable d'éveiller dans l'esprit du lecteur[4]. L'idée de *reconnaissance* ou encore de *correspondance* implique un recoupement entre deux visions du monde. Là encore, Proust va au devant du philosophe et du psychanalyste. « Le monde phénoménologique, c'est […] le sens qui transparaît à l'intersection de mes expériences et de celles d'autrui » écrit M. Merleau-Ponty[5]. Quant à Winnicott, il affirme que le propre de l'expérience esthétique (qu'il crédite du même coup d'un pouvoir de liaison intersubjective) est de nous permettre de « reconnaître nos propres aires intermédiaires » :

> Si un adulte prétendait nous faire accepter l'objectivité de ses phénomènes subjectifs, nous verrions dans cette prétention la marque de la folie. Toutefois, si l'adulte parvient à jouir de son aire personnelle intermédiaire sans rien revendiquer, il n'est pas exclu que nous puissions y reconnaître nos propres aires intermédiaires correspondantes. Nous nous plairions à constater un certain chevauchement, c'est-à-dire une expérience commune aux membres d'un groupe se consacrant aux arts, à la religion ou à la philosophie[6].

Il est dès lors tentant de conclure que l'idée proustienne de la lecture, tout « psychologique » qu'elle est, se montre étonnamment désinvolte à l'égard de la différence des sexes. Non qu'elle ignore cette dernière. Mais le regard posé en artiste sur le monde ne fait qu'en radicaliser une labilité ontologique, une

---

1 *Le Temps retrouvé*, p.468.

2 Notion qui englobe sous la plume de Proust celle de comparaison et de métonymie. Voir G. Genette, *Figures III*, p.41-63.

3 *Le Temps retrouvé*, p.489-490.

4 « Les grands musiciens « éveill[e]nt en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé » (*Du côté de chez Swann, II*, p.344).

5 Cité par P. Kadivar, *Marcel Proust ou esthétique de l'entre-deux*, p.10.

6 « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », art. cit., p.48.

« ouverture ontologique généralisée[1] » telle que s'invalident les frontières entre le masculin et le féminin, l'animal et l'humain, la terre et la mer…

Une telle conclusion ne tient toutefois pas compte de l'importance accordée par le narrateur de la *Recherche* à « l'appareil de nos émotions ».

La lecture et « l'appareil de nos émotions »

> […] ces après-midi-là étaient plus remplis d'événements dramatiques que ne l'est souvent toute une vie. C'était les événements qui survenaient dans le livre que je lisais ; il est vrai que les personnages qu'ils affectaient n'étaient pas « réels » comme disait Françoise. Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette infortune ; l'ingéniosité du premier romancier consista à comprendre que dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif[2].

Le processus de lecture fait fond sur la présence d'une « image » tout intérieure (« en nous »), reflet anonyme des « gens de la vie[3] ». C'est ce reflet que représentent les personnages fictifs à fleur de page. Peu importe leur peu de consistance ontologique (ils ne sont « pas "réels" ») : par leur truchement, nous contemplons nos propres objets internes. Ainsi que le constatait déjà l'essai « Sur la lecture » : au sortir d'une lecture, nous restons « les yeux encore fixés en quelque point qu'on aurait vainement cherché dans la chambre ou dehors, car il n'était situé qu'à distance d'âme[4] ».

Voilà qui éclaire – à quelques milliers de pages de distance – le célèbre axiome du *Temps retrouvé* : « chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même[5] ». Il aura fallu toute la traversée des « intermittences du cœur » pour que le héros de la *Recherche* comprenne, par la souffrance, que la continuité de l'objet psychique est relativement indépendante d'une présence matérielle. C'est d'ailleurs cette intuition qui lui permettra peut-être de participer de « l'ingéniosité du premier romancier » capable de « se détacher des êtres pour en restituer la généralité[6] »…

Intemporelles, les « images » internes arrachent le lecteur au temps qui passe : surprise de l'enfant de voir son après-midi de lecture près de se terminer, perplexité du lecteur endormi de trouver la nuit avancée. La sortie de l'illusion fictionnelle – qui s'avère encore être une illusion temporelle – est alors vécue comme une sorte de perte : demain déjà, les personnages de la fiction « ne

---

[1] A. Simon, « Proust et l'"architecture" du visible », p.109.

[2] *Du côté de chez Swann, I, I,* p.83-84. « Appareil de nos émotions », image mécaniste, fait songer à « l'appareil psychique » freudien.

[3] « Sur la lecture », éd. cit., p.55.

[4] *Ibid.*, p.55.

[5] *Le Temps retrouvé*, p.489.

[6] *Ibid.*, p.476.

seraient plus qu'un nom sur une page oubliée[1] ». Héros et héroïnes retournent au tréfonds d'un inconscient qui ne connaît ni âge, ni état civil, ni sexe : « un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés[2] ».

La relative indétermination des objets psychiques – objets de la lecture – est posée dès la page d'ouverture de la *Recherche*, où lire est sans solution de continuité avec rêver : même repli narcissique et auto-érotique sur soi, mêmes entraves posées à la motricité, même prépondérance des processus de pensée dits primaires :

> Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors. » Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire , mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles Quint[3].

Rien n'est dit de la nature des investissements mobilisés si ce n'est leur ahurissante intensité (niée par Ruskin qui croyait la « passion disciplinée » par la lecture[4]). En fait, le lecteur endormi, plutôt que de s'identifier à un personnage, s'investit dans une structure (« rivalité », partition, construction architecturale). Conçu en termes de relation, le processus d'identification fait fond sur une relative indétermination textuelle (sexuelle en l'occurrence[5]). Cette indétermination répond, du point de vue de la construction romanesque, à la pluralité des modèles référentiels fondus en un seul personnage littéraire :

> Et plus qu'au peintre, à l'écrivain, pour obtenir du volume et de la consistance, de la généralité, de la réalité littéraire, comme il lui faut beaucoup d'églises vues pour en peindre une seule, il lui faut aussi beaucoup d'êtres pour un seul sentiment[6].

Réceptacle du « sentiment » investi dans la lecture, le personnage, composite d'origine, supporte plus d'un type d'identification. En effet, le narrateur n'est pas sans savoir la nature éminemment transférentielle de nos investissements affectifs. Mais ce qui fait la chance de la lecture comporte inévitablement une

---

1 « Sur la lecture », éd. cit., p.59. – Voir Ph. Chardin, art. cit., p.97.

2 *Le Temps retrouvé*, p.482.

3 *Du côté de chez Swann*, I, I, p.3.

4 *Sésame et les lys*, éd. cit., p.178.

5 Ainsi que le précise Pierre Glaudes, nous sommes portés à lire *analogiquement*, en référence à « des conflits relationnels nous concernant » (*Contre-textes. Essais de psychanalyse littéraire*, Toulouse, Ombres, 1990, p.9). Voir aussi M. Picard : « on s'identifie non à des personnages, *simples pôles relationnels*, mais à des situations, ou même à des schémas, à des structures. » (*La lecture comme jeu*, *op.cit.*, p.95).

6 *Le Temps retrouvé*, p.486.

part de méconnaissance. Mues par les forces du transfert affectif, la lecture et l'écriture ont partie liée avec une velléité de profanation :

> Il était triste pour moi de penser que mon amour auquel j'avais tant tenu, serait, dans mon livre, si dégagé d'un être que des lecteurs divers l'appliqueraient exactement à ce qu'ils avaient éprouvé pour d'autres femmes. Mais devais-je me scandaliser de cette infidélité posthume et que tel ou tel pût donner comme objet à mes sentiments des femmes inconnues, quand cette infidélité, cette division de l'amour entre plusieurs êtres, avait commencé de mon vivant avant même que j'écrivisse? […] La profanation d'un de mes souvenirs par des lecteurs inconnus, je l'avais consommée avant eux[1].

Objet par excellence d'une telle lecture profanatrice, la figure d'Albertine. Son extraordinaire plasticité comportementale, psychologique et sexuelle fait d'elle *le* personnage par excellence, ouvert aux identifications et aux déchiffrements les plus contradictoires[2]… Garant d'une pluralité de lectures nécessairement infidèles, l'aveuglement transférentiel est inscrit dans le "pacte de lecture" qui est proposé dans les dernières pages du roman :

> Mais d'autres particularités (comme l'inversion) peuvent faire que le lecteur a besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire : l'auteur n'a pas à s'en offenser mais au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : « Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre[3]. »

Là où Ruskin exigeait un déchiffrement respectueux de la lettre du texte[4], le narrateur proustien encourage un mode de lecture aussi projectif qu'empathique. Toute latitude est laissée au lecteur « invoqué », qui se trouve au demeurant être un « inverti » (ce qui désigne encore l'amour comme un lieu thématique essentiel pour la compréhension du processus de lecture). Placé au miroir du livre, « l'inverti » consent à passer par-dessus la différence des sexes. S'il se reconnaît comme dissemblable (« particularités »), il ne cesse pour autant de (se) lire. L'« auteur » lui aura fourni les instruments textuels qui lui permettent d'effectuer une transposition débouchant sur une « généralité » retrouvée[5]. L'un

---

[1] *Le Temps retrouvé*, p.481.

[2] Walter Kasell compare Albertine à un texte obscur (*Marcel Proust and the Strategy of Reading,* Amsterdam, Benjamins, 1980, ch. IV) ; V. Roloff insiste sur la « textualité » du personnage, « être de fuite » qui n'existe que « dans les fluides espaces de la pensée (*La Prisonnière,* p.565). Faisant écho aux figures féminines de Dostoïevski, « aussi originales, aussi mystérieuses » (*La Prisonnière,* p.879), Albertine ressemble à un produit de la lecture de Dostoïevski par « Marcel ». Voir *Werk und Lektüre, op.cit*., p.185-190.

[3] *Le Temps retrouvé*, p.490.

[4] Ruskin préconise une lecture « mot à mot » qui doit nous porter à « annihil[er] notre propre personnalité » (« Sur la lecture », art. cit., p.169).

[5] *Le Temps retrouvé,* p.475, p.486 et p.489, pour la « généralité » des sentiments » humains. – C'est aussi la lecture que fait de ce passage A. Compagnon : « par le détour de l'inversion du sexe des héroïnes, l'homosexuel rejoint le sens commun de l'amour. » (*Proust entre deux siècles, op.cit.,* p.66).

de ces nombreux instruments ou « verres » fictionnels, grossissants et voilés, est offert à travers le portrait du baron de Charlus :

> Il appartenait à la race de ces êtres moins contradictoires qu'ils n'en ont l'air, dont l'idéal est viril, justement parce que leur tempérament est féminin, et qui sont dans la vie pareils, en apparence seulement, aux autres hommes […][1].

À un « idéal » nettement « viril » (objet de désir ou image rêvée de soi), le portrait juxtapose une sensibilité ou un « tempérament » « féminin[s] » qui font mentir « l'apparence » extérieure. Voici que l'univocité du sexe anatomique se décompose en une multitude de traits « contradictoires » que la notion même de « bisexualité psychique » paraît presque insuffisante à contenir. Cette notion est cependant sous-jacente non seulement à l'invocation du lecteur, mais encore elle travaille, on le sait, l'univers de la fiction. Proust, selon la brillante analyse de Raymonde Coudert, « veut que chaque être contienne en lui les deux sexes, mais séparés par une cloison étanche » ; les forces qui meuvent l'univers romanesque s'alimentent non aux « rapports entre les sexes, mais [aux] rapports entre féminin et masculin dans chaque personnage[2] ». Remarquons que l'idée d'une bisexualité psychique généralisée – « et que Proust perçoit comme hermaphroditisme[3] » – semble sous-tendre aussi une vaste typologie de lecteurs fictifs axée sur ce qu'il est convenu d'appeler la double polarité œdipienne[4]. Sur le versant « positif » – celui de la norme hétérosexuelle – la critique proustienne s'accorde ainsi à distinguer les personnages de la jeune mère et de l'enfant penchés sur *François le Champi*. Invoquons aussi l'amie lesbienne de Mlle Vinteuil s'investissant malgré tout dans la transcription des partitions laissées par un compositeur pudibond. Sur le versant « négatif », on relèvera un volume offert, puis retiré, par le baron de Charlus au jeune héros médusé[5]. Enfin, le souhait manifesté par Gilberte de s'approprier *La Fille aux yeux d'or* en vue de « se mettre à la hauteur de [s]es oncles[6] », ne va pas sans complicité névrotique avec l'inversion d'un mari fugueur.

La *Recherche* suggère ainsi que la part masculine de tout lecteur et, *à plus forte raison*, de toute lectrice peut se faire complice d'un narrateur masculin, et s'identifier à la figure d'un « narrataire mâle[7] » conjuré par ces marques

---

1 *Sodome et Gomorrhe* I, p.16.

2 *Proust au féminin*, Grasset/Le Monde, 1989, p.10 et 25.

3 *Ibid.*, p.226.

4 On sait que Freud confère à la bisexualité « le rôle de structuration fondamentale du complexe [œdipien]. » (André Green, « Bisexualité et homosexualité(s) », *Les Chaînes d'éros. L'actualité du sexuel*, Odile Jacob, 1997, p.207-217, citation p.207).

5 *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p.126.

6 *Le Temps retrouvé*, p.284.

7 Voir Pascal A. Ifri, « Proust's Male Narratee », *Style*, vol. 22, no 3, automne 1988, p.524-532 et *Proust et son narrateur dans "À la recherche du temps perdu"*, Droz, 1983 ;

textuelles conventionnelles et d'ailleurs « insincère[s][1] » que sont les interpellations explicites (« Monsieur le lecteur »), les pronoms inclusifs (« on », « nous », « vous »), le pessimisme amoureux du roman, ses axiomes anti-féminins enfin, bien équilibrés au demeurant par nombre de portraits masculins. Signalons à ce propos combien les études narratologiques consacrées à la *Recherche* ignorent la donnée *romanesque* fondamentale de la bisexualité psychique. Elles achoppent dès lors au scandale d'une lecture fervente, par des femmes (fictives et réelles), d'un canon littéraire à accents misogynes variables. Au miroir de la *Recherche*, il apparaît en définitive que les positions de lecture, sexualisées plutôt que sexuées, sont certes fonction d'un choix d'objet, mais ce choix oscille « quand [on] lit ». Voici l'univocité du génie féminin évincé par Œdipe bisexuel et prêt à nous échapper une nouvelle fois.

Un « féminin pur »?

On sait toutefois qu'il existe dans la *Recherche* une disposition psychique qui excède l'échiquier œdipien. « Gomorrhe », équivalent proustien de la civilisation minoémycénienne d'après Freud, allégorise une homosexualité féminine dite "primitive", antérieure et distincte de l'inversion œdipienne[2]. À l'encontre d'une tradition critique presque centenaire, on a ainsi pu montrer que l'intimité manifestée par le romancier envers la sensibilité féminine – « ce qui est [d'ordinaire] démasqué comme l'homosexualité de Proust[3] » – s'alimente à l'intuition d'une extraordinaire ténacité inhérente à l'identification féminine primitive à la mère. À l'appui de cette thèse, invoquons les *Lettres* de Mme de Sévigné. Des personnages aussi dissemblables que le jeune héros, sa mère, sa grand-mère et le baron de Charlus en sont les lecteurs assidus et fervents. C'est à propos de ces *Lettres* que semble se cristalliser, sur le plan de la fiction, un génie proprement féminin de la lecture – à ceci près que ce génie féminin est partagé par des personnages hommes et femmes :

> Ma grand-mère était ravie d'entendre parler de ces Lettres exactement de la façon qu'elle eût fait. Elle s'étonnait qu'un homme pût les comprendre si bien. Elle trouvait à M. de Charlus des délicatesses, une sensibilité féminines[4].

Un « soupçon d'ambivalence[1] » invite traditionnellement à attribuer au baron de Charlus un mode de lecture insolemment identificatoire qui lui ferait projeter sa

---

Susan Rava, « *The Narratee in Proust* », *Essays in Literature*, VIII, 2 (automne 1981), p.219-232 ; Julie Solomon, *Proust, lecture du narrataire*, Minard, 1994.

[1] « L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces : « mon lecteur ». En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. » (*Le Temps retrouvé*, p.489).

[2] Voir de Freud l'article sur « La sexualité féminine » (1931), recueilli dans *La Vie sexuelle*, PUF, 1969.

[3] R. Coudert, *Proust au féminin*, p.11 et p.32.

[4] *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, p.121.

propre inversion sur le couple sévignéen. Une telle interprétation ne tient pas compte de la diversité des lecteurs concernés par les *Lettres*. Le baron est le premier à en réclamer l'universalité :

> C'était du reste une époque où ces sentiments-là étaient bien compris. L'habitant du Monomotapa de La Fontaine courant chez son ami qui lui est apparu un peu triste pendant son sommeil, le pigeon trouvant que le plus grand des maux est l'absence de l'autre pigeon, vous semblent peut-être […] exagérés […].

Invoquer « Les deux pigeons » et « Les deux amis », c'est sans doute mettre l'accent sur une sollicitude à toute épreuve, et souligner une certaine vulnérabilité à la situation de séparation et de perte. Rien de plus convenu, dira-t-on, d'autant que la « sensibilité féminine » semble englober d'autres traits en apparence stéréotypés :

> Une fois près de sa fille [Mme de Sévigné] n'avait probablement rien à lui dire, répondit Mme de Villeparisis.
>
> Certainement si ; fût-ce de ce qu'elle appelait « choses si légères qu'il n'y a que vous et moi qui les remarquions. » En tout cas, elle était près d'elle. Et La Bruyère nous dit que c'est tout : « Être près des gens qu'on aime, leur parler, ne leur point parler, tout est égal »[2].

Le livre « Du Cœur » (fragment 23) cité par Charlus d'après les *Caractères* apporte l'idée d'une présence à soi et à autrui qui se suffit à elle-même. Quant à la féminité spécifique à une telle attitude – elle fuit encore ! Proust nous place devant l'énigme d'une « sensibilité féminine » qui s'originerait auprès de « Gomorrhe » mais qui circulerait indifféremment entre hommes et femmes.

Cependant, la constellation foncièrement « mixte » des lecteurs et des intertextes ici mis en jeu tendrait à suggérer que la « sensibilité féminine » constitue une donnée universelle dont « Gomorrhe » l'archaïque serait le versant le plus visible, à peine recouvert par des alluvions ultérieurs. Comment ne pas songer en effet que la fameuse identification (féminine) primitive est tout d'abord une identification (tout autant masculine)… à la mère? Sollicitons le témoignage de D. W. Winnicott, qui s'est risqué à analyser ce lien primitif que Freud aborde prudemment comme un mythe indivisible :

> Le terme d'identification primaire a peut-être été utilisé pour désigner précisément ce que je suis en train de décrire ; je voudrais montrer l'importance vitale de cette première expérience en tant qu'elle inaugure toutes les expériences d'identification qui vont suivre[3].

---

[1] J. Rousset, « La voix de Charlus », *Derniers regards sur le baroque*, Corti, 1998, p.143. À opposer à la lecture que propose de ce passage Elisabeth Ladenson, *Proust lesbien*, Paris, EPEL, 2004, p.140.

[2] *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, II*, p.121-122. L'idée d'un but amoureux passif s'accentue lors de la réécriture de la maxime 16 du même livre des *Caractères* dans *Le Temps retrouvé* (p.473).

[3] « La créativité et ses origines », *Jeu et réalité, op.cit.*, p.152.

L'identification primitive à la mère, la « première expérience », est censée poser le fondement du sentiment d'être (soi). Afin de désigner ce moment originel, Winnicott forge la notion d'un « féminin pur » ou « non contaminé » – dont il précise aussitôt qu'il est l'apanage des deux sexes ![1] Si tout un chacun reçoit en partage ce féminin-là, nombreux sont ceux qui le répudient de leur personnalité consciente. L'admiration vouée à Mme de Sévigné réunirait-elle des lecteurs – fictifs ou réels, hommes et femmes – ayant su garder la mémoire de ce don primordial?

Un génie pulsionnel

Dans la *Recherche du temps perdu*, on lit par ailleurs comme on mange ; bien d'autres sortes de fixation libidinale, moins avouables, viennent colorer les modes de lecture fictive. Polymorphe, l'imaginaire proustien de la lecture se veut peu ou prou pervers et n'a cure de l'anatomie. Mentionnons, à titre d'exemple, les pulsions scopiques qui sous-tendent l'écoute, par le jeune héros, de la légende de Geneviève de Brabant. Égayée par les reflets d'une lanterne magique, faite à haute voix par l'énergique « grand-tante », la lecture a la vertu de transformer l'architecture domestique en un paysage anatomique aux charmes aussi inquiétants que nettement féminins[2]. On se rappelle aussi « la mère Verdurin » « donnant des pichenettes à son journal » pour mieux pouvoir tremper un croissant, « si précieux contre la migraine[3] », dans son café au lait. La « tragédie » dont elle contemple « l'horreur » par fait divers interposé (le naufrage du *Lusitania*, ingurgité par la mer) fait affleurer sur ses traits la « douce satisfaction » d'une ogresse salonnière que la guerre a rendue immensément riche. Le narrateur lui-même ne craint d'ailleurs pas d'assimiler le processus de la lecture à un « "déjeuner sur l'herbe" »[4]. D'autres encore, dont la duchesse de Guermantes, trahissent au détour d'un mot d'esprit obscène l'excitation suscitée par l'activité de lecture. Zola « a le fumier épique ; c'est l'Homère de la vidange ! [5] » Bien à son insu, la mondaine se trouve ici en compagnie de « monsieur Biche », l'artiste peintre et plasticien rendant hommage à l'œuvre d'un confrère disparu : « Je me suis approché, dit-il, pour voir comment c'était fait, j'ai mis le nez dessus. Ah ! bien ouiche ! on ne pourrait pas dire si c'est fait avec de la colle, avec du rubis, avec du savon, avec du bronze, avec du soleil,

---

[1] « L'étude de l'élément féminin non contaminé, « distillé » nous conduit à l'ÊTRE. C'est la seule base de la découverte du soi (*self-discovery*) et du sentiment d'exister (puis, à partir de là, se constitue la capacité de développer un intérieur, d'être un contenant, d'être à même […] d'établir une relation avec le monde en termes d'introjection et de projection). » (*Ibid.* p.156-157). De l'aveu même de l'auteur (p.145), le mot « féminin » est inadéquat.

[2] *Du côté de chez Swann*, I, I, p.9-10.

[3] *Le Temps retrouvé*, p.352.

[4] *Le Temps retrouvé*, p.615.

[5] *Le Côté de Guermantes*, II, II, p.789.

avec du caca ! »[1] Oral ou anal, le sadisme sous-jacent au plaisir de la lecture se dégage notamment de textes à dominante "référentielle" (presse, ouvrages de consultation) peu suspects de déjouer les barrières de la (bonne) conscience morale. Françoise, dont la cruauté n'a d'équivalent que le mépris affiché envers l'illusion fictionnelle, se montre incapable de retrouver dans la vie de tous les jours « cette agréable sensation de pitié et d'attendrissement qu'elle connaissait bien et que la lecture des journaux lui avait souvent donnée, ni aucun plaisir de même famille[2] ». Quelque bourreau qu'elle soit au quotidien, Françoise est narcissiquement portée à s'identifier *aussi* avec les victimes fictionnelles. C'est sans doute ce qui empêche le « plaisir » de la lecture, mélange d'apitoiement sur soi-même et de triomphe sadique, de produire une bonne *catharsis* aristotélicienne. *Est quaedam flere voluptas*[3]. Placée sous le signe de l'amour-propre, la lecture est englobée par Proust dans une même réprobation morale que ces aliénations narcissiques suprêmes que sont la conversation et l'acte sexuel[4]. Mais de l'amour-propre, « un peu de critique port-royaliste sur soi-même devrait préserver[5] ». La lecture sauve la lecture.

Un génie protéiforme

Au miroir de la *Recherche du temps perdu,* se volatilise dès lors l'hypothèse d'un génie féminin de la lecture. Non seulement la lecture épouse la double polarité, positive *et* négative (invertie) du conflit œdipien de sorte à donner à lire « l'image » de nos liens d'objet intériorisés. Mais encore elle participe de toutes sortes d'appétits libidinaux qui ne sauraient être l'apanage d'aucun personnage ni d'aucun sexe en particulier. En dessous de ce fondement affectif, se devine le socle mouvant d'une zone ludique ou « transitionnelle », à peine individualisée, sexualisée seulement dans l'après-coup – à l'instar des eaux profondes d'un « féminin pur » (où plutôt maternel) dont sourd le sentiment d'être.

Nourri d'une pluralité d'éléments psychologiques le rendant à jamais « particulier », le génie de la lecture se veut rétif envers toute théorisation et

---

1 *Du côté de chez Swann,* II, p.250.

2 *Du côté de chez Swann,* I, II, p.121.

3 Ovide, *Tristia,* livre IV, chant III, vers 37. Cité par Montaigne, *Essais,* livre II, ch. 20 : « Nous ne goustons rien de pur ».

4 Ce rapprochement est dû à A. Simon, « Proust et "l'acte psychologique original appelé *Lecture*" », p.333.

5 *Le Temps retrouvé,* p.473.

toute idéologie. C'est peut-être ce qui fait la force de « l'acte psychologique original appelé *Lecture.* »

Dagmar WIESER
Université de Zurich

Freud et la lecture féminine

Une relecture féministe de l'invention du tissage

Puisqu'il s'agit aujourd'hui de se consacrer aux « lectrices » et « lecteurs », je commencerai par lire un extrait peu connu d'une des *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse* de Freud : je vous le lirai « directement » sans en proposer d'interprétation. Si j'ai choisi ce texte de Freud, s'il m'est arrivé de le lire, c'est que plusieurs générations d'autres lecteurs l'avaient lu avant moi et ont orienté ma lecture. C'est l'histoire curieuse de ces lectures de Freud que je voudrais ici raconter.

L'exercice consistera en quelque sorte en une lecture au second degré : c'est moins le texte de Freud que je vais lire et commenter, que les lectures qui en ont été faites. Sachant que ces lecteurs de Freud ont tous la particularité d'être des lectrices.

Il ne s'agira pas pour autant de tomber dans l'illusion qui prétendrait montrer ce que serait la « lecture féminine », en prenant comme exemple des textes critiques écrits par des femmes qui se sont appuyées sur leur expérience de lectrice, en l'occurrence leur lecture de Freud.

Notre projet est autre. Disons rapidement pour le moment que l'extrait de la XXXIIIe Conférence de Freud en question évoque l'invention du tissage par les femmes. La première « vague » de lectrices/commentatrices, philosophes ou psychanalystes, françaises, l'a interprété comme un ajout à l'argumentaire freudien de la moindre capacité féminine à la sublimation intellectuelle, en même temps que s'y tramait l'ébauche d'un rapprochement métaphorique basé sur l'étymologie, entre le tissage et l'écriture. La deuxième vague de critiques, critiques littéraires féministes américaines (lectrices des premières, qui étaient lectrices de Freud – je me situe en fait à un troisième degré de lecture), a réorienté la lecture du texte de Freud en en faisant une défense et illustration de la lecture féminine.

Les différentes strates de lectures critiques de l'extrait de la XXXIIIe Conférence, en se sédimentant les unes aux autres, ont fait de ce texte un texte de référence dans le corpus de la critique féministe ; plus, les lectures successives, qui se voulaient complémentaires, ont fait basculer l'interprétation du texte : alors qu'il s'agissait pour la première « génération » de lectrices d'en comprendre la portée dans l'œuvre théorique de Freud et dans l'organisation de sa pensée de la « féminité », la seconde « génération » s'est désolidarisée en grande partie de cette perspective psychanalytique critique et a introduit cette singulière « théorie du tissage » dans le cadre de l'élaboration d'une pensée littéraire féministe : oubliant le caractère littéral de l'hypothèse freudienne, elle n'en a plus gardé que l'aspect métaphorique pouvant servir une théorie de l'écriture et surtout de la lecture féminines.

C'est ce point qui nous occupera dans le deuxième temps de notre étude. **C**omment passer de ce qui était considéré, non sans réserve, comme une métaphore de l'écriture, à l'acception sans réserve du tissage comme métaphore de la lecture? Par quel tour de passe-passe peut-on faire du tissage, de l'entrelacs, non plus l'image canonique de l'écrit, mais d'une lecture qui serait « féminine »? Comment la seconde génération de lectrices s'est-elle réapproprié le texte de Freud pour échafauder une théorie de la lecture féministe alors que les premières ne l'avaient considéré qu'avec circonspection, parce qu'il mettait en cause l'idée de sublimation féminine? En d'autres termes, pourquoi l'élaboration d'une théorie de la lecture féminine pouvait-elle avoi**r** besoin de recourir à Freud? **S**upposait-on en cela que la lecture a un sexe? Ou plutôt que le sexe du lecteur, déterminant sa psyché, n'est pas sans incidence sur sa lecture?

Une première lecture de Freud : le tissage du texte ou la reconnaissance implicite d'une sublimation féminine par l'écriture

Peut-être ces prémisses semble-t-elles encore obscures. Elles s'éclaireront bien vite à la lecture des textes que j'ai évoqués. Je commencerai donc, sans préambule autre qu'un court résumé, par citer l'extrait de la XXXIIIe Conférence, intitulée « La Féminité »[1] et publiée en 1933. De par son seul titre, on comprend que la conférence ait fait l'objet de lectures attentives de la part des premières critiques de Freud, que ce soit la philosophe Sarah Kofman[2], ou la psychanalyste Luce Irigaray.

Il s'agit pour Freud de reprendre, compiler et unifier ce qu'il a déjà écrit quant aux grandes étapes relatives au développement du petit garçon et de la petite

[1] Sigmund Freud, *Nouvelles Conférences d'Introduction à la psychanalyse* (*Neue Folge der Vorlesungen zur Einfürhrung in die Psychoanalyse*, 1933), trad. de l'allemand par Rose-Marie Zeitlin, Paris, Gallimard 1984, XXXIIIe conférence : « La Féminité » (« *Die Weiblichkeit* »), p.150-181.

[2] L'une des formules d'introduction de la conférence est presque reproduite littéralement dans le titre de l'essai de Kofman sur Freud ; on lit ainsi, p.151 : « De tous temps les hommes se sont creusé la tête sur l'énigme de la féminité… »

fille, pour définir plus particulièrement ce que serait la « féminité » : pour ce, il remet en cause l'apparente évidence d'une coïncidence masculin/actif et féminin/passif, montre que l'évolution du petit garçon et de la petite fille est similaire jusqu'à l'Œdipe, mais que la découverte de la « castration » est à la base d'une différenciation entre les deux sexes ; il suit finalement les différents développements possibles de la fillette jusqu'à l'âge adulte, conditionnés selon lui par l'angoisse de castration, « l'envie de pénis » et sa résolution, notamment par la naissance d'un fils. La conférence pourrait s'arrêter là. Il ne reste plus d'ailleurs que quelques pages d'ici la fin du texte. Mais il lui faut faire ce curieux additif, qui est l'extrait dont il a été question depuis le début de notre intervention :

> J'ai promis de vous exposer encore quelques particularités psychiques de la maturité féminine telles que nous les rencontrons dans l'observation analytique. Nous ne revendiquons pas plus qu'une valeur de vérité moyenne pour ces affirmations ; de plus, il n'est pas toujours facile de distinguer ce qui est à mettre sur le compte de l'influence de la fonction sexuelle d'une part, du dressage social de l'autre. Nous attribuons donc à la féminité un degré plus élevé de narcissisme, qui influence encore son choix d'objet, si bien qu'être aimée est pour la femme un besoin plus fort que d'aimer. L'effet de l'envie du pénis est encore impliqué dans la vanité corporelle de la femme, dans la mesure où elle doit estimer d'autant plus haut ses attraits en tant que dédommagement tardif de son infériorité sexuelle initiale. À la pudeur, qui passe pour une qualité féminine par excellence, mais qui est bien plus conventionnelle qu'on ne pourrait le croire, nous attribuons l'intention initiale de masquer le défaut de l'organe génital. Nous n'oublions pas que, par la suite, elle a assumé d'autres fonctions. On estime que les femmes ont apporté peu de contributions aux découvertes et aux inventions de la culture, mais peut-être ont-elles quand même inventé une technique, celle du tressage et du tissage. S'il en est ainsi, on serait tenté de deviner le motif inconscient de cette réalisation. C'est la nature elle-même qui aurait fourni le modèle de cette imitation en faisant pousser, au moment de la puberté, la toison pubienne qui cache les organes génitaux. Le pas qui restait encore à franchir consistait à faire adhérer les unes aux autres les fibres qui, sur le corps, étaient plantées dans la peau et seulement emmêlées les unes avec les autres. Si vous repoussez cette idée comme fantastique, et si vous m'imputez l'influence du manque de pénis sur la structuration de la féminité comme une idée fixe, je me trouve naturellement sans défense.[1]

Freud ne reviendra plus dans le reste de la conférence sur cette curieuse hypothèse ni, à ma connaissance, dans le reste de son œuvre. Malgré les réticences, l'humble aveu de la complexité de l'étude (« il n'est pas toujours facile de distinguer… ») et d'une vérité toute relative, les nombreuses modalisations (les peut-être et les conditionnels), la défense qui termine cette page et surtout l'étrangeté de l'hypothèse, malgré tout cela ou à cause de tout cela, ce texte fut repris et critiqué en premier lieu en France, à partir du milieu des années 1970.

[1] Freud, *Ibid.*, p.176-177.

D'abord par la psychanalyste Luce Irigaray qui, dans la première partie de *Speculum de l'autre femme*, publié en 1974[1], en propose une lecture linéaire, en même temps que l'attaque en règle du supposé phallogocentrisme de Freud. Elle revient à la fin de son analyse sur l'extrait que nous venons de citer ; le fait que la femme ne soit pudique ou narcissique que parce qu'elle doit cacher la défectuosité de ses organes génitaux n'est pas sans conséquence : « D'où, pour elle, l'importance des tissus, de la toile pour se (re)couvrir […] La femme donc tisse pour se voiler, masquer les défauts de la Nature, la restaurer dans son intégrité » (p. 143-44) ; par là-même elle ajoute une valeur supplémentaire à ce qui est caché, détourné du regard, et qui est surinvesti, toujours selon Irigaray « en filatures ; parfois métaphoriques. Mobilisation, monopolisation de la valeur sexuelle pour la production de toiles, de tissus ou de textes… » (p. 145). On voit ici apparaître, pour la première fois dans l'histoire de la lecture de ce texte de Freud, mais ce ne sera pas la dernière, la parenté, au moins étymologique, entre le tissu et le texte. Irigaray ne file pas pour autant la métaphore et s'arrête à cette seule occurrence d'une possible analogie.

En 1980, la philosophe Sarah Kofman publie *L'Énigme de la Femme*[2] qui revient à nouveau de façon critique, mais plus mesurée et rigoureuse que L. Irigaray, sur la façon dont Freud a tenté à plusieurs reprises, non sans difficultés et contradictions, de lever le voile sur ce « continent noir de la psychanalyse » que serait la féminité ; son corpus ne se limite pas, loin de là, à cette seule conférence ; elle n'en a pas moins une place de choix dans son entreprise : une des clés de « l'énigme » de la femme serait en effet d'user de voiles, de tissus pour recouvrir un rien, l'absence de pénis : « elle doit cacher qu'elle n'a rien à cacher » (p. 52) par cette ruse mi-conventionnelle, mi-naturelle de l'invention du tissage. Rattachée ainsi à la cause (le manque de pénis, la découverte de la castration) et à ses effets (narcissisme féminin, charme, séduction de l'homme en lui voilant ce qu'il répugnerait à voir), l'hypothèse de l'invention du tissage perd de son étrangeté, et devient pour S. Kofman, cohérente dans l'ensemble de la théorie freudienne, à moins, comme Freud le supposait lui-même, qu'on l'accuse d'avoir une idée fixe et folle, celle du manque de pénis. Plus, la

[1] Luce Irigaray, *Speculum de l'autre sexe* (1974), Paris, Minuit, coll. « Critique », p.9-162. Bien que Sarah Kofman soit souvent en profond désaccord avec Luce Irigaray, elle ne lui en attribue pas moins la redécouverte de ce texte : « Luce Irigaray, la première, a attiré l'attention sur le caractère phallocratique de ce texte » écrit-elle dans la note qui ouvre la seconde partie de son essai et qui commence elle aussi par reprendre mot à mot le texte de « La féminité » (Sarah Kofman, *L'Énigme de la femme, la femme dans les textes de Freud*, Paris, Galilée, 1980, rééd. Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1994, p.109. NB : les citations suivantes renvoient à cette dernière édition]

[2] S. Kofman, *L'Énigme de la femme*, *op.cit*., p.52.

philosophe va remotiver la parenté étymologique tissu/texte, et faire[1], de tout texte (rêve ou autre) un tissu recouvrant l'angoisse de castration :

> Le texte, quel qu'il soit, est toujours un tissu qui, par peur de la castration, dissimule une horrible blessure et très tentante nudité : les Habits neufs de l'Empereur d'Andersen sont pour Freud le paradigme de tout rêve ; le rêve est un tissu, qui tel un imposteur, recouvre d'un tissu précieux et invisible ce qui ne doit pas être perçu, la nudité du roi, le contenu latent. Seuls « les bons et loyaux sujets », ceux qui ne redoutent pas la castration, peuvent apercevoir sans être effrayés, la nudité, sont capables de démasquer, de faire apparaître dans le contenu manifeste un contenu latent interdit, d'exhiber sans horreur la nudité maternelle : l'énigme féminine est le paradigme de toute énigme.[2]

Cette équivalence posée entre le tissu et le texte permettra par la suite à S. Kofman de remettre en cause l'idée freudienne d'une moindre capacité à la sublimation des femmes (à moins d'être masculines, comme ses consœurs psychanalystes auxquelles il fait référence dans cette même conférence[3]) : si l'homme se détourne de ses pulsions libidinales par la sublimation, la femme se détournerait du manque de pénis par le tissage, c'est-à-dire la production d'un tissu ou d'un texte, bref d'un livre, forme de sublimation, équivalent et dépassant la procréation d'un fils[4] qui, à la fin de la XXXIIIe conférence, était présenté comme le seul substitut satisfaisant au manque de pénis (179)[5]. Alors

---

[1] C'est, au sujet d'une remarque de Freud sur un rêve de l'Homme aux rats : « Je ne réussis pas à défaire fil à fil tout ce tissu de revêtement imaginatif », cité dans *L'Énigme de la femme* (p.104), que Sarah Kofman entreprend sa théorie du tissage.

[2] *L'Énigme de la femme*, p.104.

[3] *Cf.* Sigmund Freud, « La Féminité », art. cit., p.156 où il s'adresse fictivement à une consœur psychanalyste : « Vous êtes une exception, vous êtes plus masculine que féminine sur ce point ». Le mode d'adresse particulier de Freud à ses consœurs a été tout particulièrement analysé par S. Kofman, en tant que point de résistance de la théorie freudienne (que faire de ces femmes qui manifestement dirigent leur intellect comme des hommes? de ces femmes qui font exception?), *cf. L'Énigme de la Femme*, *op.cit*., p.136.

[4] On ne peut qu'être troublé par l'homographie du « fils » et des « fils » en français.

[5] S. Kofman, *L'Énigme de la femme*, p.194-195 : « Reste à savoir en quoi l'exercice d'une profession intellectuelle peut être considérée comme une sublimation de l'envie du pénis, si par sublimation l'on entend une dérivation génétique et une déviation du but de la pulsion : il semble n'y avoir en effet aucune commune mesure, entre l'envie du pénis et l'envie d'exercer une profession intellectuelle. Est-ce à dire que la profession intellectuelle jouerait le rôle d'un pénis substitutif ? Or l'on peut comprendre qu'elle donne à la femme le « phallus » mais non le pénis (selon une équation bien connue, seul celui qui a de la tête peut être mis en tête). L'on comprend mieux si, par « profession intellectuelle », Freud entend : écrire des livres, le livre étant un substitut de l'enfant, et celui-ci un substitut de pénis, écrire des livres pourrait être compris comme sublimation de l'envie du pénis. Ainsi, dans *Le Tabou de la virginité*, Freud écrit : "Derrière cette envie de pénis se révèle maintenant l'amertume hostile de la femme envers l'homme, amertume qu'il ne faut jamais complètement négliger dans les rapports entre les sexes et dont les aspirations et productions littéraires de ces « émancipées » présentent les signes les plus évidents." ».

que Freud, à de nombreuses reprises[1], estime que la sublimation intellectuelle est une « activité » essentiellement masculine, en attribuant aux femmes l'invention du tissage, la capacité à nouer les fils d'une trame, il permet à S. Kofman d'y lire l'ébauche d'une concession à la sublimation intellectuelle féminine, à la possibilité d'écrire des textes-tissus, des livres-voiles.

Nous ne nous étendrons pas plus longtemps sur cette ré-interprétation du texte freudien par Sarah Kofman : notons simplement que sa relecture, en faisant du tissu/texte un substitut au « désir de pénis », un équivalent de l'enfant[2], redonne à la femme la possibilité de sublimer, par le tissage/l'écriture, non pas une énergie libidinale, mais la découverte de la « castration » et l'envie de pénis. En quelque sorte, la démarche analytique de Sarah Kofman, sa relecture de Freud, serait d'aller au bout d'un chemin que Freud n'aurait su parcourir intégralement[3].

---

[1] Dans cette même XXXIIIe conférence, p.180 : « Nous disons aussi des femmes que leurs intérêts sociaux sont plus faibles et de leur capacité de sublimation pulsionnelle moindre que celle des hommes » ; dans les *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905, Paris, Gallimard, Les Essais, 1949, p.178 *sq.*) s'ébauche l'idée que les progrès de la civilisation comme ceux de l'individu ont sans doute comme cause les processus de sublimation ; l'idée est reprise dans *Malaise dans la civilisation* (*Das Unbehagen in der Kultur*, [1930], Paris, PUF, « Bibliothèque de Psychanalyse », 1971, p.47-55) à laquelle s'ajoute l'idée que « Les femmes soutiendront les intérêts de la famille et de la vie sexuelle alors que l'œuvre civilisatrice, devenue de plus en plus l'affaire des hommes, imposera à ceux-ci des tâches toujours plus difficiles et les contraindra à sublimer leurs instincts, sublimation à laquelle les femmes sont peu aptes. […]. La femme, se voyant ainsi reléguée au second plan par les exigences de la civilisation, adopte envers celle-ci une attitude hostile ».

[2] À partir des différentes analyses de S. Kofman et de la relecture de Freud, on pourrait sans mal reconstruire ainsi les équivalences ou les trajectoires : découverte de l'absence de pénis et désir du pénis → recouvrir le manque d'un tissu = texte = livre = enfant mâle. L'équivalence symbolique pénis=enfant (ainsi que livre = enfant) est posée par Freud lui-même (*La Féminité*, p.172 : « selon une vieille équivalence symbolique, l'enfant vient à la place du pénis ») et interprétée par S. Kofman (*L'Énigme de la femme*, p.213).

[3] Notons aussi que *L'Énigme de la femme* n'est pas le premier essai où S. Kofman analyse les textes de Freud : dans *Quatre romans analytiques* (1973, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet »), elle propose une relecture intéressante de quatre textes de Freud où elle interroge avant tout la pratique de Freud en tant qu'analyste - lecteur : comment il se réapproprie et fond le texte lu (qu'il soit rêve ou texte littéraire) dans un texte qui lui est propre. La lecture freudienne est alors interprétée par S. Kofman comme un dépeçage de texte, une mutilation qui, en écartant la lecture du texte original, prive le lecteur « naïf » de toute jouissance, du suspens, du romanesque, de la beauté formelle. En un sens, les reproches qu'elle énonce à l'encontre de la lecture démembrante de Freud pourraient être adressés à toute entreprise de critique littéraire. Elle y ajoute par contre les motivations d'une telle lecture : acquérir l'efficace d'une analyse et faire de toute analyse/lecture (d'un individu/d'un texte) le lieu de la révélation du contenu latent. L'herméneutique freudienne est nécessairement psychanalytique. La lecture s'apparente alors à un mouvement contraire à celui du tissage : « Énigme du délire, énigme du texte littéraire dont la « forme » est une façade, un tissu qu'il faut défaire fil à fil. Résumer le texte, c'est procéder simultanément à

Ce qui nous importe à ce stade et en ce lieu, outre cette relecture d'un petit texte de Freud qui reprend les tenants et les aboutissants de sa théorie de la « féminité », c'est le fait qu'au début des années 1980 un texte de Freud ait pris une telle importance dans la pensée féministe française, et comment, en revenant sur l'invention du tissage, celle-ci la fera passer du statut d'hypothèse mi anthropologique mi psychanalytique au statut d'image métaphorique de la création littéraire : tisser, c'est-à-dire nouer une trame, des liens, des nœuds (d'une intrigue), c'est-à-dire raconter, ou écrire une histoire. Mais si la tisseuse peut se faire métaphore de l'écrivain (femme ?), et le tissage métaphore d'une écriture peut-être proprement « féminine », l'association de l'image du tissage au processus de la lecture n'a pour le moment rien d'évident et ne semble pouvoir être motivée par aucune étymologie ou image traditionnelle. C'est d'elle dont nous voudrions parler à présent.

Une relecture de Freud, via ses premières lectrices : le tissage comme métaphore d'une lecture proprement féminine.

Il va falloir toutefois prendre garde de ne pas trop faire dire au texte de Freud et à sa relecture par les critiques féministes américaines. Si ces nouvelles lectrices, dont il va être question à présent, ont pu lire le tissage comme métaphore de la lecture et non plus de l'écriture, ce n'est pas le seul fait de la XXXIIIe conférence et de son interprétation par L. Irigaray ou S. Kofman dont elles revendiquent la lecture et l'influence, mais plutôt d'une conjonction entre ce texte relu et les textes critiques qui réinvestissent la parenté étymologique tissu/texte[1]. Ainsi Naomi Schor[2], au début de *Breaking the Chain*, avant d'élaborer une théorie et une mise en pratique de la « lecture féminine », revient sur le caractère obsédant de la métaphore du tissu-texte dans la critique contemporaine, littéraire ou philosophique (chez J.-P. Richard, Barthes ou

---

l'effritement des délires du héros, de l'auteur et du lecteur. C'est briser la complicité d'un texte continu qui dissimule par sa cohérence même qu'il est énigmatique. Démembrer le texte, c'est faire apparaître ses lacunes, l'absence de liens entre certains événements ou la substitution de liens fictifs aux liens réels. Déconstruire le texte est l'étape préalable nécessaire pour reconstruire un autre texte, en tissant entre les événements d'autres liens, en introduisant une nouvelle nécessité. Résumer, c'est séparer les différents éléments de la trame dans lesquels ils sont pris pour les tresser ensemble dans un autre tissu […]. » (cmqs, p.109)

[1] *Cf.* Guglielmo Gorni, "*La metafora di testo*", *in Strumeti Critici*, n°38 (fév. 1979), p.18-32 qui propose une excellente histoire depuis la littérature latine jusqu'aux Renaissances italienne et française de ce lien métaphorique et poétique entre texte et tissu. Je tiens à remercier très chaleureusement ici Dagmar Wieser de m'avoir fait connaître cet article.

[2] Naomi Schor (1943-2001) était professeur de français à l'université de Yale depuis 1999. Critique littéraire spécialiste du XIXe siècle français, elle a notamment introduit et relu dans une perspective théorique féministe Luce Irigaray, Jacques Derrida. *Breaking the Chain* et *Reading in Detail* ont compté dans la critique littéraire et esthétique féministe aux Etats-Unis.

Derrida…[1]). Elle interprète toutefois ce recours à l'étymologie en l'assujettissant à l'hypothèse freudienne de l'invention du tissage par les femmes :

Les métaphores que ces auteurs tissent encore et encore sont extrêmement significatives, puisque selon Freud, la seule contribution des femmes aux découvertes et inventions dans l'histoire de la « civilisation » est une « technique », « celle du tressage et du tissage ».[2]

Chez ces auteurs, le texte apparaît bien en effet comme le produit d'un tissage, comme un ensemble de mailles tressées, de fils noués entre eux : le texte est un tissu, non pas déjà entièrement tissé, mais interprété au gré des fils que l'on tire, des thèmes que l'on repère dans le texte. De sorte que de façon ténue et non-systématisée, la lecture critique peut s'apparenter à un travail de démêlage du texte : lire, ce serait tirer les fils du texte, ce serait découdre le tissage écrit. Une telle métaphore de la lecture critique n'est cependant jamais exposée aussi explicitement que nous ne le faisons chez ces mêmes auteurs qui privilégient essentiellement le texte et sa « texture ».

---

[1] Nous ne pourrions revenir sur tous les exemples qu'elle donne (Le « *Ariadne thread* » de Bachelard, la « synonymic chain » de Barthes ou la « chain of supplements » de Derrida), nous nous permettons néanmoins de donner ici quelques extraits qui corroborent son propos. Jean-Pierre Richard (*Proust et le monde sensible*, 1974, Paris, Seuil, Coll. « Points Littérature », p.196-197) : « C'est l'intention par exemple du motif du tissage, si important dans *La Recherche* (parce que lié, comme on le verra plus loin, à l'ordre thématique qui en organise volontairement l'écriture). Signifiants et signifiés s'y attachent cette fois l'un à l'autre, y passent l'un dans l'autre comme les fils entrelacés d'une même texture. » ; Roland Barthes (*Le Plaisir du texte*, 1973, Seuil, coll. « Points Essais », p.100-101) : « Texte veut dire tissu ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une hyphologie (Hyphos, c'est le tissu et la toile d'araignée) » ; ou encore Susan R. Suleiman à propos de Derrida (Susan R. Suleiman et Inge Cosman (sous la direction de), *The Reader in the Text*, Essays on Audience and Interpretation, Princeton (New-Jersey), Princeton University Press, 1980, p.40-41) : « *For Derrida, a text can never be understood as a plenitude, an organization of elements present to themselves and pointing only themselves (or the « text itself ») : "On the contrary : « every 'element'– phoneme or grapheme – is constituted from the trace it bears of the other elements in the chain or the system. This linking [enchaînement], this tissue, is the text, which is only produced in the transformation of another text"* ».

[2] Naomi Schor, *Breaking the Chain : Women, Theory and the French Realist Fiction* (1985), New-York, Columbia University Press, p.4 : "*The metaphors that these authors weave again and again are extremely significant, since according to Freud the only contribution of women to the discoveries and inventions in the history of "civilization" is a "technique", "that of plaiting and weaving*"." Il semble à peu près assuré que ce soit auprès de Irigaray que Schor ait eu connaissance de ce texte : elle fait en tout cas référence à son influence décisive sur la pensée structuraliste américaine dès les toutes premières pages de l'introduction de *Breaking the Chain* (p.X *sq.*)

Naomi Schor construit sa réflexion à l'inverse : lire ne serait pas selon elle une opération qui dé-coud le texte considéré comme processus continu de tissage, mais au contraire, la lecture « féminine » serait analogue à une lecture thématique apparentée au tissage :

> Le fil […] est un attribut spécifiquement féminin, une métonymie de la féminité. C'est pourquoi on peut spéculer quant aux relations […] entre une lecture thématique et une lecture féminine, pour laquelle je ne prétends absolument pas qu'il s'agisse d'une lecture uniquement pratiquée par des femmes. […] Cette hypothèse présuppose une question : la lecture a-t-elle un sexe? Et cette question à son tour en amène une autre : l'écriture a-t-elle un sexe?[1]

Tels sont les présupposés et les conclusions, que je vais tenter de démêler à partir de ce texte et d'autres de N. Schor : 1/ Freud a montré que le tissage était proprement féminin. 2/ Certains auteurs considèrent le texte comme un textile, un tissage. D'où ces deux conséquences : 1/ la lecture critique thématique est une forme métaphorique de tissage. 2/ Etant tissage, elle est féminine (selon le 1er présupposé). Donc la lecture thématique est une lecture féminine, qu'elle soit pratiquée par des hommes ou des femmes.

Une théorie de la lecture thématique en tant que lecture féminine s'élabore ainsi dans les différents ouvrages de N. Schor (*Breaking the Chain* en 1985, mais surtout *Reading in detail*[2] en 1987). Le travail de lecteur (celui qui selon nous tire les fils et découd le texte) devient pour elle analogue à celui de l'écrivain (qui assemble les fils, les noue entre eux). Outre que le raisonnement de N. Schor ne me paraît pas poser le plus parfait des syllogismes, puisqu'elle introduit un nouveau terme dans la conséquence – celui de la lecture – il me semble problématique de prendre comme présupposé une hypothèse (celle de l'invention du tissage) qui était restée chez Freud cantonnée à l'état d'hypothèse dans le cadre très précis de l'envie de pénis et du voilement de son absence chez la femme, hypothèse contestée par les féministes françaises (sur qui s'appuie N. Schor), pour finalement se la réapproprier et faire de la métaphore du texte/tissu une métaphore engageant la féminité. Reste que le renversement de perspective est pour le moins intrigant : l'équivalence tissage/écriture a disparu au profit de l'équivalence tissage/lecture.

Il me semble que la pensée de la lecture féminine risque gros : à la recherche d'une légitimité critique et intellectuelle, elle s'appuie sur des garants de renom, dont le féminisme ou la dénonciation du phallogocentrisme ne peuvent être

---

[1] Naomi Schor, *Breaking the Chain*, *op.cit.*, p.5 : "*The thread […] is a peculiarly feminine attribute, a metonym for femininity. There is cause to speculate about the relations (necessarily hypothetical at the current stage of our knowledge) between a thematic reading and a feminine reading, by which I certainly do not mean that reading practiced uniquely by women. […] This hypothesis presupposes one question : does reading have a sex? And this question in turn brings up another : does writing have a sex?* "

contestés (S. Kofman, L. Irigaray, J. Derrida), reprend leur corpus d'étude, mais commet à mon sens l'erreur de croire que ce corpus (freudien en l'occurrence) peut être entièrement avalisé par leur relecture, au point qu'il puisse devenir le présupposé d'une réflexion sur la lecture féminine.

Il ne s'agit pas pour moi de prétendre qu'une théorie de la lecture féminine serait sans fondement ou dénuée d'intérêt, bien au contraire ; mais si l'association étymologique et métaphorique du tissu et du texte en liaison à la féminité permet des analyses originales et riches, elle ne me semble pourtant jamais pouvoir être considérée comme évidente ; il en va de même pour l'analogie entre le tissage et la lecture. C'est pourquoi je voudrais en venir, dans un tout dernier temps, aux exemples de « lecture féminine » sur lesquels va s'appuyer la démonstration et la mise en œuvre de la théorie du même nom, exemples qui retourneront la problématique de la lecture, et montreront à quel point il est difficile de ne pas en revenir à une théorie de l'écriture.

Les personnages lectrices : laboratoire de la lecture et de l'écriture féminines

Les exemples sur lesquels s'appuie Naomi Schor, que l'on retrouve souvent chez les critiques féministes américaines travaillant dans les départements de littérature et tout particulièrement de littérature française, sont éclairants et permettent, si ce n'est d'en découdre, du moins de comprendre plus profondément les enjeux et les stratégies. Ces exemples sont récurrents, presque toujours les mêmes, pour ne pas dire le même : Emma Bovary est la plus souvent citée, même si l'on rencontre aussi parfois Mathilde de la Mole ou Lamiel. Étant toutes des personnages de lectrices, nous pourrions penser qu'elles vont servir de laboratoire à l'hypothèse de la lecture féminine comme tissage. Si toute une tradition – mythologique, médiévale[1] – a fait du tissage une activité concurrente ou analogique de l'écriture, dont on a retrouvé la trace jusque dans la lecture de Freud par S. Kofman, l'histoire des femmes et certaines critiques littéraires ont fait apparaître plus récemment l'analogie entre la lecture et le tissage, passe-temps complémentaires de la jeune fille honnête, comme le rappelle par exemple Susan Van Dijk :

> Feinte ou réelle, l'occupation à un « ouvrage de dames » permet toujours de réaliser cette exigence capitale [de la modestie]… La lecture – isolée ou en commun – semblerait

[1] On pense ici autant aux figures mythiques d'Ariane, des trois Parques ou de Pénélope qu'à l'ouvrage de Gisèle Mathieu-Castellani, *La Quenouille et la lyre* (Paris, Corti, 1998), où elle montre que pendant le Moyen Âge et la Renaissance, l'accession des femmes à l'écriture a d'abord commencé par un refus des activités traditionnellement réservées aux femmes (à savoir le tissage), par l'alternative « la quenouille ou la lyre » (où la « quenouille » devient métonymique de la femme et la lance/la lyre, de l'homme), avant que les écrivains femmes ne viennent à réconcilier les deux activités dans l'écriture. Les chansons de toile sont une des formes que pourrait prendre cette association proprement féminine de la narration et du tissage.

> pouvoir remplir le même office. Ce sont ces deux occupations « convenables », l'une renfermée – apparemment – sur soi, l'autre ouvrant sur des espaces imaginaires et dangereux.[1]

Revenons donc plus précisément à ces personnages manifestement lectrices et au rapport qu'elles entretiennent avec le tissage, afin de vérifier l'hypothèse de la lecture de Freud par Naomi Schor, et d'étudier la représentation littéraire d'une « lecture féminine ». Ainsi, la première fois que Charles Bovary voit Emma, son attention se focalise sur son lorgnon coincé dans le corsage, lorgnon qui ne sert point ici à lire, mais à coudre[2] ; plus tard, quand Léon a abandonné Yonville, Emma se réfugie tout autant dans les livres que dans la broderie :

> Mais il en était de ses lectures comme de ses tapisseries, qui toutes commencées, encombraient son armoire, elle les prenait, les quittait, passait à d'autres.[3]

La comparaison est ici d'autant plus efficace que l'on ne sait si l'antécédent de cette relative qui dit les velléités d'Emma est la lecture ou la tapisserie, tous deux noms féminins, impuissants à lever l'ambiguïté. La parenté tissage/lecture est souvent d'autant mieux entretenue par les deux sens possibles du mot « ouvrage »[4], que par la représentation picturale souvent similaire de la brodeuse et de la lectrice[1].

---

[1] Susan van Dijk, « Lire ou broder : deux occupations féminines dans l'œuvre de Mmes de Graffigny, Riccobini et de Charrière » (1995), [*in*] Jan Herman et Paul Pelckmans, *L'Épreuve du lecteur, livres et lectures dans le roman d'ancien régime*, Actes du VIIIe colloque de la Société d'Analyse et de Topique Romanesques, Louvain-Paris, Peeters, p.353. Les exemples qui suivent, notamment celui des *Lettres d'une péruvienne* sont tout à fait concluants. Mais on peut s'étonner que, malgré ce constant rapprochement de la lecture et du tissage, Susan van Dijk conclut assez mystérieusement de la sorte : « la posture immobile [des brodeuses], comme une imaginaire « chambre à soi », transforme celles qui ne lisent pas en romancières virtuelles » (p.360).

[2] Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1856), Paris, Le Livre de Poche, 1961, p.29-31 : « Mlle Emma tâchait à coudre des coussinets […]. Elle portait, comme un homme, passé entre deux boutons de son corsage, un lorgnon d'écaille. » On pourrait revenir plus précisément sur l'ensemble de ce passage, où s'entremêlent les gestes inhabiles de l'improvisée couturière Emma (« tout en cousant, elle se piquait les doigts »), des lettres tracées de sa main au bas d'un dessin (« écrit en lettres gothiques : 'À mon cher papa'»), des cheveux noirs sur son col blanc, impeccablement lissés, peignés, séparés par une raie (« ses cheveux, dont les deux bandeaux noirs semblaient chacun d'un seul morceau tant ils étaient lisses, étaient séparés sur le milieu de la tête par une raie fine […] »). On verra dans la suite un plus ample développement de cette problématique.

[3] G. Flaubert, *Madame Bovary*, *op.cit.*, p.155.

[4] De même dans Lamiel, dont l'héroïne est pourtant moins que sujette à ce genre d'activité typiquement féminine, il est impossible de décider du sens de « filer » dans cette scène : « Un jour de dimanche que l'on ne pouvait pas filer et que sa tante lui défendait de regarder par la porte ouverte […] Lamiel trouva sur l'étagère de livres L'Histoire des quatre fils Aymon » [*in* Stendhal, *Lamiel* [posthume 1889], Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p.67). Si le filage

On trouve dans les textes de Flaubert ou de Stendhal une association quelque peu différente, qui n'est jamais systématiquement interprétée par N. Schor ou Carla L. Peterson[2], alors qu'elle pourrait leur permettre de renouer plus facilement avec le texte de Freud : il s'agit du rapport qu'entretiennent les personnages de lectrices à leur coiffure. Que vient faire la coiffure dans cette réflexion toute tournée vers le tissage? Si l'on se souvient du texte de Freud, le tissage commençait avec le tissage des poils pubiens. Non loin de la tresse et de la coiffure. Si absurde que puisse paraître cette parenté, il nous faut pourtant constater qu'une lecture attentive de Stendhal ou Flaubert met en présence ces termes : lectrice – coiffure et en ajoute un : masculinisation. Ainsi de ce passage, précédant immédiatement celui qui comparait livres abandonnés à tapisserie non finie :

> Elle choisit chez Lheureux la plus belle de ses écharpes, elle se la nouait à la taille par-dessus sa robe de chambre ; et les volets fermés, avec un livre à la main, elle restait étendue sur un canapé, dans cet accoutrement.
>
> Souvent, elle variait sa coiffure : elle se mettait à la chinoise, en boucles molles, en nattes tressées ; elle se fit une raie sur le côté de la tête et roula ses cheveux en dessous, comme un homme.[3]

L'association de la représentation en lectrice (sa mise en scène, « un livre à la main ») et de la coiffure est ici indéniable : la coiffure est bien un tissage très particulier, qui a la particularité de transformer la lectrice, de la rendre « comme un homme », et cette transformation est d'autant plus patente que la comparaison est rejetée en fin de proposition, dans une incidente, accentuée. On retrouve la même expression, la même incidente et la même pause dans l'intonation dans ce passage déjà évoqué du lorgnon : « Elle portait, comme un homme, passé entre deux boutons de son corsage, un lorgnon d'écaille ».

---

s'apparente ici au tissage, et non pas à l'escapade, on voit qu'il est aussitôt remplacé par la seule autre activité envisageable : la lecture.

[1] À cet exemple, nous pourrions renvoyer à la peinture flamande du XVIIe siècle, que ce soit celle Vermeer, ou de Peter de Hooch, dont les peintures de femmes dans des intérieurs, lisent ou cousent dans une même posture recueillie ; *cf.* Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien : Essai sur la peinture hollandaise du XVII1^{e} siècle*, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1993, p.33 *sq*.

[2] Même si elles peuvent l'évoquer par instant, elles ne semblent pas aller au bout de leur réflexion : le lorgnon d'écaille, les déguisements d'Emma « comme un homme », conduisent par exemple N. Schor à l'idée que Emma est un double de l'écrivain, la face féminine de Flaubert, un être hybride qui se masculinise à mesure qu'elle deviendrait auteur ; cette analyse contestable néglige du coup ce qui aurait dû être au centre de son attention, à savoir la liaison entre la lecture et le tissage, et de quelle façon elle ne va pas nécessairement dans le sens d'une « lecture féminine », au contraire. (*Cf.* Naomi Schor, *Breaking the Chain*, *op.cit*., p.22 *sq*.).

[3] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op.cit*., p.154.

Par deux fois chez Flaubert, le tissage le plus élémentaire qui soit, celui des cheveux, est associé à un « devenir-homme » de la lectrice. Il semble bien qu'il y ait là plus qu'un hasard ; de la même façon nous pouvons lire la scène de première vue entre Julien et Mathilde de la Mole dans la bibliothèque paternelle, quand celle-ci s'apprête à voler quelques livres interdits :

Julien trouva [à Mathilde] en papillotes l'air dur, hautain et presque masculin. Mademoiselle de la Mole avait le secret de voler des livres dans la bibliothèque de son père sans qu'il y parût.[1]

C'est tout ensemble comme femme étrangement coiffée (et ces « papillotes », ajout de petits bouts de papier dans les cheveux pour les tordre, sont comme des petits morceaux de livres sortis de la tête de Mathilde), comme femme à l'air « presque masculin », et comme lectrice (« voler des livres ») que Mathilde se présente aux yeux de Julien et du lecteur de *Le Rouge et le Noir* pour la première fois, comme si l'association inévitable de la lectrice et de son devenir-homme était entretenue par sa coiffure. Comme si la coiffure de la lectrice, selon une interprétation toute freudienne, était le tissu permettant de voiler l'absence de pénis au point que l'on croit en voir un là où il n'y a que la dissimulation de son absence. Par l'étude de ces deux personnages lectrices[2], on revient à la lecture de Freud par S. Kofman : il y aurait une sorte de devenir-homme de la femme qui lit, parce que le livre lu serait en quelque sorte à considérer comme ajoutant ce qui fait défaut à la lectrice, ajout qui masculinise la femme et qui la détourne du seul développement « normal » pour la féminité à savoir par la procréation d'un enfant, d'un garçon. La femme qui lit serait à considérer comme ces intellectuelles qui sont plus hommes que femmes selon Freud. Mais on sortirait, par le biais de ces exemples, de la production du livre, de l'écriture, comme seule forme de « sublimation » chez Freud selon S. Kofman : la lecture elle-même acquerrait un statut tout à fait particulier, serait elle-même un tissage, un voile (puisqu'elle est accompagnée du tissage jusque dans les représentations littéraires les plus connues), un livre. Le seul « problème » qui nous resterait alors à résoudre est le suivant : la lecture comme tissage ne peut dans cette perspective être considérée comme une lecture féminine, mais au contraire comme une lecture du devenir-homme ; elle rejoint en cela les attaques portées contre les bas-bleus, les femmes écrivains au XIXe siècle, et leur sexe indéfini, ni-homme ni-femme, de « virago ».

À ce prix, le tissage pourrait se faire la métaphore efficace d'une lecture « féminine en tant que devenir-homme ». Mais cette thèse trop proche des théories freudiennes n'a pas été envisagée par N. Schor. Celle-ci va aller dans un sens tout à fait opposé à celui que nous proposons. La parenté entre la lecture et

[1] Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (1830), Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p.253.

[2] Dont nous avons bien conscience qu'elles ne sont pas représentatives de tous les personnages lectrices ; elles retiennent surtout notre attention pour l'exceptionnelle synthèse des thèmes freudiens et de sa relecture féministe qui se trame en elles.

le tissage ne sera pas mise en avant dans l'étude des personnages de lectrices. Tout au contraire, N. Schor écrit au sujet d'Emma Bovary :

> Elle apparaît comme la représentation d'un écrivain dont les relations à l'écriture sont semblables à celles de Flaubert, et s'oppose à celle d'Homais.[1]
>
> Certains lecteurs, inattentifs aux activités scripturales d'Emma seraient probablement surpris de cette affirmation. […]. Emma est aussi le portrait d'un artiste, mais d'un artiste en jeune femme, et c'est cette différence, cette représentation audacieuse de l'écrivain en femme qui déconcerte, qui induit en erreur et qui, pour toutes ces raisons, doit être examinée.
>
> La quête de passion amoureuse d'Emma est doublement motivée par la littérature. Il y a d'abord une 'médiation externe', le désir de transformer les lettres (mortes) qu'elle a lues en une expérience vécue, afin de coïncider avec les modèles littéraires. Lorsqu'elle devient la maîtresse de Rodolphe, cette identification longtemps désirée semble se réaliser : Emma progresse depuis le statut passif de lectrice à celui, actif, d'héroïne et d'écrivain.[2]

Afin de défendre ce point de vue audacieux, qui transforme le personnage lectrice en personnage d'écrivain, N. Schor s'appuie sur des exemples précis, les quelques billets ou lettres qu'on voit Emma écrire, son ambition pour que Charles devienne un grand médecin, mais surtout sur cette volonté de transformer la lecture en acte. Carla L. Peterson ne dit pas autre chose dans son essai sur le lecteur « déterminé » au XIXe siècle[3]. Les bases d'une théorie de la

---

[1] Naomi Schor, *Breaking the Chain*, *op.cit*., p.XII : "*She appears as a figure of a writer whose relationship to writing approximates Flaubert's, and is opposed to that of Homais* […]".

[2] Naomi Schor, *Breaking the Chain*, *op.cit*., p.14-15 : "*Certain readers, unaware of Emma's scriptural activities, will perhaps be surprised at this affirmation […]. Emma is also the portrait of an artist, but the artist as a young woman, and it is this difference, this bold representation of the writer as a woman which disconcerts, which misleads, and which, for these reasons, must be examined.*

Emma's search for love's passion is doubly motivated by literature. First, there is 'external mediation', the desire to transform the (dead) letter that she has read into lived experience, to coincide with literary models.

When she becomes Rodolphe's mistress, this much longed-for identification seems to be realized ; Emma progresses from the passive status of a reader to the active status of an heroine".

[3] *Cf.* Carla. L. Peterson, *The determined reader, gender and culture in the Novel from Napoleon to Victoria*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1986, p.135 : "*I would argue that in their novels both Stendhal and Flaubert abandoned their unheroic heroes and turned to their heroines – Mathilde de la Mole, Lamiel and Madame Bovary – seeking in them possibilities of artistic self-realization. I would content that these heroines are projections of their male authors in the text, created by them to express their own feelings about the political, social and cultural problems of the times*." Elle décrit ainsi le parcours d'Emma Bovary dans des termes souvent proches de ceux de N. Schor (p.161 *sq*.) quand bien même elle s'attache de beaucoup plus près à l'analyse de la représentation de la lecture. Elle reprend surtout l'article que Baudelaire consacra à *Madame Bovary* et fait de l'hypothèse

lecture féminine, dont on pouvait penser qu'elle s'appuierait sur le personnage en tant que personnage lecteur s'effondrent ici : si Emma est un personnage intéressant, c'est en tant qu'elle se détourne de cette activité dite « passive » de la lecture pour aller vers une activité héroïque et qui serait pleinement active, l'écriture. On voit non seulement se répéter des stéréotypes du type lecture/passivité/féminin (et son opposé écriture/activité/masculin), mais plus, on revient à la position initiale, qui était celle de Kofman relisant Freud : c'est par le tissage, par l'écriture, que Freud, sans le vouloir, aurait laissé une porte de sortie, ou plutôt d'entrée, à la sublimation intellectuelle pourtant déniée aux femmes. En faisant du personnage de lectrice un parangon de l'écrivain, on en arrive implicitement à une conclusion qui dépasse la nôtre (lecture féminine en tant que devenir-homme) : celle d'une lecture féminine en tant que devenir-écriture masculine.

Je me retrouve donc à ce stade de l'étude de ces lectures à tiroirs, et surtout de la lecture de N. Schor comme face à un serpent qui se serait mordu la queue : partie d'abord de l'hypothèse d'une lecture-tissage qui serait proprement féminine, en dépit de l'étymologie qui semblait faire du tissage une image de l'écriture, l'analyse des personnages-lectrices semble paradoxalement la ramener à l'écriture : leur acte de lecture, dans les analyses de Naomi Schor ou Carla L. Peterson n'est valable qu'à condition de se transformer en acte d'écriture.

*

Au terme de ces péripéties freudiennes et de la métaphore du tissage, c'est finalement moins la conquête d'une « lecture féminine » qui importe à N. Schor ou à Carla L. Peterson, que la légitimation d'une discipline en train de naître, à savoir d'une critique littéraire féministe (américaine) qui, si elle est bien obligée de définir d'abord les conditions d'une lecture (féminine) – le premier travail du critique étant de lire – ne peut finalement que se retourner pour énoncer les fondements d'une pratique écrite.

La lecture est alors essentiellement considérée comme écriture en devenir.

Il semble cependant dommage, même si on peut en comprendre la visée, qu'il n'ait pas été possible de définir véritablement les conditions d'une « lecture féminine ». C'est une question difficile, que celle du sexe de la lecture, et qui devrait notamment poser de façon beaucoup plus frontale les questions de passivité et activité, dont nous avions vu que N. Schor réactivait parfois, pour les besoins de sa démonstration, les stéréotypes. En découdre, si je puis dire, avec l'association commune passivité / lecture et activité / écriture permettrait de réévaluer la validité de ce passage si mystérieux, si peu évident, de la lecture à l'écriture, comme passage du « passif » à l'« actif », même s'il est difficile pour

---

d'Emma en « poète hystérique » le centre de son argumentaire (*cf.* Charles Baudelaire, « Madame Bovary de Gustave Flaubert » *in Critique d'art* [*in*] *Œuvres Complètes*, préface de Claude Roy et notes de Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p.481 *sq.*).

une critique féministe de se dégager de l'idée que la lecture est toujours lecture critique et écriture critique en devenir. Cet autre stéréotype qui associe passif / féminin et actif / masculin me semble devoir être réexaminé, surtout quand il est associé aux représentations, notamment littéraires, des lecteurs et écrivains. Faire des personnages lectrices, des figures actives, doubles de l'écrivain, tout en oblitérant leur activité lectrice, me semble relever et d'une interprétation forcée du texte, et, de la part de critiques « féministes », d'une interprétation qui ne fait que renforcer les associations communes et machistes. C'est enfin, dans une perspective plus psychanalytique, la question de la sublimation qui reste à reconsidérer : laisser l'écriture/le livre du côté de l'écrivain, du pôle de l'activité, sans jamais y admettre la lecture, n'est-ce pas cantonner la sublimation à la seule production, et par « nature », une production essentiellement masculine? Y admettre la lecture et notamment une « lecture féminine » permettrait peut-être de sortir de cette aporie qui considère que les seules femmes capables de sublimation sont ces femmes au sexe hybride qui écrivent.

En somme reconsidérer cet objet complexe de la « lecture féminine », continent noir de la critique littéraire, en brisant les couples dialectiques traditionnels tels que lecture / écriture, passivité / activité, féminin / masculin, permettrait peut-être aussi d'engager une redéfinition plus satisfaisante de ce que serait « La Féminité ».

Marie BAUDRY
Université d'Amiens

De l'écriture à la lecture : le rôle des théories esthétiques

A-t-on encore besoin des théories esthétiques ? Si la question se pose aujourd'hui avec une acuité particulière, c'est qu'après l'impérialisme du structuralisme et l'effervescence théorique des années 1960-1970, il fallait s'attendre à un fort mouvement de reflux qui n'a pas manqué de se produire et dont nous ne sommes toujours pas sortis.

Ce reflux se manifeste à plusieurs niveaux. Dans le domaine de la recherche, des pionniers du structuralisme, comme T. Todorov, ont renoncé au formalisme revêche au profit de l'ethnologie ou de l'anthropologie[1]. Sur le plan littéraire, les auteurs de manifestes (Robbe-Grillet pour le Nouveau Roman, Sollers pour la « littérature textuelle ») ont redécouvert le charme de genres pourtant dénoncés jadis comme surannés, voire comme complices de l'idéologie dominante, tels l'autobiographie ou le récit de voyages[2]. Enfin, dans le champ universitaire, « le démon de la théorie » est tenu de s'expliquer face au « démon du sens commun »[3].

Ce relatif discrédit du discours théorique ne doit pas faire oublier que la théorie et la littérature ont toujours eu des rapports étroits. L'ambition de la théorie fut longtemps de définir la littérature dans le double but de la *générer* (voir les manifestes, les arts poétiques, les écoles littéraires, *etc.*) et de

---

[1] *Cf. Nous et les autres*, Paris, Seuil, 1989.

[2] *Cf.* A. Robbe-Grillet, *Romanesques*, Paris, Minuit, 1985, 1988, 1994 et P. Sollers, *Dictionnaire amoureux de Venise*, Paris, Plon, 2004.

[3] *Cf.* A. Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

l'*expliquer* (à travers les grilles de lecture, les systèmes critiques, les modèles herméneutiques, *etc.*). Si, avec le recul, les prétentions de la théorie à définir l'art (et, *a fortiori*, à le produire) semblent s'être soldées par un échec, la mise en cause de sa fonction explicative est beaucoup plus problématique.

L'échec de la fonction générative

Si l'indépendance de la pratique esthétique par rapport à la théorie fait aujourd'hui consensus, c'est parce que nous sommes toujours redevables, *via* le romantisme, de la conception kantienne de l'art. Notre soupçon sur la fonction générative de la théorie s'enracine dans l'approche de l'œuvre d'art comme « finalité sans fin ». Nous considérons en effet la création artistique comme une opération qui, n'ayant pas de but pratique, n'obéit à aucune règle universelle[1]. Le résultat est que l'art nous apparaît comme le seul espace où la formule « liberté d'expression » a un sens[2]. La réflexion kantienne, au-delà des questions qu'elle peut légitimement susciter, semble assez convaincante dans la présentation qu'elle fait – et dont on n'a peut-être pas tiré toutes les conséquences – de la démarche de l'artiste. Lorsqu'on s'exprime sans contraintes ni but autres que la recherche esthétique, on laisse en effet affleurer une multitude de choses dont on n'a pas forcément une perception claire et qui relèvent, entre autres, d'une culture, d'une subjectivité, d'un fond anthropologique. Pour le dire autrement, privilégier l'aspect, c'est laisser le contenu flotter librement.

Ce n'est donc pas tant la forme de l'œuvre qui ferait le plaisir littéraire[3] que la confrontation à ce qui est exprimé par le travail sur le langage. La « valeur » d'une œuvre tiendrait moins à son écriture qu'à ce qu'elle exprime (ou, plus exactement, elle tiendrait à l'association entre une forme et ce qu'elle exprime). On pourrait ainsi définir l'expérience artistique comme le sentiment d'être confronté à des dimensions de l'existence non verbalisées et parfois non encore perçues par la pensée scientifique[4]. C'est ce que semble confirmer le processus de « recatégorisation ». A première vue, si certaines œuvres (*Les Pensées* de

[1] Cela ne signifie pas qu'il est impossible d'utiliser un objet d'art à des fins pratiques : on peut, de fait, utiliser un tableau de Rembrandt pour caler une table, un volume de *La Recherche* pour étudier les relatives déterminatives ou (hélas !) un texte de Céline pour nourrir l'antisémitisme. Mais on s'appuie alors sur ce qui, dans les œuvres en question, n'est pas artistique.

[2] « […] en droit on ne devrait appeler art que la production par liberté », E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. franç., Paris, Vrin, 1989, § 42, p.135.

[3] On notera que la forme renvoie à ce qu'il y a de plus culturel (et, donc, à ce qui vieillit le plus rapidement) dans une œuvre d'art.

[4] Ce qui revient à étendre à l'ensemble de l'art ce que M. Kundera dit du roman : « Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable. Les romanciers dessinent *la carte de l'existence* en découvrant telle ou telle possibilité humaine » (*L'Art du roman*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1986, p.57).

Pascal, *L'Histoire de France* de Michelet), qui n'appartenaient pas à l'origine au champ esthétique, sont redéfinies comme « littéraires », c'est parce qu'elles témoignent d'une *écriture*. Mais l'essentiel est peut-être à chercher ailleurs : dans les conséquences de cette survalorisation du signifiant. En travaillant la forme, les auteurs ont libéré du même coup des significations dont ils n'avaient pas nécessairement conscience et qui diffèrent de la relation affichée de leurs textes à la vérité.

Si la valeur de l'art tient au fait qu'il résulte d'une expression libre, créer en fonction d'une théorie, c'est limiter ce qu'il y a d'artistique dans le geste créateur. C'est pourquoi il nous est si difficile d'associer la valeur artistique[1] d'une œuvre à son respect scrupuleux d'une théorie. De fait, c'est souvent ce qui, dans un texte, excède la théorie que nous considérons comme artistique : c'est quand Zola se libère du scientisme revendiqué qu'on l'apprécie ; c'est, au-delà de l'objectivisme affiché, la dimension « fantastique » du Nouveau roman qui séduit. La création artistique n'a donc rien à gagner à se placer sous la dépendance d'une définition de l'art préétablie : si on veut bien prendre l'expression comme une métaphore et non dans un sens métaphysique, elle risque d'y « perdre son âme ». En revanche, plus une œuvre est indépendante de la théorie, plus elle exploite sa liberté d'expression constitutive, et plus elle a de chances d'exprimer des choses fondamentales ou neuves.

La théorie ne pourrait prétendre susciter la création artistique que si elle était capable de donner une définition convaincante de l'art. Mais tout le problème, comme l'a bien montré M. Weitz[2], est que l'art est un concept « ouvert » : chaque nouvelle œuvre est susceptible d'entraîner une extension du concept. Les boîtes Brillo d'Andy Warhol ou les emballages de Cristo, en élargissant le champ d'application de l'art, ont en même temps (et inévitablement) modifié le sens du terme. S'il n'en était pas ainsi, si l'art pouvait être défini par un ensemble de propriétés nécessaires et suffisantes, il se présenterait comme un concept fermé, incompatible avec l'idée de créativité. Chaque fois que la théorie a prétendu définir l'art, elle n'a fait que transformer les critères de reconnaissance de classes légitimement closes (comme « la sculpture antique » ou la « littérature de l'âge classique ») en critères normatifs d'évaluation de classes ouvertes (comme « la sculpture » ou la « littérature »).

---

[1] Si je parle de « valeur artistique », c'est qu'il me semble difficile de considérer un texte comme littéraire sans se prononcer sur sa qualité. Je ne suis guère convaincu par la thèse de Genette selon laquelle il existerait des littérarités constitutives : certains textes relèveraient objectivement de la littérature du seul fait qu'ils obéissent à un certain nombre de règles (tout sonnet serait de la poésie et toute fiction de la littérature). Le propos de Genette est de montrer qu'on peut définir le littéraire indépendamment de la question de la valeur, ce qui paraît pour le moins discutable, en tout cas contraire à ce que nous faisons spontanément tous les jours.

[2] *Cf.* M. Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique », *in* D. Lories (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, p.27-40.

Théorie et réception

La remise en question de la fonction explicative de la théorie est, elle aussi, une conséquence de notre conception « romantique » de l'art. Définir l'œuvre artistique comme le champ de l'expression subjective libre et illimitée, c'est lui reconnaître des dimensions multiples. Or, du fait que la plupart des théories s'intéressent à une dimension spécifique de l'œuvre (même lorsqu'elles s'affichent – à l'instar de la psychocritique ou du structuralisme – comme des théories globales), on en a conclu que le geste théorique, intrinsèquement réducteur et autoritaire, était non adapté à son objet.

Mais, si la théorie ne sert à rien, comment expliquer qu'elle ait joué un si grand rôle dans l'histoire littéraire ? L'évolution de la littérature a en effet continûment été doublée par une évolution de la théorie, comme si l'une ne se concevait pas sans l'autre. Pour le seul XXe siècle, on évoquera pêle-mêle les manifestes du surréalisme, Tel Quel, la distanciation brechtienne, l'oulipo, l'engagement sartrien, *etc.* On remarquera, en outre, que si les grandes œuvres se forgent souvent contre les théories en vigueur, elles suscitent après coup de nouvelles théorisations. Il suffit de songer à des textes comme *Du côté de chez Swann*, *Voyage au bout de la nuit* ou *Ulysse*. Tout se passe comme si, quoi qu'on en dise, on avait besoin de la réflexion théorique.

L'hypothèse que je voudrais défendre, c'est que, si la théorie n'est pas indispensable à la création, elle est, en revanche, essentielle à la « réception » (terme plus général que celui d'« explication »). Comme l'a montré A. Danto, la théorie de l'art pèse en effet de façon décisive sur notre relation aux œuvres artistiques[1].

La théorie permet d'abord d'identifier un objet comme œuvre d'art : « L'art, dans son existence même, dépend toujours d'une théorie ; sans une théorie de l'art une tache de peinture noire *est* simplement une tache de peinture noire et rien de plus »[2]. Autrement dit, le rôle de la théorie est de faire entrer les objets du monde réel dans « un monde d'objets interprétés », un « monde de l'art ». Il n'existe donc pas d'autre définition de l'art que « ce que la théorie nous désigne comme tel à l'époque qui est la nôtre ». C'est ce dont témoigne l'argument des *indiscernables*. Il suffit de comparer une boîte Brillo ordinaire et une boîte Brillo signée Andy Warhol pour constater que seule la théorie permet de distinguer ces deux objets rigoureusement identiques. La théorie nous dit non seulement que, dans la seconde moitié du XXe siècle, la simple exposition (ou reproduction) d'un objet de consommation courante dans une galerie d'art peut être considérée comme un geste artistique ; mais, surtout, elle nous explique pourquoi cela est possible. L'approche « théorique » de Danto ne se confond donc pas avec l'approche institutionnelle : la théorie se doit toujours de justifier sa position en l'argumentant.

---

[1] *Cf*. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal* (1981), trad. franç., Paris, Seuil, 1989.
[2] *Ibid*., p.218.

La théorie permet ensuite – et c'est sa fonction la plus importante – de savoir comment il faut recevoir un objet d'art (ce qu'il faut y chercher, comment on doit le lire). Elle ne nous informe pas uniquement sur le fait qu'un objet est relié au monde de l'art, mais aussi sur la façon dont il lui est relié. Lorsque nous identifions, grâce à la théorie, un objet comme œuvre d'art, nous savons qu'il faut être attentif à certaines propriétés qui font défaut aux objets non artistiques et qui vont provoquer une réaction spécifique. Les modalités de cette réaction dépendent entièrement de notre concept d'art. La réception artistique échappe ainsi à l'arbitraire (elle suppose d'avoir assimilé une réflexion de type esthétique) et au principe d'autorité (c'est la connaissance de l'histoire de l'art, et non la soumission passive au verdict de l'institution, qui nous conduit à faire confiance aux théories qui en émanent). Pour en revenir à notre exemple, le spectateur a besoin du discours théorique pour savoir *comment* regarder les boîtes Brillo d'Andy Warhol.

On peut parfaitement appliquer cette analyse à la littérature (qui, ne l'oublions pas, relève de l'art). On n'aura pas le même regard sur *les Pensées* de Pascal selon qu'on interprète le texte comme un ouvrage de propagande ou comme une œuvre littéraire. Dans un autre registre, si on interprète les textes de Sade comme de la littérature (ce que la théorie autorise à faire doublement[1]), cette interprétation modifie aussitôt la façon dont on les lit : on y voit non un discours sérieux mais une « feintise ludique partagée » ; on distingue l'auteur du narrateur et des personnages ; on est sensible au comique, à l'imaginaire, à l'art du récit ; on n'évalue plus l'histoire racontée selon les catégories du vrai et du faux. Bref, on lit cette œuvre à partir des critères qui, à l'époque qui est la nôtre, sont ceux de la littérature. A une époque où les rapports entre philosophie et littérature n'étaient pas si tranchés, on aurait pu considérer ces textes à la fois comme de la littérature et comme des textes à idées.

Examinons les deux exemples suivants :

> Les troubles commencent le 3 mars dès que l'on apprend la levée. Du 3 au 9, des incidents éclatent à Cholet, à Chemillé, à Clisson, dans l'ensemble des Mauges. Il ne s'agit encore que de mouvements spontanés, aisément réprimés, qui n'inspirent aucune inquiétude. Par contre le 11 mars, dans plus de cent villages répartis en trois départements, des rassemblements armés se forment, avec une telle simultanéité que la spontanéité est exclue. Non qu'il s'agisse d'une initiative nobiliaire : un complot aristocratique qui prépare le soulèvement général de tout l'Ouest existe bien, mais ses chefs sont surpris par un mouvement qu'ils n'ont pas déclenché.
>
> Les bataillons envoyés de Paris en Vendée comptaient neuf cent douze hommes. Chaque bataillon avait trois pièces de canon. Ils avaient été rapidement mis sur pied. Le 25 avril, Gohier étant ministre de la justice et Bouchotte étant ministre de la guerre, la section

[1] Pour reprendre les termes de Genette (*Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991), l'œuvre de Sade est à la fois *constitutivement* littéraire (elle comporte des romans) et *conditionnellement* littéraire (elle manifeste une préoccupation formelle et esthétique).

> du Bon-Conseil avait proposé d'envoyer des bataillons de volontaires en Vendée ; le membre de la commune Lubin avait fait le rapport ; le 1er mai, Santerre était prêt à faire partir douze mille soldats, trente pièces de campagne et un bataillon de canonniers.

Il est très difficile, si l'on se fonde sur les seules propriétés des textes, de savoir lequel des deux appartient à la littérature. Estimera-t-on que, dans le premier, des indices comme l'anaphore (« à Cholet, à Chemillé, à Clisson ») ou l'omniscience du narrateur (« ses chefs sont surpris par un mouvement qu'ils n'ont pas déclenché ») signalent la dimension romanesque? Arguera-t-on de la maladresse des répétitions (« étant ministre de la justice », « étant ministre de la guerre ») et de la valeur référentielle des données chiffrées (« neuf cent douze », « trois », « douze mille », « trente ») pour rattacher le second à un manuel d'Histoire ?

La vérité est qu'en l'absence d'une information préalable, il n'est guère aisé de statuer sur la nature d'un texte et d'activer le contrat de lecture adéquat. A titre d'exemple, on ne lira pas de la même façon les indications chiffrées si l'on sait que le premier texte est extrait d'un ouvrage d'Histoire et que le second renvoie au début d'un roman. Alors que, dans le premier texte (*La Révolution française* de F. Furet et D. Richet[1]), les dates seront lues comme de pures données référentielles, elles seront reçues, dans le second (*Quatre-vingt-treize* de V. Hugo[2]), en fonction de l'idée de la littérature et de la relation esthétique qui est la nôtre au moment où nous lisons le roman. On aura ainsi tendance à les interpréter sur le plan symbolique. L'insistance sur le nombre 3 (dont les chiffres cités sont des multiples) sera ainsi rattachée à l'année 93 (qui sert de titre au roman) et aux diverses connotations qu'elle véhicule. La triangulation évoquera, par exemple, la guillotine, métonymique de la Terreur, mais aussi, de façon plus profonde, le dépassement de l'opposition binaire entre deux camps, qui s'inscrit dans la vision hugolienne de l'Histoire comme force transcendante et providentielle.

Les réflexions de Danto montrent donc l'importance du contrat de lecture *artistique* (que l'on a souvent tendance à négliger au profit du seul contrat de lecture *générique*). Or le contrat de lecture artistique, parce qu'il suppose une définition de l'art, est toujours étroitement informé par la théorie. Le rôle de la théorie n'est donc pas de définir l'art, mais « d'utiliser la forme de la définition »[3] pour diriger notre attention vers des éléments soit négligés, soit déformés, par les regards antérieurs sur l'œuvre.

La dimension artistique

Grâce à la théorie, on peut donc penser la littérature et la relation artistique en évitant le double écueil de l'essentialisme et du subjectivisme.

---

[1] Paris, Fayard, 1973, p.191.
[2] Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 1979, p.31.
[3] M. Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique », art. cit., p.39.

Si le discours théorique permet d'échapper à l'essentialisme, c'est parce que les définitions de l'art auxquelles il se risque évoluent avec le champ culturel : « Dans le domaine de l'art, chaque nouvelle interprétation est une révolution copernicienne, au sens où elle constitue une œuvre nouvelle, même si l'objet, comme le ciel, reste le même lorsque l'interprétation change »[1]. C'est le « monde de l'art » qui, à chaque époque, donne les outils conceptuels (la théorie esthétique) qui permettent d'accepter une œuvre comme œuvre d'art. Précisons que la position de Danto n'est pas pour autant relativiste dans la mesure où il est convaincu que le « sens » de l'œuvre n'est pas dissociable de l'intention de l'artiste[2]. S'il est peu contestable que ce qu'une œuvre exprime dépend du moment où elle a été écrite ; on ajoutera cependant – ce que Danto contesterait probablement – que son « sens » dépend aussi du moment où elle est lue, c'est-à-dire des théories en cours à chaque étape de sa réception. Chaque nouvelle théorie, en proposant son propre découpage de l'œuvre, permet de rendre visible une nouvelle forme au sein de l'objet. On notera également que l'avènement d'une nouvelle théorie n'entraîne pas automatiquement le rejet des théories antérieures : le structuralisme peut parfaitement coexister (et, de fait, coexiste) avec la critique psychanalytique ou la critique sociologique.

Sous couvert de définir l'art (ce qui, on l'a vu, est voué à l'échec), le vrai rôle des théories est donc de nous conduire à changer rétroactivement notre regard sur un objet. Une théorie suscitée par l'art moderne peut ainsi nous conduire à regarder différemment l'art classique. Il en va de même en littérature : nous pouvons parfaitement être sensibles à la déconstruction du langage chez Rousseau ou à l'expression de l'inconscient chez Mme de Sévigné. L'intérêt de la réflexion théorique est d'enrichir le nombre des prédicats littérairement pertinents.

Mais la réflexion théorique permet également d'éviter le subjectivisme dans la mesure où l'œuvre considérée comme littéraire doit être capable d'affronter la nouvelle théorie. Les nouveaux prédicats que chaque discours sur l'art apporte avec lui supposent des œuvres capables de les recevoir. Autrement dit, si une théorie se juge à ce qu'elle est capable de faire apparaître dans un texte, cela ne dépend pas seulement de la valeur intrinsèque de la théorie, mais aussi des propriétés du texte. Une théorie géniale ne pourra jamais dire grand-chose (disons « grand-chose d'intéressant ») sur un texte pauvre. On pourrait ainsi avancer que la qualité d'un texte se juge à sa capacité à s'ouvrir successivement (ou simultanément) à différentes théories. L'important n'est donc pas que l'interprétation soit conforme aux intentions de l'artiste, mais qu'elle soit cautionnée par la rigueur et la cohérence interne de la théorie qui l'engendre.

La théorie pèse donc parfois sur la création artistique (on sait que Doubrovsky a « inventé » l'autofiction en se fondant sur une case laissée vide

[1] A. Danto, *op.cit.*, p.203.
[2] « [S]inon interpréter revient à voir des formes de visages dans les nuages », *op.cit.*, p.210.

dans le modèle théorique de Ph. Lejeune[1]), mais cela n'a qu'un intérêt anecdotique. En revanche, la théorie reste essentielle pour nous apprendre à lire l'art et à renouveler nos lectures de l'art. C'est elle qui nous indique ce que nous devons chercher dans l'œuvre littéraire : notre attention pourra ainsi porter sur le travail de l'écriture (Jakobson[2]), la façon dont notre inconscient répond à l'inconscient du texte (J. Bellemin-Noël[3]), l'exemplification métaphorique et le fonctionnement symbolique de l'œuvre (N. Goodman[4]), le dysfonctionnement générateur du pluriel du texte (M Charles[5]), le jeu entre affects et savoirs (M. Picard[6]), *etc.* Sans l'approfondissement et l'évolution de la théorie, notre relation à l'œuvre serait à jamais figée dans l'unicité d'une lecture sclérosante.

La disparition de la réflexion théorique aurait donc peu d'incidence sur la *création esthétique*, mais porterait un coup décisif à la *relation artistique*. On en voit peut-être les prémices aujourd'hui où, faute de penser la relation à l'art, les études « littéraires » sont assimilées aux études « culturelles ». Ne plus chercher à définir l'objet littéraire, c'est ne plus se demander comment il faut le lire et ce qu'il nous apporte. Privé du regard fécondant de la théorie, le texte artistique n'est qu'un objet parmi d'autres, un artefact sans vie.

Vincent JOUVE
Université de Reims

[1] Le roman *Fils* (Paris, Galilée, 1977), qualifié d'« autofiction », serait ainsi la conséquence indirecte des réflexions théoriques proposées par Ph. Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* (Paris, Seuil, 1975).

[2] *Cf. Essais de linguistique générale*, Quatrième partie, « Poétique », trad. franç., Paris, Minuit, 1963.

[3] *Cf. Vers L'Inconscient du texte*, Paris, P.U. F. , 1979.

[4] *Cf. Langages de l'art*, trad. franç., Paris, Jacqueline Chambon, 1990.

[5] *Cf. Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.

[6] *Cf. La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

La théorie des univers de croyance à l'épreuve de la fiction

Introduction

Dans un texte intitulé « *The will to believe* », publié en 1896, le grand philosophe pragmatiste, William James, frère aîné du romancier, présente, au cours de son argumentation, un exemple destiné à illustrer le fait que nos croyances ne sont pas seulement des événements privés, enfermés dans les cerveaux des individus, mais qu'elles peuvent agir sur le réel[1]. Imaginez, dit-il en substance, que, dans un train, vous soyez victime, comme l'ensemble des

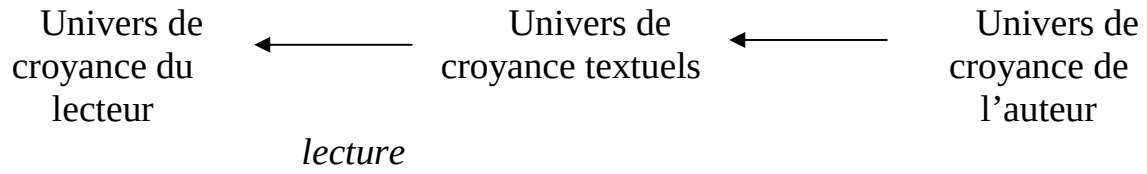
[1] « *A social organism of any sort whatever, large or small, is what it is because each member proceeds to his own duty with a trust that the other members will simultaneously do theirs. Wherever a desired result is achieved by the co-operation of many independent persons, its existence as a fact is a pure consequence of the precursive faith in one another of those immediately concerned. A government, an army, a commercial system, a ship, a college, an athletic team, all exist on this condition, without which not only is nothing achieved, but nothing is even attempted. A whole train of passengers (individually brave enough) will be looted by a few highwaymen, simply because the latter can count on one another, while each passenger fears that if he makes a movement of resistance, he will be shot before any one else backs him up. If we believed that the whole car-full would rise at once with us, we should each severally rise, and train-robbing would never even be attempted. There are, then, cases where a fact cannot come at all unless a preliminary faith exists in its coming. And where faith in a fact can help create the fact, that would be an insane logic which should say that faith running ahead of scientific evidence is the 'lowest kind of immorality 'into which a thinking being can fall. Yet such is the logic by which our scientific absolutists pretend to regulate our lives !* » (W. James, *The Will to believe and Other Essays in Popular Philosophy*, Cambridge, Havard University Press, 1979).

voyageurs, d'une petite bande de pillards menaçants, qui détrousse les uns et les autres sans que personne n'ose résister. Cette attitude craintive à l'égard des pillards repose sur la croyance dans le fait que personne ne viendra vous aider si votre acte de résistance vous met en danger. Mais si chaque passager possédait la croyance que tous les passagers chercheraient ensemble à maîtriser les pillards dans une telle situation, il est évident que l'acte de résistance serait votre réaction la plus spontanée. Plus généralement, il apparaît ainsi que les actes d'un individu appartenant à un groupe social quelconque sont déterminés, de près ou de loin, par les croyances communes à ce groupe social, et par conséquent que les croyances ont le pouvoir d'agir sur la réalité.

Cette anecdote introductive vise à poser d'emblée que, dans le couple fiction et croyance auquel je m'intéresserai ici, la croyance est envisagée comme une représentation mentale effective, au sens d'un événement ou d'un fait mental réel produit par le système cognitif humain. Ce point de départ indique que l'approche de la fiction que je vais développer s'inscrit dans un cadre apparenté à celui des sciences cognitives.

Plus précisément, l'hypothèse que je propose concerne le processus de lecture, que je définirai comme une relation entre l'univers de croyance du lecteur et les univers de croyance déposés dans un texte par un auteur. Je précise immédiatement que, s'il me paraît incontestable que l'être humain nommé auteur est la cause efficiente des univers de croyance textuels, et qu'en tant que tel, il est susceptible d'affecter ces derniers, la lecture telle que je la conçois n'établit pas de relation directe entre l'univers de croyance du lecteur et l'univers de croyance de l'auteur. Autre précision élémentaire : cette relation est orientée. Il va de soi en effet que si l'univers de croyance d'un lecteur peut être affecté par des univers de croyance textuels, les univers de croyance textuels ne sont pas susceptibles d'être altérés par l'univers de croyance du lecteur. Schématiquement :

Schéma 1 : le processus de lecture



L'intérêt de cette conception de la lecture par rapport à d'autres approches envisageables réside dans le fait qu'on tente, par ce moyen, de différer l'influence de la subjectivité interprétative en utilisant des procédures d'analyse falsifiables, c'est-à-dire sur lesquels il est possible d'émettre des jugements de vérité. Il faut donc en premier lieu que j'explique d'une part ce que j'entends par

croyance, d'autre part comment il est possible d'envisager la fiction à l'aune du vrai et du faux. Autrement l'approche que je propose requiert non seulement une justification cognitive mais aussi l'exposition d'une logique.

1. Qu'est-ce qu'une croyance ?

Quel est donc le statut des croyances dans la cognition humaine ? Les sciences cognitives cherchent à expliquer les comportements humains intentionnels, c'est-à-dire les comportements humains dirigés par des représentations mentales humaines. Or on distingue deux types de représentations mentales : les désirs et les croyances. Le désir est la représentation d'un but, donc d'un état de choses possible ou impossible mais non réalisé, tandis que la croyance est la représentation d'un fait. Désirer que le futur président de la république française soit un homme capable de réformer profondément nos institutions est la représentation d'un but ; la croyance selon laquelle Jacques Chirac est l'actuel président de la République est la représentation d'un fait. Une croyance peut s'exprimer sous une forme propositionnelle, c'est-à-dire sous la forme d'une relation entre un argument et un prédicat. Ici par exemple, si j'appelle P la proposition « Jacques Chirac est l'actuel président de la République », la croyance selon laquelle Jacques Chirac est l'actuel président de la République peut être exprimée par la formule « Croire que P », où P est la proposition définie par la combinaison de l'argument « Jacques Chirac » et du prédicat « être l'actuel président de la République ». Bien sûr, une croyance peut être vraie ou fausse. La croyance exprimée par la proposition « Nicolas Sarkozy est l'actuel président de la république » est une représentation fausse, si l'on admet, comme la plupart des logiciens, une théorie correspondantiste de la vérité.

Deux brèves remarques au sujet de la formulation propositionnelle des croyances. Tout d'abord – c'est un point évident mais je me permets tout de même de le souligner – c'est grâce à une telle formulation propositionnelle des représentations mentales que sont les croyances, que l'on pourra rendre les croyances accessibles à une logique. D'autre part, la formulation propositionnelle des croyances est particulièrement bien adaptée à l'étude des textes, puisque les textes sont d'emblée formulés dans une langue naturelle sous une forme propositionnelle. Inversement, cela signifie aussi que mon propos ne peut être transposé directement aux formes fictionnelles non textuelles (par exemple au cinéma), parce que les images ne constituent pas un matériau qui se présente immédiatement sous la forme d'un ensemble de propositions. Une image n'est ni vraie, ni fausse. Si on veut l'appréhender sous un aspect vériconditionnel, il faudra d'abord la traduire en langage propositionnel. C'est d'ailleurs à mon avis l'une des spécificités fondamentales de l'image en tant que régime sémiotique propre : le contact avec l'image ne génère en première instance rien, chez le spectateur, qui soit appréhendable en termes de vérité ou de fausseté (traditionnellement elle ne s'adresse pas directement à la raison) ; l'image ne peut être appréhendée en termes logiques qu'au terme d'une

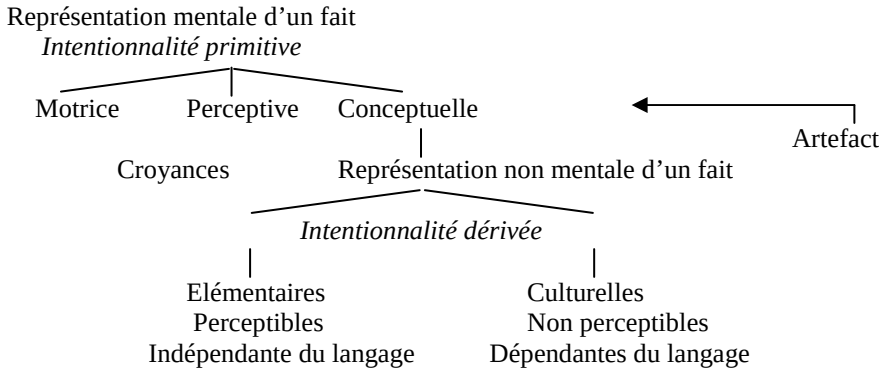
opération mentale préalable consistant à en extraire un contenu propositionnel. Cette opération étant très complexe (et d'ailleurs elle concerne aussi les textes mais je passe sur ce point), je limiterai mon propos au cas de la fiction textuelle.

Si les croyances d'un agent humain sont des représentations mentales, les croyances véhiculées par les textes sont, elles, des représentations non mentales. Ces dernières possèdent des propriétés physico-chimiques, mais pas de propriétés biologiques (plus précisément neurologiques) à la différence des représentations mentales des êtres humains. Cette distinction n'est pas très importante pour le présent propos, mais elle est cruciale dans le programme de naturalisation de l'intentionnalité développé par de nombreux chercheurs en sciences cognitives. Ce que l'on nomme ici *intentionnalité* n'est rien d'autre que le contenu sémantique d'une représentation. Or la distinction entre représentations mentales et représentations non mentales conduit à une distinction entre deux types d'intentionnalités, caractéristiques de chacun de ces types de représentations. Les représentations mentales possèdent une intentionnalité primitive, ce qui signifie que le contenu d'une pensée est fourni par la pensée elle-même, et qu'elle ne dérive pas de la pensée d'un interprète. Lorsque j'écoute quelqu'un parler, ce n'est pas moi qui fournis le contenu des pensées de celui qui parle. En revanche, les représentations non mentales (textes ou images par exemple), qui sont des artefacts, possèdent une intentionnalité dérivée, c'est-à-dire fournie par un interprète. En d'autres termes, le contenu intentionnel des artefacts dépend lui-même du contenu de la pensée d'un interprète.

Enfin, parmi les croyances, on peut distinguer les croyances élémentaires ou intuitives (par exemple, percevoir un certain type de nuages peut conduire à la croyance qu'il va pleuvoir), des croyances culturelles. Les croyances élémentaires portent sur des faits perceptibles, et ne requièrent pas le langage, tandis que les croyances culturelles portent sur des faits non perceptibles qui ne sont appréhendables qu'au moyen du langage et de capacités inférentielles[1].

[1] Sur toutes ces question, voir par exemple : P. Jacob, *Pourquoi les choses ont-elles un sens ?*, Paris, O. Jacob, 1997 ; P. Jacob, *L'intentionnalité*, Paris, O. Jacob, 2004.

Schéma 2 : représentation mentale et représentation non mentale



Je vais maintenant me rapprocher des textes en examinant comment les ensembles de croyances peuvent être conçus comme structurés en univers de croyance. On notera au passage que je laisse de côté l'autre type de représentation mentale précédemment mentionné : les désirs. Il est peu contestable que les désirs jouent un rôle dans les processus de lecture, mais il m'est impossible d'en tenir compte dans le cadre de cette étude. En outre, l'examen exclusif des croyances ne pose aucun problème méthodologique dans la perspective que j'adopte.

2. Des croyances structurées en univers propositionnels

La conception de la vérité concept de vérité pertinente pour le linguiste qui s'intéresse à la théorie des univers de croyance ne coïncide pas exactement avec la conception équivalentiste des logiciens. Robert Martin formule cette position d'une manière très claire :

> Le propre de la vérité langagière […] est une vérité prise en charge par un sujet. Un énoncé est vrai pour quelqu'un. Tout l'effort du locuteur consiste à faire admettre ce qu'il croit être vrai. Peu importe que le locuteur mente : aux yeux du linguiste, est vrai ce que le locuteur asserte, la présomption étant celle de la sincérité. Peu importe que le locuteur se trompe, que ce qu'il dit être vrai ne corresponde pas aux données de l'univers [peu importe, donc, la vérité comme équivalence]. Une assertion véhicule en tant que telle sa propre vérité ; celle-ci vaut à tout le moins à l'intérieur d'un univers dont le locuteur – à tort ou à raison, de bonne foi ou non – se porte garant[1].

La notion de vérité (d'une proposition) peut ainsi être appréhendée en termes d'appartenance ou de non-appartenance à un univers de croyance donné :

> Une proposition p peut appartenir à un univers comme une proposition vraie, comme une proposition fausse, comme une proposition plus ou moins vraie [si on introduit des

[1] R. Martin, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1983 [2ème éd. 1992], p.37-38.

> éléments d'une logique plurivalente], comme une proposition possiblement vraie ; elle peut aussi n'y appartenir d'aucune manière.[1]

En réalité, parmi les solutions logiques envisagées dans cette citation (logique binaire, logique plurivalente, logique modale), c'est la logique modale qui apparaît comme la plus adaptée à la description des univers de croyance, une logique selon laquelle les propositions sont déclarées possibles, impossibles, nécessaires ou contingentes. Autrement dit, un univers de croyance est composé, dans ses zones de consistance, d'un ensemble de mondes possibles au sens de Kripke.

Il convient toutefois de préciser cette première définition. On ne saurait assimiler l'univers de croyance d'un locuteur à l'ensemble des propositions qu'il tient pour vraies, sans introduire une incertitude quant au moment où cet ensemble de propositions est déclaré vrai. Il convient donc de distinguer l'*univers actuel* d'un locuteur donné à un moment déterminé du temps, formé de « l'ensemble des propositions auxquelles ce locuteur attribue effectivement une valeur de vérité »[2], de l'*univers virtuel* d'un locuteur donné à un moment déterminé du temps, formé de « l'ensemble des propositions par lui décidables, c'est-à-dire dont il est en mesure de spécifier les conditions de vérité »[3]. Par exemple, la proposition « Flaubert est né un mercredi[4] » n'appartient sans doute pas à votre univers de croyance actuel (tout simplement parce que cette information ne présente guère d'intérêt), mais elle appartient à votre univers de croyance virtuel parce que, même si vous ne vous êtes jamais posé la question de savoir quel jour est né Flaubert, vous pouvez déterminer quelles sont les conditions de vérité qui devront être spécifiées pour que la proposition « Flaubert est né un mercredi » puisse être considérée comme vraie. En d'autres termes, vous percevez cette proposition comme décidable, au sens où vous savez ce qu'il faudrait faire pour en établir ou en vérifier la validité. En revanche, si vous n'êtes pas spécialiste de neuropsychologie, il vous sera sans doute difficile de répondre à une question du type : « pensez-vous qu'une lésion du gyrus angulaire peut provoquer une aphasie transcorticale sensorielle ? ». Notez bien que la seule réponse honnêtement envisageable, pour un non-spécialiste, sera « je ne sais pas » ; une réponse du type « cela est possible » n'est en revanche pas envisageable – si l'on donne au possible son sens logique – parce que seules les propositions décidables peuvent être déclarées possibles, impossibles, nécessaires ou contingentes. C'est d'ailleurs pourquoi on peut répondre « cela est possible » à une assertion comme « Flaubert est né un mercredi ». Autrement dit, des énoncés scientifiques comme « une lésion du gyrus angulaire peut provoquer une aphasie transcorticale sensorielle » ou « Les rutacées sont des

[1] *Ibid.*, p.39.
[2] *Ibid.*, p.40.
[3] *Ibid.*
[4] Précisément le mercredi 12 décembre 1821.

phanérogames angiospermes »[1] n'appartiennent pas, en principe, à l'univers de croyance des individus qui ne sont pas spécialistes des disciplines scientifiques concernées, parce qu'ils sont perçus comme inintelligibles.

Pour clore cette rapide présentation de la théorie des univers de croyance, il ne reste plus qu'à introduire la notion d'*image d'univers*. Tout locuteur est apte non seulement à évaluer des propositions dans son univers de croyance, mais aussi à situer une proposition dans un univers qu'il évoque. Cet univers évoqué peut tout d'abord être un univers distinct de l'univers de croyance actuel du locuteur. On parlera dans ce cas d'*hétéro-univers*. Un hétéro-univers est mis en jeu lorsque le locuteur envisage l'univers de croyance d'un énonciateur dont il rapporte le dire, la pensée ou la croyance (*il affirme, il pense, il s'imagine … que* p) ou lorsqu'il envisage son propre univers dans un temps différent de celui de l'énonciation (*je pensais alors que* p, *je m'imaginais que* p). Mais plus généralement, la notion d'image d'univers s'applique à tous les cas où des modalités épistémiques sont impliquées : notamment dans le cas où, disant par exemple « je crois que *p* », le locuteur décrit son univers actuel ou encore quand un modalisateur renvoie au certain, au vraisemblable, au possible (*il est certain, vraisemblable, possible que* p)[2].

La solution proposée par Robert Martin repose en premier lieu sur la distinction de deux types d'inexistants[3] : les inexistants donnés pour tels et les inexistants qui appartiennent à une image d'univers. Les inexistants donnés pour tels appartiennent à l'univers de croyance du locuteur ; dans ce cas de figure, la référence de l'inexistant s'effectue dans un monde futur (*ils auront beaucoup d'enfants*), dans un monde potentiel (*ils veulent beaucoup d'enfants*) ou dans un monde contrefactuel (*Ils auraient voulu des enfants*). Robert Martin distingue en effet, parmi les mondes possibles, les mondes potentiels (ce qui est possible dans m_0, le monde de référence, est vrai dans les mondes potentiels) des mondes contrefactuels (ce qui est faux dans m_0 est vrai dans un univers contrefactuel). Les inexistants qui appartiennent à une image d'univers sont des inexistants dont l'existence est affirmée ou présupposée. C'est à cette catégorie qu'appartiennent les êtres de fiction. D'autre part, Robert Martin identifie le lieu de prise en charge de ce qui est dit dans la fiction à une image d'univers véhiculée par le « narrateur omniscient », tout en reconnaissant que l'hypothèse du narrateur omniscient présente diverses difficultés[4]. La principale conséquence de cette

[1] Voir *ibid.*, p.41 pour le second exemple.

[2] Sur la notion d'image d'univers, voir *ibid.*, p.47-48.

[3] *Ibid.*, p.282-283.

[4] 1) le caractère invraisemblable, pour le lecteur, de l'omniscience elle-même. Mais on peut répondre que l'avantage de la fiction, c'est justement de procurer une connaissance plus intime sur les êtres que celle que procure la vie ; 2) les variations de point de vue dans la fiction. Martin répond qu'il n'y a rien de surprenant à ce que, comme nous le faisons dans la vie, le narrateur adopte successivement le point de vue de tel ou tel personnage.

analyse est la suivante : si le narrateur produit une image d'univers (qui est une image par rapport à l'univers de croyance de l'auteur), cet univers de croyance, comme tout univers de croyance, comporte lui-même un ensemble de mondes possibles. Le narrateur peut en effet, au sein de la fiction, générer des mondes possibles en émettant des hypothèses, par exemple sur le destin des personnages. J'ajouterai cependant que rien n'oblige à limiter au narrateur l'aptitude à générer des univers de croyance. Les mondes possibles d'une œuvre de fiction seraient donc structurés, à partir de l'univers de croyance de l'auteur, selon les images d'univers livrées par le narrateur et les personnages[1]. Si l'on voulait affiner la description – mais je passerai sur ce point, il resterait à rendre compte du fait que chaque image d'univers, ainsi que l'univers de croyance de l'auteur, sont eux-mêmes constitués d'un ensemble de mondes possibles.

Sur un plan strictement descriptif, il serait donc possible de considérer une œuvre de fiction comme un ensemble de propositions structurées en mondes possibles et en univers de croyance. Plus précisément, il ne me semble pas inenvisageable d'établir un inventaire des propositions contenues dans une œuvre, inventaire structuré selon une logique modale doxastique ou épistémique, chaque ensemble de monde possible étant rapporté à un univers de croyance particulier. Toutefois, on ne peut dresser cet inventaire à partir des seules propositions explicites des textes. Il faut également prendre en compte d'autres propositions, qui, elles, sont implicites.

Cette question a été très bien examinée par David Lewis dans l'article « *Truth in fiction* ». S'interrogeant sur le moyen d'utiliser le concept de vérité dans l'analyse de la fiction, Lewis propose d'utiliser un préfixe apte à limiter le jugement de vérité au champ d'une fiction particulière. Ce préfixe peut être exprimé par la formule « Dans la fiction *f* ». En conséquence, s'il est légitime de se refuser à conférer une valeur de vérité à une proposition comme « Emma est l'épouse de Charles Bovary », dans la mesure où Charles et Emma Bovary sont des *ficta*, et en tant que tels, inaccessibles à tout jugement de vérité dans le monde de ce qui est, dans le monde « réel », il est en revanche possible de donner une valeur de vérité à l'assertion « Dans la fiction *Madame Bovary*, Emma est l'épouse de Charles Bovary ». Il existe en effet une fiction intitulée *Madame Bovary*, dans laquelle le personnage nommé Emma épouse le personnage nommé Charles Bovary. De la même manière qu'il est possible de dire que cette dernière assertion est vraie, il est également possible de dire que

[1] Il convient peut-être de préciser, avant d'aller plus loin, que la dépendance des images d'univers à l'égard de l'univers de croyance de l'auteur ne doit pas être sur-interprétée au plan cognitif – autrement dit cela ne signifie pas que l'auteur tient cognitivement ou consciemment sous sa dépendance les univers de croyance des personnages ou du narrateur éventuel. Cette dépendance doit être interprétée sur un plan simplement logique : il y une dépendance ontologique de ces images d'univers par rapport à l'auteur. Si l'auteur n'existe pas, la fiction n'existe pas. Les fictions sont, en ce sens, des êtres syncatégorématiques.

l'assertion « Dans la fiction *Madame Bovary*, Emma est l'épouse de Rodolphe » est fausse. Plus précisément, si l'on considère une proposition quelconque *p*, on dira que l'énoncé « Dans la fiction *f*, *p* est vrai », si et seulement si *p* est vrai dans tous les mondes possibles d'un ensemble déterminé par la fiction *f*. On notera qu'en termes d'univers de croyance, cette distinction entre l'énoncé réduit à une proposition impliquant des *ficta* et le même énoncé précédé du préfixe « Dans la fiction *f* » s'explique aisément : on ne peut, à partir de notre monde, établir la vérité ou la fausseté d'une proposition fictionnelle parce qu'une telle proposition n'est vraie ou fausse que dans une image d'univers construite à partir de l'univers de croyance de l'auteur ; en revanche, préfixée par « Dans la fiction *f* », la proposition fictionnelle devient décidable, ce qui revient à dire qu'elle appartient à l'univers actuel ou à l'univers virtuel de quiconque sait à peu près à quoi réfèrent les dénominations *Madame Bovary*, *Charles Bovary* et *Emma*.

L'analyse de Lewis comporte de nombreuses subtilités sur lesquelles je n'ai pas le temps de m'étendre. On peut la résumer, compte tenu des apports d'auteurs ultérieurs et de son intégration dans la théorie des mondes possibles, en disant qu'on peut décrire l'inventaire des propositions à prendre en compte dans les univers de croyance fictionnels, images d'univers de l'univers de croyance de l'auteur, autrement dit l'ensemble des mondes possibles d'une fiction *f* que je nommerai *M* de la façon suivante : cet ensemble M des mondes possibles de la fiction *f* doit contenir :

- *T* : l'ensemble des propositions explicites du texte (y compris les présupposés véhiculés), à l'exception de celles qui émanent d'un narrateur non-fiable (dans *T*, on dérivera des vérités nécessaires, possibles, contingentes ou des impossibilités) ;
- *S'*: une partie de l'ensemble *S* des propositions décidables de la communauté d'origine de la fiction (qu'il s'agisse de vérités nécessaires, possibles, contingentes ou d'impossibilités)
- *C* : l'ensemble des propositions impliquées par les conventions de la fiction (qu'il s'agisse de vérités nécessaires, possibles, contingentes ou d'impossibilités).

L'ensemble des propositions éléments de *M* n'est rien d'autre que l'ensemble des valeurs du texte (au sens où Vincent Jouve l'entend dans sa *Poétique des valeurs*), mais appréhendé sous une forme modalisée (c'est-à-dire non pas sous la forme d'un ensemble de propositions vraies ou fausses, mais sous la forme d'un ensemble de propositions possibles, impossibles, nécessaires, contingentes). Il ne reste donc plus maintenant qu'à faire intervenir l'univers de croyance du lecteur.

3. La relation entre les univers de croyance textuels et l'univers de croyance du lecteur

Sans entrer dans le détail de la structure de l'univers de croyance du lecteur, je considère, comme je l'ai indiqué plus haut, que la lecture peut se décrire comme un processus d'influence des univers de croyance textuels sur l'univers de croyance du lecteur. Par définition, tous ces univers de croyance sont structurés comme des ensembles de mondes possibles au sens kripkéen, c'est-à-dire comme des ensembles de propositions régies par une logique modale de type épistémique. Dans cette hypothèse, la combinatoire des modifications envisageables comporte 16 possibilités, le carré des quatre modalités épistémiques :

□ p (⌜◊ ⌜p)	◊ p (⌜□⌜p)	⌜◊ p (□ ⌜p)	⌜□ p (◊ ⌜p)
Il est nécessaire que p	Il est possible que p	Il est impossible que p	Il est contingent que p
p est vraie dans tous les mondes possibles	Il existe un monde possible dans lequel p est vraie	p est fausse dans tous les mondes possibles	Il existe un monde possible dans lequel p est fausse

	Univers de croyance textuels				
Univers de croyance du lecteur (avant la lecture)	***Proposition p***	□ p	◊ p	⌜◊ p	⌜□ p
	□ p	□ p → □ p	□ p → ◊ p	□ p → ⌜ ◊ p	□ p → ⌜ □ p
	◊ p	◊ p → □ p	◊ p → ◊ p	◊ p → ⌜ ◊ p	◊ p → ⌜ □ p
	⌜◊ p	⌜◊ p → □ p	⌜◊ p → ◊ p	⌜◊ p → ⌜◊ p	⌜◊ p → ⌜ □ p
	⌜□ p	⌜□ p → □ p	⌜□ p → ◊ p	⌜□ p → ⌜◊ p	⌜□ p → ⌜□ p

Considérons un cas particulier pour donner une allure un peu moins abstraite à l'ensemble de ce propos, le cas d'un lecteur du *Voyage au bout de la nuit*, et de la proposition *p* « la guerre est une atrocité ». On peut imaginer quatre formes d'appartenance de cette proposition à l'univers de croyance du lecteur :

- la guerre est nécessairement une atrocité (□ p)
- il est possible que la guerre soit une atrocité (◊ p)
- il est impossible que la guerre soit une atrocité (⌜◊ p)

- il est possible que la guerre ne soit pas une atrocité *ou* la guerre n'est pas nécessairement une atrocité (◊⌜p ou ⌜□ p)

On pourrait aussi, à la rigueur, considérer que cette proposition n'appartient pas à l'univers de croyance du lecteur, dans le cas où p serait une proposition « virtuelle » si le lecteur ne s'est jamais posé cette question, mais qu'il la considère décidable (comme dans le cas de la proposition « Flaubert est né un mercredi »). Compte tenu du fait que la diagonale du tableau correspond aux cas où la lecture confirme la croyance d'origine, l'effet de la fiction sur les croyances du lecteur se réduit à trois possibilités :

- ajout d'une proposition nouvelle dans l'univers de croyance du lecteur
- confirmation de la croyance du lecteur (□ p → □ p ; ◊ p → ◊ p ; ⌜◊ p → ⌜◊ p ; ⌜□ p → ⌜□ p)
- modification de la croyance du lecteur

Dans ce troisième cas, il convient de distinguer plusieurs types de modifications :

- le renforcement d'une croyance : ◊ p → □ p (le possible devient nécessaire) ; ⌜□ p → ⌜◊ p (le contingent devient impossible)
- l'infléchissement d'une croyance (qui peut être pratiquement insignifiant) : ◊ p → ⌜□ p ; ⌜□ p → ◊ p (le possible devient contingent ou le contingent devient possible : p. ex. « il est possible que la guerre soit une atrocité → il est possible que la guerre ne soit pas une atrocité ». En d'autres termes, ce qui était vrai dans au moins un monde possible devient faux dans au moins un monde possible, ou ce qui était faux dans au moins un monde possible devient vrai dans au moins un monde possible.
- l'atténuation d'une croyance : ⌜ ◊ p → ⌜ □ p (l'impossible devient contingent, *i.e.* ce qui était faux dans tous les mondes possibles devient faux dans au moins un monde possible) ; □ p → ◊ p (le nécessaire devient seulement possible, *i.e.* ce qui était vrai dans tous les mondes possibles devient vrai dans au moins un monde possible)
- l'inversion d'une croyance :
    - inversion par passage au contradictoire :
        - via une exception inverse : l'impossible devient possible, le nécessaire devient contingent (ce qui était faux dans tous les mondes possibles devient vrai dans au moins un monde possible ; ce qui était vrai dans tous les mondes possibles devient faux dans au moins un monde possible.
        - via une généralisation inverse : le possible devient impossible, le contingent devient nécessaire (ce qui était vrai dans un monde possible devient faux dans tous les mondes

possibles ; ce qui était faux dans un monde possible devient vrai dans tous les mondes possibles)

- o inversion par passage au contraire : l'impossible devient nécessaire (ce qui était faux dans tous les mondes possibles devient vrai dans tous les mondes possibles) ou le nécessaire devient impossible (ce qui était vrai dans tous les mondes possibles devient faux dans tous les mondes possibles)

Il y a bien sûr toute une gradation dans ces modifications de croyances. Certaines sont beaucoup plus radicales que d'autres. Les facteurs qui entrent en jeu dans l'évaluation quantitative de la modification de croyance sont les suivants :

- combien de mondes possibles sont concernés ? Un seul (cas de l'infléchissement de croyance) ou des ensembles de mondes possibles (dans tous les autres cas) ?
- dans le cas où plusieurs mondes possibles sont impliqués, la modification de croyance génère-t-elle une négation (cas des inversions de croyances) ou pas de négation de la proposition considérée (cas de l'atténuation et du renforcement de croyance) ?
- dans le cas où plusieurs mondes possibles et une négation sont impliqués, la modification de croyance opère-t-elle entre un monde possible et un ensemble de mondes possibles (cas des inversions contradictoires) ou bien entre deux ensembles de mondes possibles (cas de l'inversion contraire) ?

J'en déduis donc une représentation scalaire des modifications de croyance, que l'on peut représenter de la façon suivante :

Maximal

Degré de modification de la croyance

Degré 6 : des généralisations sur les mondes possibles sont impliquées avec négation entre deux ensembles maximaux de mondes possibles	*Inversion contraire*
Degré 5 : des généralisations sur les mondes possibles sont impliquées avec négation, d'au moins un monde possible à un ensemble maximal de mondes possibles	*Inversion contradictoire par généralisation*
Degré 4 : des généralisations sur les mondes possibles sont impliquées avec négation,	*Inversion contradictoire par exception*
Degré 3 : des généralisations sur les mondes possibles sont impliquées sans négation d'au moins un monde possible à un ensemble maximal de mondes possibles	*Renforcement*
Degré 2 : des généralisations sur les mondes possibles sont impliquées sans négation d'un ensemble maximal de mondes possibles à au moins un monde possible	*Atténuation*
Degré 1 : un seul monde possible est impliqué	*Infléchissement*

Minimal

Une remarque sur un point que je n'aurai pas le temps de développer, mais qu'il conviendrait d'examiner de près : si les univers de croyance sont *grosso modo*, comme je l'ai déjà signalé, constitués des valeurs véhiculées par le texte (dont le caractère implicite n'empêche aucunement l'identification – Vincent Jouve l'a bien montré dans le livre qu'il a consacré à cette question[1]), les modifications des croyances procèdent, elles, de l'appareil stylistique déployé par le texte. Prenons simplement le cas des modifications de croyances impliquant des généralisations sur les mondes possibles. Il serait absurde, d'un point de vue cognitif, de considérer qu'en lisant un livre, un individu parcourt de manière exhaustive l'ensemble des mondes possibles de son univers de croyance. Si la proposition « il est possible que la guerre soit une atrocité » appartient à l'univers de croyance d'un lecteur λ, et qu'après avoir lu passionnément *Le voyage au bout de la nuit* notre lecteur modifie sa croyance, par renforcement, donc que désormais, ce soit la proposition « la guerre est nécessairement une atrocité » qui appartienne à son univers de croyance, comment cette généralisation dans les mondes possibles a-t-elle pu s'effectuer ? Succinctement, il suffit ici, me semble-t-il, de faire l'hypothèse d'une

[1] V. Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

conversion en généralisation modale de la saillance émotionnelle stylistiquement associée dans le texte à la proposition considérée.

Bien entendu, et je conclurai sur cette question, il resterait encore à expliquer non plus comment l'univers de croyance du lecteur peut se trouver affecté, d'une manière ou d'une autre, par les univers de croyance textuels, mais pourquoi une telle modification peut avoir lieu. On observe en effet, chez la majorité de nos congénères humains, ce que l'on pourrait appeler une inertie des croyances, ou une rigidité des univers de croyance, qui se traduit trivialement par le fait que les hommes sont en général fortement attachés à ce qu'ils croient. Or à cet égard, le texte fictionnel me semble présenter des caractéristiques spécifiques, qui lui confèrent le pouvoir d'agir, dans des conditions favorables, sur les univers de croyance des lecteurs – et certainement d'une manière plus efficace que dans la plupart des situations dialogiques réelles. La fiction serait donc intrinsèquement, parce qu'elle est fiction et pas seulement parce qu'elle est un texte susceptible de véhiculer une argumentation, ce que j'ai appelé ailleurs dans le jargon des logiciens un facteur de plasticité doxastique[1].

Pour tenter d'expliquer le fait que la fiction puisse avoir un impact cognitif sur le lecteur, j'utilise les trois arguments suivants :

- le premier, assez évident et banal, consiste à dire que l'acceptation du fait fictionnel qu'implique l'acte de lecture est en lui-même apte à suspendre les croyances du lecteur ;
- Le second argument repose sur une stratégie visant à montrer que, par certaines de ses structures, la fiction présente des caractéristiques qui lui confèrent une sorte de saillance supérieure à celle du monde réel. Je prends deux exemples :
    - le principe de l'écart minimal : ce principe n'est, en fait, pas du tout spécifique à la fiction. J'ignore peut-être si Mme Bovary a un grain de beauté sur l'épaule gauche. Mais je l'ignore aussi de beaucoup de mes connaissances dans la vie réelle. Et le fait que je puisse le savoir ne change rien d'un point de vue, disons, phénoménologique. Autrement dit, dans la vie réelle, il est possible que je sache un jour que telle ou telle personne a un grain de beauté à tel ou tel endroit. Mais je ne sais pas si je le saurai un jour. Tandis que dans la fiction, je sais que je ne le saurai pas. Ce qui, à mes yeux, est un avantage par rapport au monde réel. D'une manière plus générale, on pourrait dire que l'avantage cognitif de la fiction,

[1] P. Monneret, « Fiction et croyance : les mondes possibles fictionnels comme facteurs de plasticité doxastique » *in* F. Lavocat (dir.), *La théorie des mondes possibles : un outil pour l'analyse littéraire ?* (à paraître).

c'est qu'elle donne au lecteur le moyen de répondre à la plupart des questions qu'elle pose. Tandis que, comme nous le savons tous, hormis peut-être dans le champ de certaines sciences exactes, et même dans ce cas sur des secteurs très limités, le réel ne répond jamais ultimement à nos interrogations.

- La question du statut des êtres de fiction : je serai de nouveau très succinct sur ce point. C'est bien sûr la référence des êtres de fiction qui pose problème. Mais là aussi, je crois qu'il convient de renverser la question : de quoi parle-t-on exactement lorsqu'on parle de la référence des êtres humains réels ? De leur corps, de leur être social, de l'énonciateur qu'ils sont lorsqu'ils parlent ? En un mot, la référence des êtres humains n'est pas aussi claire que l'on pourrait le penser de prime abord. Elle a quelque chose d'abstrait, d'irréel. C'est d'ailleurs à cela que servent des noms propres : à pouvoir désigner les humains indépendamment de leurs propriétés descriptives. Mais si tel est le cas, la fiction présente un nouvel avantage cognitif : puisque nous savons que les êtres de fiction sont des êtres de fiction, ils ont *visiblement* cette irréalité qui caractérise les êtres humains réels, mais *invisiblement*.

- Le troisième argument, enfin, consiste simplement à rappeler que les textes (cette dernière remarque ne se limite pas au cas de la fiction), présentent cet avantage, en matière de circulation cognitive, d'être libérés de la présence des corps. Le lecteur est un être foncièrement solitaire, et cette quiétude le prédispose, je crois, à lâcher prise sur ses croyances, libéré qu'il est de tout ce à quoi l'oblige le visage d'autrui.

Finalement, la plasticité doxastique que génère la fiction justifie peut-être la fonction sociale de cette activité, la lecture, si peu rentable économiquement, aujourd'hui comme hier. En effet, si l'on considère en termes darwiniens que la rigidité des univers de croyance est une propriété négative de l'espèce humaine, au sens où cette rigidité limite drastiquement les processus de compréhension et par conséquent l'aptitude à s'adapter à son environnement social, on parvient à l'idée qu'inversement la fiction, favorisant la plasticité des croyances, confère à son lecteur un pouvoir réel sur le monde qui l'entoure. Le détour par les mondes fictionnels sans dénotation ne serait donc pas entièrement vain : en cherchant à comprendre ce qui n'existe pas, le lecteur apprend à délimiter l'horizon de ses potentialités de compréhension, il apprend à fréquenter les gouffres qui dessinent les frontières externes de son comprendre et de la sorte développe, lui qui fuyait le corps d'autrui dans la solitude de sa lecture, un sens toujours plus aigu de l'hospitalité à l'égard de toute altérité future.

Philippe MONNERET
Université de Dijon

Table des matières

AVANT-PROPOS 5

ANALOGONS (F. WAGNER) 11

CES LECTRICES QUI SE CARESSENT (A. DOMINGUEZ LEIVA) 35

SUR QUELQUES LECTURES FEMINISTES DU GENRE EROTIQUE (S. HUBIER) 55

MONTAIGNE ET SES LECTRICES (J. BALSAMO) 71

MASCULIN ET FEMININ DANS LA RECEPTION DE L'ŒUVRE DE DURAS (D. VERES) 85

SARAH ET LE LIEUTENANT FRANÇAIS : LE PIEGE DU ROMAN VICTORIEN (M. PARMENTIER). 95

LE ROMAN POUR LES ADOLESCENTES (A. MARCHIONI CUCCHIELA) 109

LIRE LA E.POESIE (I. KRZYWKOWSKI) 123

PSYCHANALYSE ET FICTION LITTERAIRE (A. TROUVE) 133

UN ETRE DE FUITE : LE GENIE FEMININ DE LA LECTURE (D. WIESER) 147

FREUD ET LA LECTURE FEMININE (M. BAUDRY) 169

DE L'ECRITURE A LA LECTURE : LE ROLE DES THEORIES ESTHETIQUES (V. JOUVE) 185

LA THEORIE DES UNIVERS DE CROYANCE A L'EPREUVE DE LA FICTION (P. MONNERET) 193

TABLE DES MATIERES 209