

Université Lyon Lumière
Thèse de doctorat de Lettres

Les pratiques réflexives de la fiction

Présentée par

Martine LAMBERT MARZLOFF

Sous la direction de Monsieur le Professeur Jean-Yves DEBREUILLE

Jury composé de Messieurs les Professeurs : Jean-Yves DEBREUILLE Jean-Pierre MARTIN
Jean-Marie PRIVAT Jean-Pierre SAIDAH

Table des matières

Remerciements . .	1
Introduction . .	3
Première partie : Un monde peuplé d'histoires . .	9
Chapitre 1 : Histoires et mémoire .	10
1. Fiction : définition .	11
2. Représentations sur la fiction .	12
3. Fiction et connaissance .	14
4. Fiction et manipulation .	16
5. Fiction contre manipulation .	18
6. De la fiction comme appendice culturel .	19
Conclusion partielle .	24
Chapitre 2 : Questionnement du langage .	24
1. Un imparfait instrument de communication .	24
2. Un imparfait instrument existentiel .	43
3. Une langue «de l'autre côté» ¹²⁴ .	62
Conclusion partielle .	70
Chapitre 3 : Théorie matérialiste du texte : auto-figuration .	71
1. Du signe graphique au signe plastique .	71
2. Noir sur Blanc .	73
3. Blanc sur Blanc .	85
4. Les marges : entre noir et blanc .	89
5. Le risque de la disparition .	92
Conclusion partielle .	100
Deuxième partie : De la représentation à la réflexivité . .	101
Chapitre 1 : La mimésis .	101

¹²⁴ L'expression est de Michel Leiris dans Langage tanguage.

1. Retour aux sources .	102
2. Présupposés théoriques .	103
3. Conclusion partielle .	106
Chapitre 2 : La construction d'une construction .	107
1. Le miroir : un outil .	109
2. La mise en abyme : un dispositif catoptrique métatextuel .	115
3. Le miroir métatextuel .	124
4. Conclusion partielle .	128
Chapitre 3 : L'auto-référence dans la fiction .	128
1. L'impossible définition .	128
2. Focalisation sur l'écriture .	135
3. Focalisation sur les contraintes d'écriture .	139
4. Focalisation sur l'intertexte .	145
5. Focalisation sur le lecteur .	154
6. Œuvre ouverte .	162
Conclusion partielle .	169
Troisième partie : Enseignement .	171
Chapitre 1 : L'éducation .	172
1. Fiction et pédagogie .	173
2. Etre professeur .	181
3. Idéologie de l'institution : valeurs, conceptions, notions. . .	185
4. Comment fonctionne une idéologie ? .	197
Chapitre 2 : Propositions . . .	207
1. Programmes d'enseignement .	207
2. Les interactions entre l'écriture et la lecture .	212
3. Expérimentations pédagogiques .	213
4. Enfant d'éléphant . . .	217
Conclusion partielle .	218
Conclusion générale .	219

Bibliographie . .	225
Références bibliographiques . .	226
Textes littéraires .	226
Ouvrages critiques d'approche poétique . .	229
Ouvrages critiques d'approche psychanalytique . .	232
Ouvrages critiques d'approche philosophique, sociologique ou anthropologique . .	232
Ouvrages critiques d'approche didactique . .	234
Ouvrages critiques consacrés aux arts plastiques .	235
Ouvrages critiques consacrés à la physique . .	235
Articles . .	235
Collectifs .	238
Compléments bibliographiques . .	239
Textes littéraires .	239
Ouvrages critiques d'approche poétique . .	241
Ouvrages critiques d'approche psychanalytique . .	245
Ouvrages critiques d'approche philosophique, sociologique ou anthropologique . .	245
Ouvrages critiques d'approche didactique . .	247
Ouvrages critiques consacrés aux arts plastiques .	248
Ouvrages critiques consacrés à la physique . .	249
Ouvrages collectifs .	249
Revues . .	253

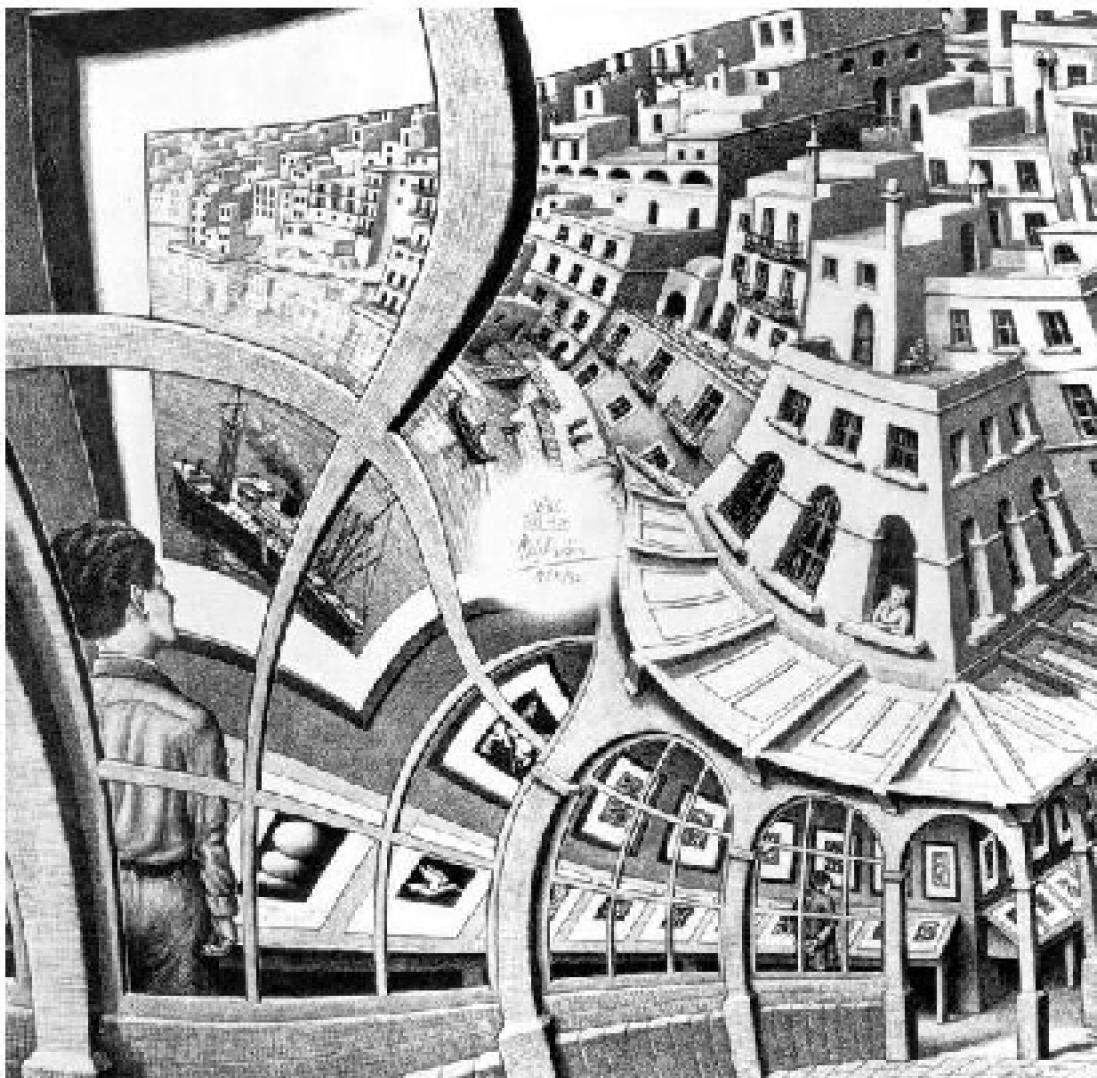
Remerciements :

à Jean-Yves Debreuille, qui m'incita à transformer en thèse des recherches éparses et qui soutint patiemment mon travail par ses conseils et son écoute chaleureuse ;

à Jean-François Marzloff, qui m'encouragea pendant ces années de recherche ;

à mes collègues, qui m'apportèrent de précieux éclairages ;

à tous les auteurs que j'ai lus et qui m'ont permis d'effectuer ce travail.



Maurits Cornélis Escher, Exposition d'estampes, Lithographie, 1956

Introduction

L'usage oppose théorie et pratique ; la théorie étant définie comme un ensemble de règles universalisables, la pratique étant définie comme une expérimentation, une mise en œuvre : en fait, l'opposition est factice et l'on peut penser qu'il y a implication réciproque entre théorie et pratique car toute théorie emprunte à la pratique ses expériences et se construit par examen de cas particuliers comme toute pratique se construit dans un cadre théorique préalable. Proposer comme objet d'étude les pratiques réflexives de la fiction, c'est travailler sur la diversité des expériences où la réflexivité, co-substantielle à la fiction, joue un rôle majeur : fiction et mét-fiction sont simultanément théorie et pratique.

Admise comme discipline scolaire depuis la fin du XIXème siècle, la littérature est un objet de connaissance qui échappe à toute définition stable. Dès qu'il s'agit de la définir, surgit un certain malaise : la dissolution des genres, la constatation de la relativité historique rendent problématique toute définition. Traversant le temps et l'espace, elle se transforme, par dilatation ou recomposition, au risque de la dilution. Il n'existe pas de critères internes caractéristiques de l'œuvre d'art et, qu'il s'agisse du brouillage des repères entre les différents champs artistiques ou d'une recherche systématique d'un art sans qualités, aucune autorité ne peut garantir la reconnaissance des œuvres d'art. Pourtant, on enseigne la littérature. Il serait satisfaisant de trouver des critères internes caractéristiques de l'œuvre d'art. Mais on constate que le brouillage de repères ne garantit plus la reconnaissance des œuvres d'art. En effet, à partir du moment où la poésie n'est plus systématiquement versifiée, à partir du moment où le monde de l'art récupère des objets qui ne sont pas à l'origine des œuvres d'art (ready-made) on peut se demander sur

en vertu de la loi du droit d'auteur.

quels critères on construit la notion d'œuvre d'art. Depuis quelques années, se déploie une recherche systématique dans le champ de la banalité, de la dérision, de la bêtise. De la recherche d'un art sans qualités. Il s'agit d'être au plus près de la quotidienneté, sans aucune volonté de la sublimer. La banalité est livrée par l'intermédiaire d'un regard qui se veut le plus neutre possible. La quotidienneté est présentée sous son aspect le plus banal, le plus trivial qui soit. L'enjeu n'est plus de se débarrasser de la banalité, mais au contraire, de l'accepter comme partie essentielle du réel. Les catégories ont été minées entraînant une perte de repères. Là où l'on cherchait l'harmonie, la dissonance, invariant de l'art actuel, s'est installée ; les mots, à l'évidence, montrent leur opacité.

D'un point de vue pragmatique, on peut dire qu'on admet comme littéraire tout texte qui a été reconnu comme tel par l'histoire littéraire tout en sachant qu'une telle position manque de rigueur scientifique et ne permet pas de décider de la littérarité des œuvres contemporaines. Mais y a-t-il jamais eu de critères satisfaisants pour définir la littérature ?

L'histoire montre bien que l'intégration d'un objet dans le champ littéraire s'est effectuée selon des critères instables, extrinsèques aux œuvres. La définition de cet objet culturel est toujours en question ; sans cesse soumise aux variations idéologiques, la littérature ne cesse d'être en suspens de sens, ouverte. De ce fait, la littérature, ancrée dans une structure idéologique, est elle-même idéologique, c'est-à-dire qu'elle est porteuse de valeurs, subversives ou non. Qu'une structure politique promeuve certaines pratiques littéraires, parmi toutes les pratiques discursives, est une preuve de l'utilité idéologique de la littérature.

Au XXème siècle, à l'heure où naît l'enseignement de la littérature, il semble que le monde occidental connaisse une crise des valeurs et des idéologies. Dans le même temps, s'opère une révolution du langage : celui-ci n'est plus considéré comme un outil permettant de refléter le monde, mais comme un outil le construisant. Peu à peu s'impose l'idée que le sujet -constitué par le temps, l'espace et le langage- est responsable de ses représentations du monde : il se construit lui-même en construisant le monde, qui n'est pas une entité objectivable. Cette conception sape les fondements des modalités d'accès à la connaissance dans la mesure où elle postule qu'il n'existe pas de structure objective du monde et que toute connaissance résulte d'une construction du sujet, inclus dans le monde. C'est dans cette perspective constructiviste que s'effectue notre recherche.

Le problème qui se pose alors n'est plus la définition de l'objet lui-même, mais la façon dont le sujet le construit, le structure, le modifie. Cette construction du monde est soumise au principe de réflexivité car le sujet fait l'expérience du monde dont il fait partie : il n'y a pas de représentation exclusive du sujet ou du monde. Le sujet fait partie d'un système cognitif dont il ne peut sortir. En conséquence de ce système d'emboîtement -le sujet observe le monde dans lequel il observe le monde...- les représentations sont sans fondement, sans référence absolue. Néanmoins, l'impossibilité logique aboutit à la nécessité de toujours chercher le moyen de la résoudre. Exposition d'estampes de Maurits Cornélis Escher illustre cette aporie et permet de poser quelques hypothèses : cette lithographie représente un observateur qui est dans un musée, lui-même inclus dans une ville, elle-même représentée dans un tableau, lui-même inclus dans un musée où un observateur regarde ... le tableau dans lequel il figure.

Comment sortir de la régression infinie de l'auro-référence ? Nous posons comme hypothèse que pour éviter la régression infinie de l'auto-référence, il est possible de construire des duplications partielles du monde : ces versions ou variantes créent un écart qui permet une dynamique créatrice. Toutes les constructions visant à la connaissance du monde ne sont pas exactement semblables, il y a toujours un écart, ne serait-ce que par le fait de passer par le langage. Dans Exposition d'estampes, l'écart est marqué par la signature de Maurits Cornélis Escher dans la tache blanche au centre du tableau ; l'incomplétude est prévue dans la grille qui permet à Maurits Cornélis Escher de construire le dessin. Dans Exposition d'estampes, la tache blanche permet de sortir de la grille et de la soumettre à de nouvelles règles de transformation. Paradoxalement donc, la réflexivité permet la création d'éléments nouveaux, ne serait-ce que par l'inclusion des processus d'élaboration ou par la transformation de règles antérieures.

Dans cette perspective, nous ciblons notre recherche sur les constructions de fictions littéraires, que nous définissons comme des duplications partielles du monde dans lesquelles le signe d'un écart est visible. Nous partons de l'hypothèse selon laquelle le monde, parce qu'il apparaît incompréhensible, déclenche une recherche de signification ; le sujet construit des hypothèses, élabore de nouvelles relations causales et trouve, parfois, de nouvelles manières de concevoir la réalité. Parmi toutes les constructions ainsi élaborées, les histoires qui structurent l'univers social dans lequel évolue un sujet donné sont des versions du monde, qui déplacent le problème rencontré et le posent en des termes nouveaux, sous des apparences nouvelles. L'histoire peut être réelle ou imaginaire ; la fiction, inhérente à la littérature, se définit explicitement comme une invention. En ce sens, la fiction littéraire est réflexive : elle parle d'elle-même en disant ce qu'elle est, à savoir une construction qui interroge son rapport au monde.

Une fiction peut être considérée comme réflexive dans la mesure où elle montre ostensiblement qu'elle est le résultat d'une construction. Renvoyant à la fois à une pratique dans la mesure où elle est une construction de la réalité qui se concrétise dans des œuvres singulières et à une théorie dans la mesure où toute construction est une structure d'intelligibilité du monde, la fiction est une preuve en acte d'une théorie : c'est une connaissance procédurale et déclarative. C'est pourquoi il est légitime de s'intéresser plus particulièrement à la fiction dans la mesure où, par définition, celle-ci se déclare réflexive et se montre comme étant une construction.

Certes, la réflexivité peut être considérée comme une pratique caractéristique de l'œuvre d'art ; cependant, il semble qu'au XXème siècle, de nouvelles distinctions, de nouvelles approches de ce concept soient envisagées et que certaines œuvres réflexives radicalisent leur position en décrivant explicitement leur processus de construction : fiction et métafiction sont étroitement mêlées. Cette radicalisation des positions peut s'expliquer ou par l'apparition de nouvelles disciplines -comme la sémiologie, le structuralisme ou la psychanalyse- ou par les bouleversements scientifiques, historiques qui ont mis en doute le langage. En conséquence, la finalité représentative de la fiction est mise en crise et la réflexivité devient une finalité explicite. Des œuvres réflexives sont des œuvres référant à elles-mêmes, comme exemples d'une nouvelle pratique littéraire : elles montrent les questions que l'on peut poser sur les conditions dans lesquelles se créent les œuvres, sur les processus d'élaboration, sur les limites de l'art, sur le rapport avec le monde. Toutes

les fictions supposent une parole qui raconte : celle du narrateur qui construit le texte. C'est pourquoi la réflexivité est si présente dans la fiction. Dans les œuvres réflexives, le narrateur se montre en train de construire une réalité et pour cela, il se dédouble en un narrateur-personnage ou en un lecteur-personnage ; ce qui lui permet de décrire le monde dans lequel il est inclus. Par ailleurs, les œuvres fictionnelles réflexives cumulent paradoxalement deux visées : elles renvoient au monde par l'histoire qu'elles racontent et elles renvoient à elles-mêmes par la réflexivité.

La fiction réflexive se signale par l'utilisation du miroir. Ce symbole de la fonction représentative de la littérature devient le symbole de la réflexivité. Outil ambigu produisant source d'illusions, le miroir peut également être un instrument de mesure permettant une connaissance de soi, du monde. La fiction littéraire, miroir tourné vers le monde, se retourne sur elle-même et s'interroge. Au XXème siècle, les images et les miroirs se multiplient : que devient Narcisse ? peut-il encore se reconnaître parmi tant de reflets ? parmi tant de miroirs ? Ce changement de fonction du miroir opère un déplacement des questionnements du lecteur en déviant son attention des propriétés représentatives ou expressives de la fiction vers des propriétés métafictionnelles occultées par l'idéologie de la représentation : A quoi sert la fiction ?

Dans une première partie, nous essaierons de montrer que le terme de fiction se caractérise par une ambiguïté fondamentale : la construction fictionnelle apparaît dans des domaines disparates, renvoie à des représentations diverses, joue des rôles contradictoires. Cet objet aux contours si flous est omniprésent dans toutes les sociétés humaines sans que l'on sache vraiment prouver sa nécessité. Reste peut-être alors à considérer la fiction comme une énigme posée à chacun. Ce n'est peut-être pas une réponse scientifiquement pertinente ; pourtant, il est curieux de constater que les découvertes scientifiques de ce siècle - en particulier le théorème de Gödel- aboutissent à l'indécidabilité et que partout où la science échoue à trouver une réponse - débouche sur un blanc- s'installe la fiction. Celle-ci serait la trace d'une vérité indémontrable.

Partant alors de l'hypothèse que toute énigme se construit dans la langue, nous essaierons de montrer que la fiction problématise le langage en traitant textuellement cette problématisation. La fiction s'interroge en priorité sur le langage qui la génère : est-ce un instrument ? comment s'en servir ? La fiction procède de règles qui permettent de nouvelles configurations. Cependant, l'incompréhension du monde amène chacun à s'interroger sur les règles car celles-ci ne permettent pas de déchiffrer le monde. On peut alors modifier les règles à condition de respecter certaines contraintes ; on obtient alors deux sortes de règles : celles qui indiquent comment fonctionne une langue et celles qui indiquent comment on peut modifier les règles. De variations en variations, ne sort-on pas du système ? Quels risques encourt-on à faire bouger le langage ?

La fiction s'interroge également sur le rapport qu'elle entretient avec la réalité. Dans une deuxième partie consacrée au passage du questionnement de la représentation à la réflexivité, nous essaierons de montrer que la fiction réflexive construit la lucidité du lecteur en montrant qu'elle construit fictionnellement une solution aux problèmes posés par la représentation.

Partant de l'hypothèse que l'enseignement est un cadre dans lequel se transmet la

littérature, nous essaierons de montrer dans une troisième partie que la finalité éducative constraint la littérature à des fins idéologiques : la fiction permettrait d'impliquer directement chacun aux problèmes fondamentaux de l'existence. A condition de permettre à chacun de prendre le relais et de participer à la modification des règles du jeu. A l'heure où l'enseignement de la littérature est au cœur de virulentes polémiques, il est nécessaire de s'interroger sur les fondements et les finalités de cette discipline aux contours flous afin de situer les enjeux des réformes proposées tant au niveau des programmes qu'au niveau de la formation des enseignants. . Il est également nécessaire que ceux qui transmettent la littérature analysent l'appareillage discursif qu'est l'enseignement, comme ils analysent les approches de la littérature effectuées dans d'autres champs disciplinaires.

Partant de l'hypothèse que la littérature réflexive se génère en générant ses propres outils critiques, nous construirons notre propos en nous appuyant essentiellement sur des fictions réflexives. Cependant, pour tenir compte du fait que l'art contemporain transgresse les frontières des champs disciplinaires, nous puiserons également notre réflexion dans le domaine artistique. Si la définition de la littérature est problématique, il en est de même lorsque l'on s'interroge sur la notion d'œuvre d'art : c'est pourquoi il nous semble nécessaire de montrer que les mêmes questions sont posées dans différents champs disciplinaires.

Les pratiques réflexives de la fiction

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Première partie : Un monde peuplé d'histoires

Les pratiques réflexives de la fiction apparaissent comme des entreprises de légitimation : la fiction parle d'elle-même et se pose ainsi comme source d'autorité ; en même temps, elle est constituée par un ensemble de pratiques individuelles qui ne sont pas forcément cohérentes entre elles, mais qui restent, chacune séparément, pertinentes dans la mesure où toute pratique fictionnelle relève du domaine artistique.

La question de savoir « *à quoi servent des histoires qui ne sont même pas vraies* » trouve une réponse dans les sciences sociales qui définissent la fiction comme un outil cognitif en rapport avec la mémoire, outil qui permet la construction de l'identité d'un individu ou d'un groupe par production et transformation de représentations mentales.

Nous allons essayer de montrer que la fiction est une pratique culturelle complexe et ambiguë. Pour cela, nous allons essayer de définir le terme et de cerner les représentations qui s'y rattachent ; puis nous montrerons que cet outil cognitif est une arme politique. Nous essaierons de voir ce que devient cette question lorsqu'elle est posée dans une fiction.

Chapitre 1 : Histoires et mémoire

Le monde est peuplé d'histoires qui se transmettent dans l'espace et dans le temps et qui permettent à l'individu de connaître le monde, dans le temps et dans l'espace. Le rapport au monde se construit, non seulement par une expérimentation singulière, mais aussi par les histoires des expériences menées par les autres.

Jusqu'à notre mort, et depuis que nous comprenons des paroles, nous sommes perpétuellement entourés de récits, dans notre famille tout d'abord, puis à l'école, puis à travers les rencontres et les lectures. (Michel Butor, Essais sur le roman, p.7)

Ainsi, et pour ne s'en tenir qu'à l'histoire individuelle, il est impossible de connaître l'événement de sa naissance, si ce n'est par le récit d'un témoin. La mémorisation s'effectue selon deux structures différentes : la mémoire épisodique¹ qui renvoie aux expériences directement vécues par l'individu et la mémoire sémantique² qui renvoie aux connaissances et expériences transmises par les autres. Pierre Jacob³ souligne que « ***contrairement à la mémoire sémantique qui est une source de connaissances à la troisième personne, la mémoire épisodique est égocentrale : elle reflète la perspective de l'individu sur les événements qu'il a vécus*** ».⁴ La mémoire autobiographique de l'individu, qui constitue son identité personnelle, repose sur la mémoire épisodique ; celle-ci permet à l'individu de se (re)connaître : elle est autonoétique. « ***Un souvenir épisodique est autonoétique parce qu'il représente nécessairement le fait qu'il dérive lui-même de l'expérience personnelle du sujet, et non pas du témoignage d'autrui. Cette réflexivité de la mémoire épisodique, qui la distingue fondamentalement de la perception, est une condition de la connaissance de soi et de l'identité personnelle.***⁵ »

Cependant, ce n'est qu'à partir du stade du miroir que l'enfant est capable de se mémoriser son passé et il faut plusieurs années pour que la mémoire épisodique se stabilise. De ce fait, l'individu se construit également par la mémoire sémantique, constitutive du savoir, qui est une mémoire collective constituée par l'ensemble de représentations et d'expériences partagées par un groupe : celles-ci sont transmises de génération en génération et constituent la culture du groupe. Par ailleurs, la mémoire est métareprésentationnelle c'est-à-dire qu'elle peut représenter ses représentations et celles

¹ Pierre Jacob, Identité personnelle et apprentissage, p.26 sq

² Pierre Jacob, ibid., p.26 sq

³ Pierre Jacob, op. cit., p.26 sq

⁴ **Pierre Jacob, op. cit., p. 26 sq**

⁵ Pierre Jacob, op. cit., p.26 sq

d'autrui : c'est cette structure qui permet à l'individu de se constituer comme unité et d'adhérer ou de refuser les représentations qui lui sont transmises.

Chacun se construit donc à partir de son histoire, qu'il se raconte, et à partir d'histoires qu'on lui raconte. Les histoires cumulent les expériences des individus, comblent les défauts de la mémoire, transcendent le temps et l'espace : ce sont des moyens de connaissance.

Parmi toutes les histoires qui constituent l'univers de référence d'un individu, il en est certaines que l'on distingue en fonction de leur caractère imaginaire. Il y aurait donc une séparation entre des histoires vraies et des histoires inventées. Les histoires vraies pourraient trouver des garants d'authenticité ou pourraient se soumettre à la vérification contrairement aux histoires inventées. Or, dans la culture occidentale, l'imagination est une faculté dévalorisée ; seules les histoires vraies seraient des moyens d'accès à la connaissance. A contre-courant de cette tradition, nous porterons notre réflexion sur les histoires inventées, inscrites dans le champ littéraire, qui sont des moyens de connaissance. La critique actuelle regroupe sous le terme de fictions⁶ ou de récits fictionnels les histoires inventées qui se désignent comme telles et qui sont inscrites dans le champ littéraire⁷.

1. Fiction : définition

Le mot «fiction» est formé à partir du mot latin « **fingere** »⁸ qui signifie «façonner, fabriquer» : en ce sens, il renvoie à la notion de construction, d'élaboration. Le verbe «**fingere**» signifie également «se représenter, imaginer» : en ce sens, il renvoie à un mode de fonctionnement de la pensée. Le dernier sens du verbe latin -»inventer faussement, forger de toutes pièces»- renvoie à la notion de vérité ou de mensonge : en ce sens, il entre dans le domaine de la morale. A partir de ce dernier sens, le mot «fiction» a été rapproché du verbe «feindre» ; il appartient donc au champ de la «feintise», du « **comme si** »⁹ et renvoie à la notion de mimésis. Comme le souligne Gérard Genette¹⁰, pour Aristote, « *il ne peut y avoir de création par le langage que si celui-ci se fait véhicule de mimésis, c'est-à-dire de représentation, ou plutôt de simulation d'actions et d'événements imaginaires ; que s'il sert à inventer des histoires, ou pour le moins à transmettre des histoires déjà inventées. Le langage est créateur lorsqu'il se met au service de la fiction, et je ne suis pas non plus le premier à proposer de traduire mimésis par fiction .* »

⁶ Dorrit Cohn, Le propre de la fiction passim

⁷ Christine Montalbetti, Fiction, réel et référence, p.44

⁸ Gaffiot, Dictionnaire latin français

⁹ Jean Marie Schaeffer, Pourquoi la fiction ? p.34

¹⁰ Gérard Genette, Fiction et diction, p.17

La définition actuelle -» **œuvre ou genre littéraire créés par l'imagination pure, sans souci de vraisemblance** » -¹¹ consacre la rupture entre la fiction et le monde réel, contrairement aux termes d'«histoire» et de «récit» qui renvoient à « **des événements réels ou imaginaires** »¹². En même temps, cette définition postule l'intégration automatique de la fiction dans le champ littéraire. Comme le souligne Gérard Genette,¹³ «la littérarité constitutive des œuvres de fiction ou de poésie -comme « **l'artisticité, également constitutive, de la plupart des arts- est en quelque sorte, dans les limites de l'Histoire culturelle de l'humanité, imprescriptible et indépendante de toute évaluation.** » Même si Gérard Genette pratique une distinction entre la «littérature de fiction» qui s'impose « **par le caractère imaginaire de ses objets**» de la «littérature de diction» qui « **s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles** »¹⁴, il affirme que la fiction « **est toujours constitutivement littéraire** ».¹⁵ De même, Tzvetan Todorov¹⁶ définit la littérature comme une fiction et rappelle que les logiciens modernes considéraient le texte littéraire comme fictionnel dans la mesure où il ne pouvait être soumis à l'épreuve de vérité. En effet, d'un point de vue logique, le texte littéraire et particulièrement le texte fictionnel, est une assertion non démontrable.¹⁷ C'est donc cet objet qui focalisera l'ensemble de nos analyses.

2. Représentations sur la fiction

Si la référence à la réalité est une constante de la culture occidentale, il semble qu'une attitude ambivalente à l'égard de la fiction, qui jouit pourtant d'un statut canonique, soit permanente.

En effet, la culture occidentale contemporaine est grande pourvoyeuse de fictions ; le développement des arts technologiques -photographie, cinéma, télévision, médias numériques- souligne leur capacité à répondre aux besoins fictionnels actuels. Pourtant, ces arts technologiques sont la cible de virulentes polémiques anti-mimétiques. Le reproche essentiel qui leur est adressé, c'est la porosité de la frontière entre fiction et réalité. Cet argument dérive en fait directement de la philosophie platonicienne. La réalité virtuelle, simulacre du réel, est perçue comme un danger : elle abolirait la frontière entre le

¹¹ Larousse

¹² Larousse

¹³ Gérard Genette, op. cit., p.30

¹⁴ Gérard Genette, op. cit., p.31

¹⁵ Gérard Genette, op. cit., p.32

¹⁶ Tzvetan Todorov, La notion de littérature, p.12

¹⁷ Dans Gödel Escher Bach, Douglas Hofstadter montre que le théorème de Gödel permet de comprendre les constructions auto-référentielles.

monde réel et sa représentation. C'est là le reproche adressé aux arts mimétiques depuis Platon. Tout se passe comme si une rupture s'était produite entre les arts mimétiques traditionnels -peinture et littérature- qui échappent aux griefs, et les arts mimétiques contemporains. Cela peut s'expliquer par le rôle de l'image dans les supports fictionnels contemporains. L'image -ou signe iconique- est perçu comme un danger. L'enfant serait incapable de se mettre à distance, à couvert des images. Ainsi captivé, prisonnier, il serait aliéné. En fait, l'expérience témoigne du fait que l'adulte n'échappe pas à cette aliénation. En effet, les images que les journalistes transmettent dans la presse et à la télévision peuvent parfois être insoutenables au point de provoquer une fixation de l'esprit sur elles. Les images de la réalité peuvent être aussi dangereuses que les images virtuelles. On peut expliquer cette aliénation tout d'abord par le fait que les images transmises sont inhabituelles : ainsi en est-il, par exemple, des images de guerre qui sont de véritables chocs visuels, émotifs. Par ailleurs, la rapidité de défilement des images, l'impossibilité d'arrêter l'image rendent difficile la perception du lien entre les images et le contexte qui les fait naître. De ce fait, les images surgissent dans une sorte de chaos mental où n'est pas perceptible la structure qui les rend compréhensibles. Pour les enfants, le risque est d'autant plus grand, d'une part parce que la perception d'une structure sous-jacente est moins immédiate que chez l'adulte et d'autre part, parce qu'ils ont tendance à pratiquer le «zapping» qui accentue la décontextualisation. Ainsi, les images réelles peuvent être aussi dangereuses que les images virtuelles.

La réalité virtuelle n'est guère différente de la réalité fictionnelle. Comme le fait remarquer Jean-Marie Schaeffer¹⁸, « *les fictions numériques correspondent à des usages spécifiques de l'outil numérique qui ne brouillent pas davantage la distinction entre le « simulacre » et la « réalité » que la fiction verbale ne remet en cause la distinction entre ce qui est dit « pour de faux » et ce qui est dit « pour de vrai » . Dans les deux cas -fiction numérique et fiction verbale-, l'efficacité même des dispositifs imaginatifs, loin de mettre en danger ces distinctions, présuppose leur validité.* » De fait, il n'y a pas rupture entre les arts mimétiques traditionnels -peinture et littérature- et les arts mimétiques contemporains. L'histoire de l'art témoigne du fait que les arts mimétiques traditionnels ont été la cible de virulentes attaques.¹⁹ C'est peut-être justement parce que la fiction pose le problème de la frontière qui la sépare du monde réel qu'elle est perçue comme une menace. Comme le fait remarquer Gérard Genette²⁰, « *si l'on considère les pratiques réelles, on doit admettre qu'il n'existe ni fiction pure ni Histoire rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute « mise en intrigue » et de tout procédé romanesque ; que les deux régimes ne sont donc pas aussi éloignés l'un de l'autre, ni, chacun de son côté, aussi homogènes qu'on peut le supposer à distance (...)* ». L'Histoire elle-même obéirait donc au même principe de fictionnalité que les histoires et la distinction entre les histoires et l'Histoire serait une fiction. Dans cette perspective, Jean-Claude Montel n'hésite pas à comparer le procès Ceaușescu à un film

¹⁸ Jean-Marie Schaeffer, op. cit., p.12

¹⁹ Philippe Hamon, Un discours contraint, p.120

²⁰ Gérard Genette, op. cit., p.92

de Godard.²¹ Les faux charniers de Timisoara, la guerre du Golfe, -chirurgicale-témoignent de cette fictionnalisation de l'Histoire.²² Les conséquences de la porosité de la frontière entre fiction et réalité ont été analysées par Platon et les anecdotes illustrant la dangerosité de la fiction sont nombreuses. Ainsi l'histoire raconte que Saint-Genest, chargé par l'empereur Dioclétien d'observer les Chrétiens et de les parodier sur scène, imite si bien le réel que l'imitateur qu'il est devient conforme au modèle et se convertit sur scène. Ainsi, dit-on, Zeuxis avait peint sur un mur des raisins si ressemblants que les oiseaux s'y brisaient le bec en voulant les picorer. Ainsi Don Quichotte, prisonnier des fictions littéraires qu'il a lues, combat-il des moulins qu'il perçoit comme des géants sans distinguer l'espace de la fable ou l'espace théâtral de l'espace réel. Ainsi dit-on, Staline ordonna de prendre des mesures à l'égard d'un comédien jouant, trop bien, le rôle d'un traître.²³

La fiction séduit car elle est plus adaptée à notre structure mentale que la réflexion abstraite, et ce pouvoir de séduction fait peur, ce qui permet de comprendre les attitudes de défiance à son égard. Par ailleurs, si la frontière entre la fiction et la réalité est floue, on peut penser que la frontière entre l'art et le non-art devient également imperceptible. Dès lors, les catégories dualistes qui permettaient d'appréhender le monde ne fonctionnent plus et l'on constate que dans le domaine artistique²⁴ -qu'il s'agisse de peinture, de littérature ou de musique- de nombreuses questions se posent au public non initié à une culture zen devant des productions paradoxales.

3. Fiction et connaissance

La porosité de la frontière entre la fiction et la réalité peut être perçue comme une menace ; pourtant, adopter une position anti-mimétique, c'est oublier la fonction cognitive de la fiction : la connaissance s'acquierte, partiellement, par imitation et par appropriation de représentations mentales.

La fiction peut être considérée comme le lieu où se pense et s'expérimente une théorie. Comme le fait remarquer Jean-Marie Schaeffer²⁵, « *(...) si les comportements feints peuvent avoir un effet d'entraînement, c'est uniquement parce que dans la vie comme telle nos compétences comportementales et nos normes éthiques doivent leur existence en grande partie à des activités d'imitation (par réitération et par introjection identifiante) de comportements « sérieux » observés chez nos congénères. C'est parce que la plupart de nos comportements sont acquis par une*

²¹ Jean-Claude Montel, Relances à pagailles.

²² Philippe Breton, La parole manipulée, passim

²³ Christian Salmon, Tombeau de la fiction, p.37

²⁴ On peut penser que la destruction du dualisme dans le domaine artistique entraîne une modification des structures mentales et que d'autres domaines -juridique, politique- peuvent être touchés.

²⁵ Jean-Marie Schaeffer, op. cit., p.40

imitation formatrice d'habitudes, c'est parce que la plupart de nos valeurs éthiques sont endossées par une identification idéalisante, que la représentation mimétique de ces comportements et valeurs peut elle aussi éventuellement induire des transpositions par modélisation. » La fiction est donc un mode d'accès à la connaissance par transmission de modèles comportementaux face à des problèmes existentiels ; elle permet un ancrage des représentations mentales à partir desquelles l'individu construit son rapport au monde.

Adopter une position anti-mimétique, c'est également oublier que les arts mimétiques s'effectuent dans un cadre pragmatique qui délimite l'univers fictionnel et use de procédés qui permettent de limiter les effets aliénants mis en place. Ainsi en est-il, par exemple, des formules telles «Il était une fois», «toute ressemblance avec une personne ayant réellement existé» ou des indications telles que «fiction, roman, fable, conte...». Ainsi, dans Pinocchio, lorsque le pantin entre dans le théâtre de marionnettes où celles-ci «**gesticulaient et se traitaient de tous les noms avec un tel naturel qu'on les aurait vraiment prises pour deux êtres doués de raison, deux personnes de ce monde**»²⁶, il est reconnu par Arlequin, frère de bois. Ce lieu théâtral va permettre à Pinocchio d'être grandiloquent, et d'y jouer le rôle de héros qui sacrifice sa personne pour sauver Arlequin, voué au feu par Mangefeu. Dans ce lieu du «comme si», le pantin peut prendre des accents héroïques et faire comme si la victime nécessaire à l'ogre pouvait être épargnée, comme s'il n'était pas dans la nature de Mangefeu d'avoir besoin de feu pour vivre. Le cadre théâtral permet de jouer sans risque les situations conflictuelles : la distanciation permet de les comprendre et, selon la théorie aristotélicienne, de les résoudre. De la même façon, le début de Pinocchio montre clairement son statut fictionnel :

Il était une fois... Un ROI, direz-vous ? Pas du tout, mes chers petits lecteurs. Il était une fois... UN MORCEAU DE BOIS.

L'entrée dans la fable se fait par l'usage de la formule canonique et le cadre fictionnel fonctionne à la manière de la scène théâtrale. Le lecteur se trouve donc dans la situation de Pinocchio dans le théâtre de marionnettes car il s'identifie au personnage de la fiction grâce auquel il peut trouver des modèles de comportement permettant de répondre à des questions qu'il se pose. La fiction littéraire est au lecteur ce que le théâtre de marionnettes est pour Pinocchio. Cependant, l'utilisation -ou non- des «**indices de fiction**»²⁷ est problématique car «**les genres peuvent changer de normes**».²⁸

Par ailleurs, la recherche actuelle en psychologie cognitive tend à prouver que la confusion entre la réalité et la fiction n'est pas due à une imprégnation trop forte dans la fiction, mais au contraire à un manque de connaissance de son fonctionnement. Comme le fait remarquer Jean-Marie Schaeffer²⁹, « (...) le danger d'un passage à l'acte ne provient pas, comme Platon et ceux qui reprennent ses thèses le croient, d'une

²⁶ Carlo Collodi, Pinocchio, p.64

²⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p.89

²⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p.93

²⁹ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p.40

imagination trop nourrie, mais à l'inverse d'une capacité imaginative très peu développée. S'opposer à l'exercice des capacités imaginatives, loin de limiter les risques d'un passage du « pour de faux» au «pour de vrai», les augmente.» De plus, l'argumentation antimimétique résulte d'un amalgame entre la fiction et l'illusion mensongère ; or, ce n'est qu'en renonçant aux critères de vrai et de faux -en adoptant, par exemple, la notion de «mentir-vrai»- que l'on résout le paradoxe de la littérature fictionnelle qui est un univers séparé de la réalité, puisqu'il fonctionne selon ses propres règles, mais qui est également partie intégrante de l'univers réel.

Si l'on met en parallèle la fiction et les pratiques sociales fondées sur le mimétisme -conformismes comportementaux ou techniques d'apprentissage- on comprend la fonction essentielle de la fiction dans une société : transmettre l'ensemble des connaissances d'un groupe social. Comme le souligne Jean-Marie Schaeffer³⁰, « *la stabilité des traces mémorisées est une des conditions pour que l'effet cumulatif des expériences faites par l'humanité au fil du temps puisse se déployer pleinement. Si cet effet est particulièrement évident dans le domaine des connaissances abstraites, il n'est pas moins important dans d'autres domaines, qu'il s'agisse des institutions sociales ou des pratiques artistiques. L'assimilation des supports sémiotiques non volatils par pratiquement toutes les communautés humaines existant aujourd'hui explique donc le développement exponentiel du monde culturel -irréductible à la fois au monde physique et à celui de la représentation mentale individuelle- qui est un des traits les plus caractéristiques de notre fin de millénaire.* » Toute fiction est une construction réparatrice puisqu'elle permet de compenser le défaut de mémoire : elle fait le lien entre les hommes, entre les générations. On peut penser alors que la production intensive de fictions actuelles répond aux destructions massives du XXème siècle.

La fiction transmet les connaissances d'un groupe social donné et la transformation des représentations ou des comportements s'effectue par imitation de modèles face à des problèmes existentiels et par réinterprétation des représentations mentales ainsi transmises.

4. Fiction et manipulation

La plupart des productions fictionnelles actuelles fonctionnent selon les lois économiques : en effet, en tant que produit culturel, il doit satisfaire à la demande et par conséquent être dépendant des études de marché. Comme le souligne Ignacio Ramonet³¹, « *les nouveaux et gigantesques conglomérats culturels disposent maintenant de moyens colossaux en matière de recherche et d'études de marché, ainsi qu'en équipements technologiques pour effets spéciaux, ce qui leur permet de fabriquer des images calibrées pour répondre à la demande la plus universelle.* » De ce fait, pour obtenir une lisibilité maximale garante du succès, les fictions diffusées à grande échelle fonctionnent sur des stéréotypes culturels. Dans ces conditions, les productions

³⁰ Jean-Marie Schaeffer, op. cit., p. 106

³¹ Ignacio Ramonet, Propagandes silencieuses, p.11

fictionnelles originales ont peu de chances d'être comprises et les informations échangées entre les individus sont appauvries par un capital culturel amoindri. Il nous semble que s'effectue de la sorte un contrôle de la société par manipulation : l'imaginaire, médiatisé, homogénéisé selon des standards culturels largement diffusés par des groupes multimédiaques, est la cible privilégiée car la domination est masquée par le consentement. C'est dans le ravissement que sont consommés les produits déversés à l'échelle planétaire. Ignacio Ramonet³² fait remarquer que les spots publicitaires sont des « **lieux d'expérimentation sophistiqués pour la mise au point des produits de la plus haute technologie culturelle** ». Jean-Luc Godard³³ estime que « les spots sont les seuls films efficaces et bien faits ». Des professionnels de différents domaines -sociologues, graphistes, créateurs- interviennent pour leur réalisation dans un souci d'efficacité maximale. Cependant, on peut se demander quelle est leur visée essentielle. Pratiquement tous les spots publicitaires ont un double message : l'un est commercial puisqu'il s'agit de promouvoir un produit, l'autre est une fiction qui enrobe le discours mercantile. Au-delà de cette fonction d'enrobage, on peut s'interroger sur le message fictionnel. Pour Ignacio Ramonet³⁴, la vitesse de défilement d'images « **est un moyen de rendre le regard captif et de provoquer un effet d'hypnose** ». Le spectateur, fasciné, se laisse assujettir au discours imposé qui toujours lui promet la réussite, le bonheur. « **Les spots vendent du rêve, ils proposent des raccourcis symboliques pour une rapide ascension sociale. Ils diffusent avant tout des symboles et établissent un culte de l'objet, non pour les services pratiques que celui-ci peut prendre, mais pour l'image qu'il permet aux consommateurs de donner d'eux-mêmes** » .³⁵ Les discours véhiculés dans les micro-fictions publicitaires importent plus que les discours mercantiles : en effet, ces derniers s'annulent les uns les autres alors que les discours fictionnels renforcent les stéréotypes idéologiques qui structurent notre temps. Cette culture commune imposée insidieusement est une arme contre la démocratie qui suppose le libre exercice de la pensée. Comme le fait remarquer Philippe Breton³⁶, on a toujours eu tendance « **à associer étroitement totalitarisme et manipulation et, de façon corollaire, démocratie et liberté de l'opinion.** » De ce fait, on « suppose que les moyens utilisés pour convaincre sont étroitement dépendants des valeurs dominantes de la société où ils sont utilisés ». Or, il est nécessaire « **d'établir une barrière très étanche entre les valeurs, les idées, les opinions qui sont exprimées et les méthodes utilisées pour les défendre.** »³⁷ En fait, il peut y avoir manipulation dans les dispositifs utilisés pour transmettre des valeurs jugées positives. Les spots publicitaires visent à

³² Ignacio Ramonet, op. cit., p.13

³³ Propos cité par Ignacio Ramonet, op. cit., p.48

³⁴ Ignacio Ramonet, op. cit., p.13

³⁵ Ignacio Ramonet, op. cit., p.63

³⁶ Philippe Breton, La parole manipulée, p.18

³⁷ Philippe Breton, op. cit., p.19

assimiler les consciences dans des comportements stéréotypés et oublient les conflits politiques, pourtant omniprésents. C'est pourquoi il est nécessaire de s'opposer, malgré le plaisir qu'on peut en tirer, à cette standardisation des esprits qui suppose l'élimination des créations originales, insoumises, indifférentes aux lois du marché. La plupart des fictions contemporaines reproduisent le fonctionnement des micro-fictions publicitaires. Des firmes multimédiaques lancent des produits -livres, CD, films, jeux vidéos- après avoir fait des études de marché extrêmement pointues et après avoir sélectionné un certain nombre de critères culturels.

Dans ce contexte, la fiction -comme toute autre création culturelle- ne peut être qu'un divertissement soumis aux mêmes procédés d'homogénéisation, de standardisation que n'importe quel autre produit commercial. Les individus sont perçus comme des consommateurs culturels et sont, par conséquent, classés en fonction de ce qu'ils consomment. Les enfants deviennent aujourd'hui une cible commerciale privilégiée dans la mesure où ils ont un pouvoir d'achat et l'on peut penser que la modélisation des consciences par les firmes multimédiaques commence dès le plus jeune âge. Le contrôle des individus ou des groupes s'effectue non plus de façon coercitive -comme le faisait la censure ou la répression- mais par adhésion volontaire : le clonage des consciences prépare le clonage des individus. Contre cette américanisation standardisée, les créations indépendantes ont peu de chance d'être reçues. Comme le fait remarquer Ignacio Ramonet³⁸, « *alors qu'elle n'achète, par exemple, que 1% de films à l'étranger, l'Amérique inonde le monde de productions de Hollywood. (...) Et cette situation pourrait s'aggraver avec l'arrivée de nouvelles chaînes numériques pouvant être captées par 80% des téléspectateurs avec une simple antenne râteau traditionnelle, sans parabole. (...) Cela favorisera la conquête de l'imaginaire, que les Etats-Unis conduisent en stimulant la diffusion internationale de leurs téléfilms, séries, dessins animés, vidéo-clips, bandes dessinées, jeux télévisés, retransmissions sportives, publicités, etc. Sans parler des modèles vestimentaires, urbanistiques ou culinaires. »* »

La fiction est donc un moyen de manipuler les individus par modélisation des structures mentales ; elle est d'autant plus efficace qu'elle agit avec le consentement des individus.

5. Fiction contre manipulation

Le seul moyen de rester libre est d'échapper à cette communication standardisée où la parole singulière est couverte. Comme le fait remarquer Valère Novarina³⁹, seule la parole individuelle permet de connaître l'altérité :

(...) nous finirons un jour muets à force de communiquer ; nous deviendrons enfin égaux aux animaux, car les animaux n'ont jamais parlé mais toujours communiqué très-très bien. Il n'y a que le mystère de parler qui nous séparait

³⁸ Ignacio Ramonet, op. cit., p.28

³⁹ Valère Novarina, Devant la parole, p.13

d'eux. A la fin, nous deviendrons des animaux : dressés par les images, hébétés par l'échange de tout, redevenus des mangeurs du monde et une matière pour la mort. La fin de l'histoire est sans parole. (Valère Novarina, Devant la parole, p.13)

Les abeilles, les fourmis communiquent très bien : est-ce le modèle de société efficace dont rêvent les hommes ? Penser cela, c'est croire que les êtres sont indifférents les uns aux autres, remplaçables ; or, il nous semble que si la mort d'un être nous apparaît toujours comme un scandale, c'est que chaque être qui meurt emporte avec lui une partie de l'univers, une parole singulière, différente d'une parole de communication.

La fiction singulière peut-elle mourir, noyée dans trop de fictions standardisées, homogénéisées ? Si l'on pense que c'est un risque, alors il faut prendre la responsabilité de lire et de faire connaître des histoires qui échappent aux standards culturels. Une histoire n'est jamais morte : tant qu'il y aura des lecteurs, elle peut être ressuscitée. Comme le rappelle Gao Xingjian⁴⁰, « **la littérature, en tant qu'activité humaine, ne peut faire l'économie de deux actes : lire et écrire, qui sont deux gestes librement consentis.** » Ainsi, la fiction littéraire apparaît-elle comme un moyen de résister à la modélisation des consciences car elle suppose un geste individualiste, une parole singulière. La fiction est donc ambivalente puisqu'elle permet de manipuler les consciences ou de résister à la manipulation. Il est donc de la responsabilité de l'écrivain de se situer par rapport à l'idéologie. Par ailleurs, la responsabilité du lecteur est égale à celle de l'écrivain : l'un et l'autre n'en finissent pas de témoigner de l'altérité.

6. De la fiction comme appendice culturel

A quelle épistémè renvoie donc la fiction ? On peut penser qu' omniprésente dans notre univers culturel,⁴¹ elle est un mode d'accès à la construction d'une perception du monde ; il y aurait donc « **une vérité cognitive** »⁴² de la fiction. Par ailleurs, les pratiques réflexives permettent de comprendre les mécanismes d'élaboration et de fonctionnement de la fiction : en ce sens, elles montrent les dispositifs qui permettent la transmission. Comme le souligne Régis Debray,⁴³ toute transmission suppose une «matière organisée» et une «organisation matérialisée». Nous allons étayer notre réflexion en prenant appui sur un texte qui pose la question de l'utilité de la fiction.

Salman Rushdie : Haroun et la mer des histoires

« **A quoi servent des histoires qui ne sont même pas vraies ?** »⁴⁴ Telle est la

⁴⁰ Gao Xingjian, La raison d'être de la littérature, p.18

⁴¹ On peut se demander si la notion de culture est séparable de la notion de fiction.

⁴² Christine Montalbetti, La fiction, p.37

⁴³ Régis Debray, Transmettre, p28

⁴⁴ Salman Rushdie, Haroun et la mer des histoires, p.20

question qu'Haroun pose à son père, le conteur Rachid Khalifa⁴⁵. Ce dernier est tellement occupé à inventer et à raconter des histoires qu'il ne se rend pas compte que sa femme Soraya, gagnée par la tristesse de la ville et la médisance d'un voisin totalement dépourvu d'imagination, s'est arrêtée de chanter. Haroun, lui, a entendu la terrible question :

Qu'est-ce que c'est que toutes ces histoires ? La vie n'est pas un livre de contes ni un magasin de farces et attrapes. Tout cet amusement ne mènera à rien de bon. A quoi servent des histoires qui ne sont même pas vraies ? (Salman Rushdie, Haroun et la mer des histoires, p.17)

Haroun a beau feindre l'indifférence, la question devient obsédante. Ce qui est reproché à Rachid, c'est d'exercer une activité futile ; en effet, son métier ne s'impose pas avec évidence aux yeux de ses proches. Le voisin ne voit pas l'utilité du métier exercé par Rachid et l'incompréhension mène à la médisance. Pourtant, les hommes politiques cherchent tous à s'accaparer «la langue magique» de Rachid : en effet, alors qu'ils sont incapables de convaincre les électeurs qu'ils disent la vérité, Rachid gagne la confiance de tous « *parce qu'il reconnaissait toujours que tout ce qu'il racontait était faux et inventé. Aussi, les politiciens avaient-ils besoin de Rachid pour « les aider à gagner les voix des gens »* »⁴⁶.

Tel est le paradoxe de la fiction : en se déclarant «non vraie», elle crée un paradoxe logique dont on ne peut sortir. La fiction fonctionne selon le même principe que le paradoxe d'Eupiménide ou le paradoxe du menteur, lequel démontre qu'il y a des assertions non démontrables. Eupiménide le Crétois affirme : «Tous les Crétois sont des menteurs.» Si la proposition est vraie, alors l'énoncé est faux et inversement, si la proposition est fausse, alors l'énoncé est vrai. Cette proposition bouscule la dichotomie entre ce qui est vrai et ce qui est faux. On obtient une boucle étrange⁴⁷ : si c'est vrai, alors c'est faux ; si c'est faux, alors c'est vrai. D'un point de vue logique, c'est inconcevable. Pourtant, ce paradoxe logique a été démontré par Gödel.⁴⁸ A la manière du ruban de Möbius qui ne possède qu'un côté et qu'un bord et abolit la dichotomie entre le recto et le verso, le haut et le bas, le paradoxe d'Eupiménide est une boucle étrange qui abolit les dichotomies entre le vrai et le faux.⁴⁹ La réflexivité est à la source du paradoxe. La fiction est, par définition, une proposition contradictoire -puisque-elle affirme qu'elle ment- qui défie la logique dans la mesure où la raison -occidentale- repose sur le principe de non-contradiction : soit un énoncé est vrai, soit il est faux ; or, il existe des propositions contradictoires. Ici, le paradoxe est double puisque M. Butoo dit que ce que dit Rachid est faux -c'est un conteur d'histoires- et Rachid dit que ce que dit M. Butoo est vrai. C'est un

⁴⁵ Les noms Haroun et Rachid sont des renvois aux Mille et une nuits.

⁴⁶ *Salman Rushdie, op. cit., p.18*

⁴⁷ Douglas Hofstadter, *Gödel Escher Bach*, passim

⁴⁸ Douglas Hofstadter, op. cit., passim

⁴⁹ Douglas Hofstadter, op. cit., p. 19

prolongement du paradoxe d'Epiménide construit sur deux énoncés : « ***La phrase suivante est fausse. La phrase précédente est vraie.*** »⁵⁰ Séparément ces deux phrases sont logiques ; lorsqu'elles renvoient l'une à l'autre, elles sont contradictoires. De ce fait, Salman Rushdie montre que la proposition de chacun des personnages entre en contradiction avec la proposition de l'autre et amène le lecteur à s'interroger sur ce partage théorique entre le vrai et le faux, et plus généralement sur le principe de non-contradiction. La réflexivité (Eupiménide parle de lui, la fiction parle d'elle) crée le paradoxe logique.

On voit en œuvre la démarche didactique de Salman Rushdie. L'enjeu est capital : celui-ci a essayé de justifier son travail d'écrivain après la condamnation qui le frappait ; devant l'incompréhension presque générale, il était évident qu'un travail d'éducation s'imposait. En ce qui concerne la relation qui existe entre Rachid et M. Butoo, le problème posé est celui de l'articulation entre la fiction et le politique. Question à prendre au sérieux, même si posée sous des airs futiles, quand on sait qu'Haroun et la mer des histoires paraît un an après que l'imam Khomeiny eut lancé une fatwa contre Salman Rushdie, coupable d'avoir écrit Les versets sataniques. On lui reproche d'insulter la foi musulmane. Solidaires, entre autres, de l'imam Khomeiny : Monseigneur Lustiger, de surcroît membre de l'Académie française pour lequel « ***la figure du Christ et celle de Mahomet n'appartiennent pas à l'imaginaire des artistes (...)*** ».⁵¹ Cette fatwa inaugure l'ère du meurtre d'écrivains, coupables de fiction : non plus exclus de la cité -selon le vœu de Platon- mais tués. Par ailleurs, la fatwa contre l'écrivain est aussi une fatwa contre ses lecteurs, coupables, eux aussi, de pratiquer la fiction.⁵²

Quelles menaces la fiction fait-elle peser sur la société pour engendrer de telles haines ? Quelle terreur justifie une telle fureur, un tel acharnement ? Pourquoi continuer, obstinément, à raconter des histoires au péril de la vie ? Comme le fait remarquer Camus⁵³ dans Le mythe de Sisyphe, « ***Galilée qui tenait une vérité d'importance, l'abjura le plus aisément du monde dès qu'elle mit sa vie en péril.*** » Dans Haroun et la mer des histoires, « ***l'ennemi juré de toutes les histoires et du langage lui-même*** », Khattam-Shud⁵⁴ explique à Haroun la raison pour laquelle il hait les histoires :

Mais pourquoi haïssez-vous autant les histoires ? (...) Le monde est fait pour être contrôlé. (...) Ton monde, mon monde, tous les mondes (...) Tous sont là pour être dirigés. Et dans chaque histoire unique, à l'intérieur de chaque courant d'histoires, il y a un monde-histoire que je ne peux contrôler. Voilà la raison.» (Salman Rushdie, Haroun et la mer des histoires, p.188)

⁵⁰ Douglas Hofstadter, *op. cit.*, p.24

⁵¹ cf. Christian Salmon, *op. cit.*, p.15

⁵² Dans Mes bibliothèques, Varlam Chalamov raconte comment son beau-frère «fouillait les chambres de son père et de sa sœur dans un but prophylactique». (p.19)

⁵³ Albert Camus, Le mythe de Sisyphe, p.17

⁵⁴ En hindoustani, «Khattam-Shud» signifie «complètement terminé» selon Salman Rushdie, *op. cit.*, p.249

La haine de la fiction est ainsi justifiée par le fait qu'elle entrave le contrôle du monde en proposant d'autres mondes possibles. Pour lutter contre ces histoires qui l'empêchent de contrôler le monde, Khattam-Shud a trouvé une stratégie efficace : il s'agit de les éliminer en produisant un flot d'anti-histoires :

Il se trouve que j'ai personnellement découvert que pour chaque histoire il existe une anti-histoire. je veux dire que chaque histoire -et donc chaque courant d'histoires- a son antidote, et si on verse cet antidote dans l'histoire, les deux s'annulent mutuellement et boum ! Fin de l'histoire. - Et maintenant : vous avez ici la preuve que j'ai découvert un moyen de faire la synthèse de ces anti-histoires, ces contre-contes. Oui ! Je peux les mélanger ici, dans des conditions de laboratoire et produire un poison concentré plus efficace, auquel aucune des histoires de votre précieux océan ne peut résister. Nous avons déversé ces poisons concentrés un par un, dans l'Océan. (...) Chaque jour, nous synthétisons et nous libérons de nouveaux poisons ! Chaque jour, nous tuons de nouvelles histoires ! Bientôt, l'Océan sera mort -froid et mort. (Salman Rushdie, Haroun et la mer des histoires, p.13)⁵⁵

La hantise de la disparition des histoires du conteur Rachid Khalifa peut être mise en parallèle avec la hantise de la mort de la littérature qui semble être une préoccupation actuelle.⁵⁶ On peut penser que les fictions produites par les firmes multimédiaques culturelles s'apparentent aux anti-histoires de Khattam-Shud. La haine de la fiction est justifiée par le fait qu'elle entrave le contrôle du monde en proposant d'autres mondes possibles. C'est pourquoi les hommes de pouvoir tentent ou de mettre dans leur camp les faiseurs d'histoires -selon la manière de M. Butoo- ou de fabriquer des «anti-histoires» -selon la manière de Khattam-Shud- lorsqu'ils ne décident pas de «coudre les lèvres» pour réduire au silence les bavards, comme ils le font pour la princesse Batcheat. Il y aurait donc des écrivains à la solde d'hommes de pouvoir qui écriraient selon les consignes données, il y aurait des écrivains faiseurs d'anti-histoires qui participeraient à la destruction des histoires noyées dans le flot et il y aurait des écrivains bavards bâillonnés. Reste-t-il alors encore un espace pour l'écrivain qui refuserait d'entrer dans ces catégories ?

Si les hommes de pouvoir exercent une telle surveillance sur la fiction, c'est parce qu'elle est considérée comme un vecteur de subversion sociale. En effet, chaque histoire, atypique, résiste au vœu de fusion sociale. Dans « *le pays d'Alifbay, une ville triste la plus triste des villes, une ville si épouvantablement triste qu'elle en avait oublié son propre nom* »⁵⁷, Rachid est payé pour fournir « *des sagas qui dégagent la bonne humeur* »⁵⁸ et se trouve ainsi piégé. Il doit raconter des histoires selon le goût de M.

⁵⁵ L'Océan renvoie au conteur Rachid Khalifa qui est appelé «le légendaire Océan des Idées» (p.20), mais aussi «la Grande Mer des Histoires» (p.61) dans laquelle doit plonger Haroun pour triompher de Khattam-Shud.

⁵⁶ Les violentes polémiques sur l'enseignement de la littérature témoignent d'une peur certaine de cette disparition. Cela est d'autant plus curieux qu'indéniablement, on n'a jamais autant écrit -et en particulier des fictions- ni jamais autant lu.

⁵⁷ Salman Rushdie, op. cit., p.11

⁵⁸ Salman Rushdie, op. cit., p.51

Butoo ; de ce fait, il contribue à valider l'idéologie politique qui cherche à s'imposer. Le conteur Rachid Khalifa peut choisir sa bannière, mais en le faisant, il est responsable de la victoire politique du candidat qui l'a engagé :

Vous allez raconter des histoires heureuses, qui dégagent la bonne humeur et le peuple vous croira, il sera heureux et il votera pour moi. (Salman Rushdie, Haroun et la mer des histoires, p.50)

Rachid doit raconter des histoires selon le goût de M. Butoo ; de ce fait, il contribue à valider l'idéologie politique qui cherche à s'imposer. Mais que faire ? Rachid tente une explication auprès d'Haroun :

Raconter des histoires est le seul métier que je connaisse. (Salman Rushdie, Haroun et la mer des histoires, p.20)

La seule forme de résistance possible serait le renoncement qu'Haroun envisage. Tant qu'il raconte des histoires, il fait figure d'inadapté social, incapable de changer de profession. C'est qu'il s'agit d'une vocation qui engage l'être dans sa totalité. C'est pourquoi, lorsqu'Haroun, son héritier spirituel, lui pose la question fatale, Rachid perd la voix ou parle comme « ***un corbeau stupide*** »⁵⁹ :

Rachid Khalifa, le légendaire Océan des Idées, le célèbre Shah de Bla, debout devant un immense public, ouvrit la bouche, et découvrit qu'il n'avait plus d'histoires à raconter. (Salman Rushdie, Haroun et la mer des histoires, p.20)

Si la question frappe de stupeur le père, on constate qu'en même temps, elle blesse le fils. En effet, à partir du moment où la question a été posée, le temps est détraqué pour Rachid comme pour Haroun à l'image des réveils que Rachid s'acharne à détruire. Désormais, Haroun ne peut fixer son esprit plus de onze minutes. De ce fait, il est dans l'incapacité d'achever quelque activité que ce soit. Bloqué dans la durée, il perd la mémoire et ne peut plus penser.

Ces histoires qui ne sont même pas vraies auraient-elles donc un rapport avec la mémoire ? avec la connaissance ? Permettraient-elles d'assurer la survie d'un groupe social au travers de ce que l'on appelle culture ? Serait-ce la raison pour laquelle chaque société se fait un devoir de transmettre ces histoires qui ne sont même pas vraies ?

Haroun et la mer des histoires illustre les problèmes posés par la fiction dans un contexte culturel donné. C'est une fiction qui illustre les problèmes que pose la fiction. La réflexivité permet de déplacer les problèmes qui se posent à une idéologie ; l'autonomisation et la textualisation d'exemples particuliers permettent de suggérer des idées par inférence. La fiction est donc une construction rhétorique réflexive qui permet de formaliser des problèmes qui affectent une idéologie. Elle fonctionne à la manière d'un dispositif expérimental qui prouve les faits parce qu'ils sont là : la fiction met en scène des faits qui ne peuvent être niés.

On peut penser que la fiction est en péril, peut-être même la société, à partir du moment où le doute s'installe dans la conscience de ceux qui doivent, par vocation, transmettre les histoires. La question ayant été posée, Haroun doit partir en quête de la Source des histoires, aventure qui lui permet de trouver ses propres repères et ses propres valeurs. Il doit faire lui-même l'expérience de cette aventure, personne ne peut le

⁵⁹ *Salman Rushdie, op.cit., p.20*

faire à sa place. C'est à chacun de chercher aventure, dans la fiction.

A la question posée par Haroun -» *A quoi servent des histoires qui ne sont même pas vraies ?* » - Salman Rushdie propose une réponse sous forme de fiction. Ce dispositif expérimental permet de poser les faits dans un contexte autonome et de suggérer une généralisation par inférence. Ainsi, la fiction proposée par Salman Rushdie pose-t-elle comme fait expérimental la fonction politique de la fiction : conscients du pouvoir de la fiction, les hommes politiques cherchent à la domestiquer ou à la contrecarrer. Présentée comme un fait expérimental indéniable, la fiction a valeur d'argument.

Conclusion partielle

La fiction est un moyen de connaissance parce qu'elle cumule les expériences des individus et des groupes et permet de transcender le temps et l'espace en comblant les défauts de la mémoire. Elle permet la construction de l'identité d'un individu ou d'un groupe par ancrage de représentations mentales.

La fiction est un moyen de modélisation des individus car, plus adaptée aux structures mentales que les réflexions abstraites, elle peut être utilisée à des fins politiques d'autant plus qu'elle agit avec le consentement de personnes. Dans le même temps, la fiction peut être un moyen de résistance contre la modélisation des consciences dans la mesure où elle est une parole singulière qui suppose des gestes libres, celui de l'écrivain et celui du lecteur.

La fiction est une construction rhétorique réflexive qui permet de déplacer, dans un cadre expérimental, les problèmes qui se posent dans une société donnée ; l'autonomisation et la textualisation permettent de suggérer une généralisation par inférence.

Chapitre 2 : Questionnement du langage

L'écrivain cherche à réapprendre les gestes élémentaires de son métier parmi lesquels le geste d'appropriation et de transformation du langage. Les pratiques réflexives de la fiction vont donc montrer le travail opéré sur ce matériau de base.

Les fictions disent qu'elles sont des constructions élaborées à partir du langage verbal qui est le matériau de base. Or, ce matériau est un objet problématique : lié à la vie même des sociétés, il est le lieu où se manifestent les rapports entre les hommes. Les écrivains, conscients de leur responsabilité, mettent en questionnement la langue qu'ils utilisent et, plus généralement le langage. Au XXème siècle, la mise en question de la littérature ravive la mise en question du langage.

1. Un imparfait instrument de communication

en vertu de la loi du droit d'auteur.

La définition la plus communément admise du langage est celle qui le considère comme un outil de communication. En tant que tel, il devrait être adapté aux besoins de la communication. Or, cet outil est imparfait et ne sert qu'imparfaitement à communiquer.

1.1. On ne peut supprimer les mots

A défaut de pouvoir présenter les choses, on les représente, c'est-à-dire qu'on les fait paraître au moyen de signes, qui ont la capacité d'être mis à la place de quelque chose d'autre. Le signe linguistique est un élément d'un ensemble régi par des règles autonomes, sans rapport avec la réalité, même si des tentatives de symbolisation -en particulier phoniques- ont été tentées. Chaque langue est un système arbitraire dont les unités pertinentes -des phonèmes aux groupes syntaxiques- correspondent entre elles et non avec des référents. C'est pourquoi la langue est conçue comme un système de différences. De ce fait, le signe linguistique, différentiel, ne peut être perçu en dehors du système linguistique auquel il appartient. En conséquence, il ne peut y avoir de langue universelle. Outre son caractère arbitraire et son caractère différentiel, le signe est linéaire, c'est-à-dire qu'il fonctionne sur deux axes : paradigmique et syntagmatique. Dans la phrase « **J'aime le chat parce qu'il sait tout.**» (Claude Roy), l'unité «chat» se substitue à tout autre unité du système -»chien», par exemple- et se combine avec les autres unités environnantes. On peut donc parler de linéarité structurelle du système linguistique. Nous montrerons ultérieurement que certains écrivains essaient de doubler cette linéarité d'une spatialisation : ainsi Stéphane Mallarmé, et bien d'autres. Ainsi, ce qui s'impose avec la linguistique contemporaine, c'est l'inadéquation fondamentale entre le signe et le référent. Cette hypothèse qui fonde la linguistique est poétiquement impensable.

Dans Les voyages de Gulliver, Jonathan Swift part du constat d'inadéquation entre le signe et le référent qui entrave la communication entre les hommes. Il propose une solution pour créer un moyen de communication universelle : il s'agit de supprimer les mots. Le personnage visite la grande Académie de Lagado où il rencontre des professeurs dont la recherche est consacrée à l'étude des langues. Parmi les projets étudiés, l'une vise la suppression des mots.

Le (...) projet envisageait l'abolition complète de tous les mots (...) On proposait donc, chaque mot n'étant que le nom d'une chose, que dans un souci de commodité accrue chacun transporte les objets nécessaires pour exprimer l'affaire particulière l'occupant. (...) plusieurs des êtres les plus sages et savants adhèrent au nouveau projet consistant à s'exprimer par le truchement des choses ; il n'a qu'un petit inconvénient ; si les affaires d'un homme sont très importantes et de genres différents, il sera obligé de porter sur son dos un fardeau d'objets proportionnel à moins de disposer d'un ou deux solides domestiques. (...) L'autre grand avantage ambitionné par cette invention est de constituer une langue universelle compréhensible dans toutes les nations civilisées dont les biens et les ustensiles sont peu ou prou les mêmes (...) (Jonathan Swift, Voyages de Gulliver , p.256)

Ces Académiciens partent de l'hypothèse erronée selon laquelle la langue est une nomenclature, ce qui présuppose que le monde est ordonné antérieurement à toute

perception, à toute désignation. Pour le sens commun, à l'évidence, certains signes linguistiques correspondent à une réalité perceptive : ainsi, le signe «chat» renvoie-t-il à un référent préexistant. Cependant, à l'évidence également, le signe «chat» implique une organisation du monde zoologique divisé en différentes espèces animales. Par conséquent, le signe linguistique témoigne d'une structuration du monde, variable dans le temps et l'espace, selon les locuteurs.

Ainsi, comme le rappelle Umberto Eco dans Kant et l'ornithorynque, lorsque Marco Polo découvre, en arrivant à Sumatra, des rhinocéros, qu'il ne connaît pas auparavant, il les décrit par rapport à ce que sa culture lui procure, soit la licorne. Ainsi, plutôt que de croire qu'il existe des animaux inconnus à son univers culturel, il préfère penser que la description des licornes est défectueuse par rapport à ce qu'il perçoit. La perception du monde est donc une construction culturelle qui s'effectue dans le langage.

60

Dans La recherche de la langue parfaite, Umberto Eco montre que chaque langue organise le monde d'une certaine façon et que cette organisation a été perçue, dans la culture européenne, héritière du mythe de Babel ancré dans la tradition judéo-chrétienne, comme une confusion nuisant à la communication. Pourtant, l'utopie d'une langue universelle repose sur la nécessité d'un fonds commun ; ce qui, logiquement, ne peut être qu'un appauvrissement.⁶¹ Par ailleurs, dans Voyages de Gulliver de Jonathan Swift, les Académiciens de Lagado pensent, à tort, qu'un objet, par sa présence seule, peut énoncer sa nature, ses propriétés, ses liens par rapport à d'autres objets, par rapport aux personnes. Pour eux, la communication par objets serait un moyen de communication universelle que la pluralité des langues entrave. Mais, selon Jonathan Swift, l'inconvénient majeur de la suppression des mots est l'excessif bagage que chacun doit emporter avec soi alors qu'une langue fonctionne toujours selon le principe de l'économie des moyens. On peut ajouter qu'un objet en soi ne communique rien et que le bagage dont on s'encombre serait assurément inadapté à la rencontre entre des personnes. C'est pourquoi, à défaut de pouvoir présenter les choses, on les représente c'est-à-dire qu'on les fait paraître au moyen de signes -parmi lesquels les signes linguistiques- qui ont la capacité d'être mis à la place de quelque chose d'autre.

Si l'on s'en réfère à la fiction proposée par Jonathan Swift, les mots ne servent qu'imparfaitement à communiquer : les Académiciens de Lagado ont raison ; mais on ne peut les supprimer : les Académiciens de Lagado ont tort.

1.2. Babel

Si la pluralité des langues a toujours été perçue comme une imperfection et une entrave à la communication universelle, on peut penser que cette pluralité est, paradoxalement, une chance pour les individus, obligés de s'interroger sur leur engagement par rapport au langage.

⁶⁰ Contrairement à ce que l'on pourrait croire, on ne peut observer que ce que l'on sait déjà. Le langage renseigne sur la manière de percevoir, de construire le monde.

⁶¹ Dans 1984, George Orwell montre que la «novlangue» qui réduit le choix des mots est une réduction de la pensée.

Le mythe de Babel raconte l'origine de la pluralité des langues comme un châtiment divin et le terme de « **confusion** » traduit le discrédit qui pèse sur les langues. Cependant, cette confusion même fait partie de l'héritage adamique et il revient à chacun d'endosser « **le défaut des langues** », lequel est, paradoxalement, une chance pour les individus, obligés de s'interroger sur leur engagement par rapport au langage.⁶² A l'heure où l'on construit le mélange des cultures, il peut être bon de réévaluer cet héritage. Ainsi, Méditation sur la Tour de Babel de Bernard Fort, cantate construite à partir de deux textes de la Bible -le chapitre 11 de la Genèse et le chapitre 2 des Actes des Apôtres- propose-t-elle une réévaluation positive du mythe de Babel. Ces textes sont proférés simultanément en douze langues, par six voix de femmes et six voix d'hommes : chaque section musicale est construite sur un accord de septième, la boucle se terminant lorsque la progression chromatique accomplit la gamme. La structure de la cantate forme une « **boucle étrange** »⁶³ construite à partir du système des tonalités. Ce que suggère cette polyphonie vocale, c'est la réévaluation positive de la pluralité linguistique : l'harmonie résulte de la combinaison des voix. A l'origine donc, il y aurait une pluralité fertile qui permet, par structuration, combinaison, l'harmonie : telle serait en fait la réponse des créateurs (parmi lesquels les poètes) à l'imperfection des langues. Le monde est divers, confus, opaque ; mais c'est ce qui permet une dynamique du monde. Ce qu'Albert Camus résume en une formule percutante :

Si le monde était clair, l'art ne serait pas. (Albert Camus, Le mythe de Sisyphe, p. 135)

1.3. Cratyle contre Hermogène

La nécessaire présence des signes supplée l'absence des choses. Mais le signe n'est pas transparent ; le monde est dans la confusion. Il s'agit alors de retrouver ce qui, d'une certaine façon, a été perdu, par la duplication, la réitération. Le signe fait apparaître ce qui est absent et souligne le statut paradoxal de la chose représentée, absente et présente. Ce que Stéphane Mallarmé suggère dans Crise de vers :

Je dis : une fleur ! et, hors l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. (Stéphane Mallarmé, Crise de vers, p.35)

Le problème qui se pose alors est celui de la relation qui unit le signe à la chose. Le débat est ancien : dans Cratyle, Platon oppose deux personnages : Cratyle et Hermogène. Il s'agit de savoir si les mots résultent d'un accord -thèse soutenue par Hermogène- ou s'ils résultent d'une analogie perçue par celui qui nomme les choses entre la nature des choses et les mots -thèse soutenue par Cratyle-. Cette question, à laquelle Platon répond de façon ambiguë, est toujours d'actualité et il semblerait que les écrivains n'admettent qu'à contre-gré l'arbitraire saussurien⁶⁴. En effet, tant que l'on considère la langue comme un simple outil de communication, on peut se satisfaire de l'arbitraire saussurien,

⁶² Mallarmé, Crise de vers, p.30

⁶³ Douglas Hofstadter, *op. cit.*, *passim*

⁶⁴ Gérard Genette, Mimologiques, *passim*

mais si l'on considère que la langue est constitutive de la personne, alors l'arbitraire saussurien est difficilement admissible et l'on va chercher la signification des mots.

Si l'on s'en réfère à Umberto Eco⁶⁵, le rêve universel le plus communément partagé est la transparence du langage, soit la coïncidence entre le signe et la chose. La tradition populaire transmet la croyance en une magie de la langue qui coïncide avec le monde. Ainsi, les fées, en jetant des sorts, prononcent-elles des paroles qui font advenir les choses. A cet égard, l'étymologie crée, autour du mot «fée», un champ sémantique intéressant. En effet, le mot «fée» est issu du latin «fatum» (= destin)⁶⁶ lui-même dérivé du verbe latin «*fari*, fatus sum, fari» (= parler, dire ; célébrer, chanter, prédire). D'un point de vue étymologique, la fée est celle qui, par sa parole fait advenir les choses, et le mot confère à la chose créée sa nature. Par ailleurs, le mot «fable» vient du latin «*fabula*», lui-même dérivé de «*fari*»⁶⁷ ; la fable, c'est ce que l'on raconte à l'*infans* (= l'enfant) (*in-fari*)⁶⁸ pour le faire exister. En ce sens, tout conteur d'histoires est un magicien.

C'est avec raison qu'on parle de la magie de l'art et qu'on compare l'artiste à un magicien. Mais cette comparaison est peut-être encore plus significative qu'elle le paraît. L'art, qui n'a certainement pas débuté en tant que «l'art pour l'art», se trouvait au début au service de tendances qui sont aujourd'hui éteintes pour la plupart. Il est permis de supposer que parmi ces tendances se trouvaient bon nombre d'intentions magiques. (Sigmund Freud, Totem et tabou, p.106)

Cette question -à savoir la relation entre le signe et la chose- est une préoccupation majeure chez les écrivains. Dans Haroun et la mer des histoires de Salman Rushdie, le conteur transmet à son fils l'évidence de cette coïncidence, comme si elle allait de soi :

Est-ce que ces noms signifient quelque chose ? demanda Haroun. - Tous les noms signifient quelque chose, répondit Rachid. (p.41)

Pourtant, ce qui semble aller de soi est mis en question par les enfants qui, toujours, posent des questions essentielles et dérangeantes. Ainsi en est-il d'Alice⁶⁹ qui franchit le miroir pour sortir du terrifiant monde réel et entrer dans le monde du langage où, protégée, elle peut poser les questions essentielles :

«Mon nom est Alice, mais...» «Que voilà donc un nom idiot ! intervint avec impatience Heumpty Deumpty. Qu'est-ce qu'il signifie?» «Est-il absolument nécessaire qu'un nom signifie quelque chose ? s'enquit, dubitative, Alice.» Evidemment, que c'est nécessaire, répondit, avec un bref rire, Heumpty Deumpty.» (Lewis Carroll, De l'autre côté du miroir, p.151)

Heumpty Deumpty vient de faire remarquer à Alice que son nom est un nom «idiot» contrairement au sien : il y aurait donc des noms plus ou moins justes. Et ceci est très

⁶⁵ Umberto Eco, La recherche de la langue parfaite, p.13

⁶⁶ O. Bloch et W. Von Wartburg

⁶⁷ F. Gaffiot

⁶⁸ F. Gaffiot

⁶⁹ Lewis Carroll, De l'autre côté du miroir , p.59

important lorsqu'il s'agit du nom propre. En effet, dans de nombreuses traditions, le nom propre signifie le destin de la personne. Ainsi, Jésus (Jean 1, 42) baptise-t-il Simon en lui donnant son vrai nom qui lui révèle sa mission :

***Tu es Simon, fils de Jonas ; tu seras appelé Céphas (ce qui signifie Pierre)
(Nouveau Testament, Jean 1, 42)***

La tradition chrétienne opère donc une distinction entre le nom usuel, social et le nom de baptême qui est le vrai nom de la personne, son nom propre qui coïncide avec son être. Il y a donc une distinction entre l'identité de la personne et l'identité sociale. Il semblerait que le travail sur l'écriture renvoie à l'identité personnelle plus qu'à l'identité sociale. Alice vient d'apprendre qu'il y a un lien de nature entre le signe et la chose et s'interroger sur son nom, c'est s'interroger sur elle-même.⁷⁰ Cette croyance en un lien de nature entre les mots et les choses occupe une place considérable dans la culture occidentale. Si l'on s'en réfère à la tradition biblique, la création du monde résulte d'un acte magique de profération ; par conséquent, le signe précède le monde et le mot génère la chose. En nommant les choses, Dieu, démiurge, crée la nature des choses. Il y a équivalence entre le geste et la parole : dire et faire coïncident. Le signe, émanation divine, est aussi la signature des choses.

D'abord, Dieu parle, en créant le ciel et la terre et il commence par dire : «Que la lumière soit.» C'est seulement après cette parole divine que «la lumière fut» (Genèse 1, 3-4). La création a lieu par un acte de parole, et, rien qu'en nommant les choses qu'il crée au fur et à mesure, Dieu confère à celles-ci un statut ontologique : «Et Dieu appela la lumière «jour» et les ténèbres «nuit» (...) (et) déclara le firmament «ciel». (Umberto Eco, La recherche de la langue parfaite, p. 21)

Cependant, Umberto Eco montre⁷¹ que le texte biblique est délicat à interpréter. Si l'on considère Genèse 2, on constate que les choses préexistent à la désignation faite par Adam :

L'Eternel Dieu forma de la terre tous les animaux des champs et tous les oiseaux du ciel, et il les fit venir vers l'homme, pour voir comment il les appelleraient, et afin que tout être vivant portât le nom que lui donnerait l'homme. (Ancien Testament, Genèse, 2, 19)

Ainsi, le pouvoir donné à Adam ne consiste pas à créer les choses, mais à les révéler, c'est-à-dire à donner leur signification en les désignant. Adam désigne les choses selon leurs caractéristiques internes : les noms donnés sont «justes», «propres». C'est ce que semble suggérer la désignation de la femme :

L'Eternel Dieu forma une femme de la côte qu'il avait prise de l'homme, et il l'amena vers l'homme. Et l'homme dit : Voici cette fois celle qui est os de mes os et chair de ma chair ! On l'appellera femme, parce qu'elle a été prise de l'homme. (Genèse, 2, 22)

Il y a donc une distinction entre la création, qui est un acte divin, et la désignation, qui est

⁷⁰ Selon Philippe Bonnefis, «l'œuvre n'est (...) qu'un territoire sonore conquis sur le nom de l'auteur». Philippe Bonnefis, Pascal Quignard.

⁷¹ Umberto Eco, La recherche de la langue parfaite, p. 21 sq

le don fait à Adam. Le «parce que» justifie le nom -femme- par une histoire antérieure -le prélèvement sur la côte d'Adam- et il y aurait similitude, ressemblance entre le mot et la chose. Adam, premier homme, serait capable de trouver le nom propre des choses. Dans un monde où les choses sont déjà là, Adam serait hermogéniste puisqu'il décide du nom et cratylien puisqu'il trouve le nom propre des choses. Qu'en est-il aujourd'hui de cet héritage adamique ?

1.4. L'héritage adamique

Il est des écrivains pour lesquels l'héritage adamique lègue un pouvoir démiurgique. Ainsi, dans Haroun et la mer des histoires de Salman Rushdie, le Génie de l'Eau, qui fournit en histoires le conteur Rachid Khalifa, apprend-il à Haroun le pouvoir de la nomination. Celui-ci, incapable de choisir un oiseau parce qu'il n'en connaît qu'un, apprend que sa liberté de choix n'est pas limitée au monde qu'il perçoit, mais qu'il peut choisir dans le monde des mots que lui-même invente. Il s'agit donc de défendre ici l'arbitraire individuel :

«On peut choisir ce qu'on ne peut pas voir», dit-il comme s'il expliquait quelque chose d'absolument évident à quelqu'un d'absolument stupide. «On peut citer le nom d'un oiseau même si l'oiseau n'est pas présent ni exact : corbeau, caille, colibri, bulbul, mainate, perroquet, milan. On peut même choisir un être volant de sa propre invention, un cheval ailé par exemple, une tortue volante, une baleine aéroportée, un serpent de l'espace, une aérosouris. Donner à une chose un nom, une identification, un titre ; la sauver de l'anonymat, l'arracher du lieu sans nom, en un mot l'identifier -eh bien, c'est une façon de faire naître ladite chose.» (Salman Rushdie, Haroun et la mer des histoires, p.69)

Haroun, comme tous les enfants, persiste à croire que les règles qui s'appliquent à lui sont plus strictes ; pourtant, lorsqu'il partira en quête de la Mer des Histoires, c'est en proférant un vœu qu'il triomphera de ses ennemis. Le monde est donc la conséquence d'un acte de profération : le verbe se fait chair. Le Génie de l'Eau aurait-il raison ?

Dans Les mots, Jean-Paul Sartre révèle que la croyance en un pouvoir démiurgique lui a permis d'entrer en littérature :

(...) l'Univers s'étageait à mes pieds et toute chose humblement sollicitait un nom, la lui donner c'était à la fois la créer et la prendre. Sans cette illusion capitale, je n'eusse jamais écrit. (Jean-Paul Sartre, Les mots, p.53)

Il s'agit donc de faire comme si l'acte de parole conférait un statut ontologique aux choses créées, comme si l'écrivain avait le pouvoir de trouver le mot juste c'est-à-dire le nom propre de chaque chose ; mais, à l'évidence, c'est une «**illusion**» c'est-à-dire un jeu, une tricherie : ce qui s'impose à la raison, c'est l'arbitraire saussurien que l'écrivain, dans le temps de l'écriture, feint d'oublier. Il y aurait ainsi, de la part de l'écrivain, une simulation de fertile régression de la conscience linguistique comme s'il s'agissait de retrouver le temps de l'enfance, le temps de la croyance en la magie des mots. C'est dans un récit fictionnel ⁷² que Jean-Paul Sartre suggère cette conception de la langue.

L'écrivain est donc celui qui reconnaît l'opacité des mots, mais qui va faire comme s'il avait le pouvoir de créer un monde par la parole. Est-ce une illusion ? N'a-t-il pas

⁷² On peut penser que toute autobiographie est une fiction dans la mesure où elle est une construction rhétorique.

effectivement le pouvoir de transformer le monde, de le recréer ? Plus tard, Jean-Paul Sartre va refuser ce pouvoir de nomination. Dans Qu'est-ce que la littérature, il oppose les poètes qui « **refusent d'utiliser le langage** »⁷³ et sont, comme chez Platon, exclus de la cité, des écrivains engagés pour lesquels le langage est « **une certaine espèce d'instrument** »⁷⁴ au service d'une idéologie. Pour le poète, les mots « **restent à l'état sauvage** »⁷⁵ alors que pour l'écrivain engagé, « **Ils sont domestiques** »⁷⁶, « **ce sont des conventions utiles, des outils qui s'usent peu à peu et qu'on jette quand ils ne peuvent plus servir** »⁷⁷. La déconsidération a priori de la poésie lui permet d'évacuer la problématique de la langue posée par les poètes et de ne pas remettre en question la langue dans laquelle il exprime son idéologie de l'engagement. Jean Ricardou, par contre, pense en poète : pour lui, il faut travailler le langage pour « **interroger** »⁷⁸ le monde. C'est en ce sens que l'on peut comprendre son hommage à Jean Paulhan :

Jean Paulhan, par exemple, s'il n'hésita pas à courir quelque risque dans la Résistance, eut la sagesse de ne pas cesser pour autant d'écrire. Toute littérature cessante, nulle révolution possible. (Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman, p.18)

Se situant dans la lignée de Stéphane Mallarmé, Jean Ricardou estime qu'écrire est un acte engagé : à l'opposé de Jean-Paul Sartre, il va chercher, dans toute son œuvre, à motiver la langue pour qu'une révolution du monde soit possible. Dans Problèmes du nouveau roman⁷⁹ Jean Ricardou explique que « **ce sont les mots qui sont à l'origine du mythe** » ; le nom «Aphrodite» a généré l'histoire de la naissance de la déesse et non l'inverse. La fiction d'Hésiode aurait donc pour fonction de motiver après-coup le nom de la déesse :

Le contenu ne produit pas la forme, il en est le résultat. Pour ressembler à la parenté narrative d'aphros et d'Aphrodite, la fiction a inventé le rapprochement de l'écume et de la déesse. (...) C'est une parturition rousselienne qui a mis au monde Aphrodite. (...) La genèse du rapport de l'écume et de la déesse selon le mécanisme langagier du calembour est évoquée de surcroît par la fiction elle-même qui propose une naissance. La naissance d'Aphrodite désigne donc allégoriquement le fonctionnement qui l'institue ; elle peut se lire comme un mythe crypté de la création poétique. (Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman, p.14)

⁷³ Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature ?, p.17

⁷⁴ Jean-Paul Sartre, ibid., p. 17

⁷⁵ Jean-Paul Sartre, ibid., p.18

⁷⁶ Jean-Paul Sartre, ibid., p.18

⁷⁷ Jean-Paul Sartre, ibid., p.18

⁷⁸ Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman, p.18 - 19

⁷⁹ Jean Ricardou, ibid., p.14

L'héritage adamique est problématique : l'homme hérite d'un monde et d'une langue, déjà là, pourtant il peut intervenir dans le monde et dans la langue. On peut transformer un territoire en modifiant les frontières ou en changeant le terme qui le désigne : une « **guerre des langues** »⁸⁰ est une forme civile de la guerre. En ce qui concerne le rapport à la langue, on peut penser que l'homme hérite d'une langue qu'on lui transmet par éducation, -il s'agit d'une langue vernaculaire- mais il a la possibilité de tirer de lui une langue propre qui permet de dynamiser le monde et la langue qu'on lui a transmis.

1.5. A la recherche d'une langue perdue

Il semble que les écrivains s'accordent mal de l'arbitraire saussurien et qu'ils tentent tous, à leur manière, de motiver le signe en cherchant une langue à la mesure de la personne humaine.

Dans Langage tangage ou Ce que les mots me disent, Michel Leiris explique qu'il admet l'imperfection et l'arbitraire de la langue, mais que cela ne l'a pas empêché de consacrer sa vie entière aux mots considérés comme des objets : le comportement à l'égard de la langue n'est pas toujours rationnel. Il essaie de donner un sens nouveau aux mots du dictionnaire pour remédier à l'imperfection des langues. Partant du constat selon lequel les mots signifient bien mal ce qu'ils désignent, l'auteur essaie de retrouver, dans le mot même, un sens plus juste, moins dissonant, « **comme si les termes avec lesquels nous nous exprimons n'étaient pas des étiquettes arbitraires mais des figures à décrypter, ce qui voudrait dire que, du moins en des cas privilégiés, la langue dont nous usons concorde avec ce que les choses sont au vrai et, pour peu que je m'attache à une telle restauration, vient à recouvrer la mythique authenticité du langage originel.** »⁸¹ Même si Michel Leiris reconnaît ne plus croire en la magie verbale, il admet que la relation qu'il entretient avec le langage se poursuit :

Des mots, des mots, toujours des mots... Bien que depuis beau temps je ne croie plus au Verbe créateur (Que la lumière soit! Et la lumière fut, comme nous l'apprenait l'histoire sainte) et bien que j'ait liquidé il y a belle lurette le nominalisme outrancier (changer le monde en bousculant le langage) qui fut un avatar de cette foi du charbonnier, je suis loin d'être sorti du long et feuilletonesque roman d'amour avec les mots qui m'aura occupé dès l'enfance. (Michel Leiris, Langage tangage ou Ce que les mots me disent, p.127)

Il est remarquable que Michel Leiris parle de la relation qu'il entretient avec le langage comme s'il s'agissait d'une passion amoureuse, celle-ci incluant la destruction rageuse envers l'objet qui se dérobe :

Pour peu qu'un mot résiste quelque temps à mon essai de le pénétrer jusqu'à la moelle et d'exposer au grand jour ce que je découvre des virtualités que sa forme recèle, une anxiété persistante me poigne : guère de cesse que je ne sois venu à bout du mot rétif, le tournant, retournant, dépiquant, dépeçant et soumettant à une série de manœuvres qui, parfois, ne vont pas sans coup de pouce voire

⁸⁰ Louis-Jean Calvet, La guerre des langues, passim

⁸¹ Michel Leiris, Langage tangage ou Ce que les mots me disent, p.120

tricherie (...) (Michel Leiris, Langage tangage ou Ce que les mots me disent, p.142)

Michel Leiris explique que pour trouver cette «langue de l'autre côté», il s'appuie sur la matérialité du mot : ainsi, même s'il renie le Verbe créateur, il agit dans la croyance en une magie verbale. Par ailleurs, dans Langage tangage, il montre que le travail sur le langage ne n'arrête pas à l'unité du mot : c'est toute la langue qui doit bouger sans que l'on saisisse les limites entre les unités conventionnellement admises ; l'essentiel étant de « **dire différent : décalé, décanté, distant.** »⁸² Il s'agit de faire rouler la langue pour que «langage» devienne «tangage» : une lettre suffit pour faire bouger le monde, pour introduire une « **dissonance** »⁸³ : l'écriture poétique, c'est la houle qui fait tanguer la langue.

Chez Michel Leiris, la motivation du signe serait à chercher dans la matérialité du signifiant et la mise en espace de mots traduirait une volonté de rendre visible ce qui ordinairement est occulté. Le travail sur la matérialité du signifiant tendrait à suggérer le travail que la langue opère sur le monde : la fiction peut construire des mondes possibles qui échappent à tout contrôle parce qu'elle se construit dans la langue.

1.6. Le mot juste : l'écriture divine

Dans L'Ecriture du Dieu,⁸⁴ Jorge Luis Borges renvoie au rêve d'une langue parfaite qui calquerait le monde, tout en dénonçant la relativité à laquelle est soumis le langage humain.

Tzinacàn, dernier grand prêtre maya, est prisonnier des conquistadores. Il est enfermé dans une prison profondément enfouie qui peut faire penser à une grotte ou un labyrinthe. Le mage maya est en congé du monde, hors de tout engagement. Il partage sa cellule avec un jaguar, figure du Minotaure, animal dévorateur qui prend la mesure du temps et de l'espace. Dans ces conditions, le prêtre se souvient :

C'était une des traditions qui concernent le dieu. Prévoyant qu'à la fin des temps se produiraient beaucoup de malheurs et de ruines, il écrivit le premier jour de la création une sentence magique capable de conjurer tous ces maux. (Jorge Luis Borges, L'Ecriture du dieu)

La «sentence magique», c'est la parole qui crée la réalité dans une adéquation instantanée, parfaite puisqu'elle peut conjurer les maux. La tradition transmet donc la croyance en la faculté mimétique du langage. Le prêtre part alors en quête du lieu où serait inscrite la formule divine :

Il l'écrivit de telle sorte qu'elle parvienne aux générations les plus éloignées et que le hasard ne puisse l'altérer. Personne ne sait où il l'écrivit ni avec quelles lettres, mais nous ne doutons pas qu'elle subsiste quelque part, secrète, et qu'un élu un jour ne doive la lire. (Jorge Luis Borges, L'Ecriture du dieu)

⁸² Michel Leiris, *op. cit.* p. 89

⁸³ Michel Leiris, *op. cit.* p.90

⁸⁴ Jorge Luis Borges, L'écriture du dieu dans L'aleph

Si la tradition postule l'existence d'une sentence destinée à conjurer les maux, le problème posé par Jorge Luis Borges est celui de la transmission : comment transmettre -dans le temps et l'espace- une sentence sachant que tout l'univers est soumis à la transformation. Ce problème rejoint l'analyse faite par Umberto Eco dans La recherche de la langue parfaite. Dans cet essai, Umberto Eco raconte que le gouvernement américain, ayant enterré des déchets nucléaires, avait encouragé les chercheurs à s'interroger sur les moyens « **d'informer que les déchets resteraient radioactifs pendant 10 000 ans** »⁸⁵, sachant que de nombreuses civilisations ont disparu en un laps de temps bien plus court et que les traces qu'elles ont laissées sont devenues partiellement incompréhensibles. D'après ces recherches, Umberto Eco rapporte que le seul moyen de communiquer le danger serait d'**« instituer une sorte de caste sacerdotale, formée par des savants des sciences nucléaires, des anthropologues, des linguistes, des psychologues, se perpétuant à travers les siècles par cooptation, et qui maintienne en vie la connaissance du danger, en créant des mythes, des légendes et des superstitions. Ceux-ci se sentirraient engagés à transmettre quelque chose dont ils auraient perdu, avec le temps, la notion exacte, si bien que dans le futur, même dans une société humaine revenue à la barbarie, des tabous imprécis, mais efficaces, pourraient obscurément survivre »**.⁸⁶ Pour Umberto Eco, l'homme est incapable de trouver le nom propre des choses.

Pour pallier l'insuffisance de l'arbitraire des mots, qui désignent sans signifier, il est nécessaire de recourir à la fiction qui signifie -ici, le danger- sans désigner. Mais cela n'est pas suffisant : il faut créer une caste sacerdotale, qui ne remette jamais en question sa mission : transmettre la fiction. Celle-ci serait partiellement capable de rémunérer le défaut des langues. Dans cette perspective, on peut penser que la fiction permet la survie d'un groupe social. Comme le constate Umberto Eco, « **Il est curieux que, dans l'obligation de choisir entre diverses langues universelles possibles, la solution extrême soit de type « narratif » et propose à nouveau ce qui, de fait, est déjà arrivé dans les millénaires passés. Les Egyptiens ayant disparu, de même que les détenteurs d'une langue originale, parfaite et sainte, il s'en est perpétué le mythe, texte sans code, ou dont le code est désormais perdu, mais ayant le pouvoir de veiller à maintenir notre effort de déchiffrement désespéré.** »⁸⁷

Dans cette perspective, on peut penser que la fiction est un dispositif verbal ayant une accroche dans une société donnée : ici, le danger est vrai et la fiction renvoie à cet objet. Si, ayant perdu le souvenir de l'enterrement des déchets radioactifs, l'on postule que le danger n'existe pas, alors deux solutions sont possibles : soit effectivement, le danger n'existe plus et la fiction devient inutile, soit le danger existe toujours et l'on invente le dispositif -fictionnel ou non- pour le transmettre. On peut penser que si une société donnée continue de transmettre des histoires, c'est que celles-ci sont encore utiles au groupe ; si elle ne les transmet plus, c'est qu'elle a trouvé d'autres moyens pour

⁸⁵ Umberto Eco, *La recherche de la langue parfaite*, p.204

⁸⁶ Umberto Eco, op. cit., p.206

⁸⁷ Umberto Eco, op. cit., p.206

assurer sa survie.

Dans la nouvelle de Jorge Luis Borges intitulée L'Ecriture du dieu, un prêtre assiste au désastre de sa civilisation et part à la recherche de la sentence divine qui doit sauver le monde. En tant que prêtre, il pense être l'élu ayant le « **privilège de déchiffrer cette écriture** » :

Je réfléchis alors que nous nous trouvions, comme toujours, à la fin des temps et que ma condition de dernier prêtre du dieu me donnerait peut-être le privilège de déchiffrer cette écriture. (Jorge Luis Borges, L'Ecriture du dieu, p.149)

Tzinacàn, grand prêtre maya, gardien de la tradition, dernier représentant d'une prestigieuse civilisation, assiste à son anéantissement. Selon la tradition qu'il transmet, il lui suffit de trouver la formule pour annuler ce qui est déjà arrivé :

Il me suffirait de la prononcer à voix haute pour devenir tout-puissant. Il me suffirait de la prononcer pour anéantir cette prison de pierre, pour que le jour pénètre dans ma nuit, pour être jeune, pour être immortel, pour que le tigre déchire Alvarado, pour que le couteau sacré s'enfonce dans les poitrines espagnoles, pour reconstruire la pyramide, pour reconstituer l'empire. (Jorge Luis Borges, L'Ecriture du dieu, p.154)

Tzinacàn trouve la formule par union avec la divinité, dans l'expérience mystique :

Il arriva mon union avec la divinité, avec l'univers (je ne sais si ces deux mots diffèrent) (...) je parvins à comprendre l'écriture du tigre. (Jorge Luis Borges, L'Ecriture du dieu, p. 153)

Mais cette formule, Tzinacàn ne peut la prononcer parce que l'union avec la divinité suppose la perte d'identité :

Mais je sais que je ne prononcerai jamais ces mots parce que je ne me souviens plus de Tzinacàn. (Jorge Luis Borges, L'Ecriture du dieu, p.154)

Paradoxalement, la sentence a été écrite par le dieu pour conjurer les maux, mais pour être capable de la déchiffrer, il faut arriver à un tel détachement de soi dans l'extase divine qu'il est impossible de la transmettre. Ainsi l'écriture divine, qui consacre l'adéquation parfaite entre le signe et le monde, ne peut être révélée si ce n'est dans l'expérience mystique. La formule divine, révélatrice de l'union entre les mots et les choses, est ineffable.

Un nom qui peut être prononcé n'est pas le Nom éternel. (Lao Tseu cité par Paul Watzlawick, L'invention de la réalité p.354)

Comment déchiffrer la nouvelle de Jorge Luis Borges ? On peut considérer la cellule dans laquelle se trouve le prêtre comme la métaphore de la langue. En effet, on peut considérer que, par nature, tout individu est prisonnier dans sa langue. Dans Leçon, Roland Barthes affirme que la langue est le lieu d'inscription du pouvoir «par ce qu'il oblige à dire». De ce fait, « **par sa structure même, la langue implique une relation fatale d'aliénation** » :

Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire. (Roland Barthes, Leçon, p.14)

Comment échapper à cette aliénation ? La réponse proposée par Jorge Luis Borges est l'acceptation de sa condition de prisonnier. C'est ainsi que l'on peut considérer Tzinacàn

comme la figure de tout homme, prisonnier de sa langue, aliéné par sa langue.

Plus qu'un déchiffreur ou un vengeur, plus qu'un prêtre du dieu, j'étais un prisonnier. (Jorge Luis Borges, L'Ecriture du dieu, p.152)

C'est à partir du moment où il accepte de se voir comme un prisonnier qu'il connaît l'extase et la formule : la nouvelle peut donc se lire comme une défense de la lucidité à l'égard du langage. Cette réponse rejoue le point de vue de Roland Barthes :

Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement, le langage humain est sans extérieur : c'est un huis-clos. On ne peut en sortir qu'au prix de l'impossible : par la singularité mystique (...) (Roland Barthes, Leçon , p.15)

Dans L'Ecriture du Dieu, Jorge Luis Borges montre que le langage humain ne permet pas de trouver le sens du signe : ou Tzinacàn a connu l'extase mystique et il ne peut communiquer la formule, ou Tzinacàn est devenu fou et il a perdu le sens. Comment alors sortir de l'aliénation du langage ? Par le titre de sa nouvelle, Jorge Luis Borges nous invite à considérer L'Ecriture du Dieu comme « *l'écriture du tigre* », c'est-à-dire comme un « *texte sans code (...) mais ayant le pouvoir de veiller à maintenir notre effort de déchiffrement désespéré.* »⁸⁸ Le paradoxe résulte de la tentative opérée pour résoudre une aporie : la connaissance est acquise lors de l'expérience mystique ; or celle-ci est ineffable et pourtant, Tzinacàn la raconte. Le silence du prêtre est-il un signe plein -preuve de sa vision- ou un signe vide -preuve de sa folie- ? Au lecteur profane de décider de la valeur de ce silence ; prisonnier du langage, il doit, comme Tzinacàn, chercher le sens de la nouvelle, qui ne peut être révélé que sous la forme d'une aporie ; c'est-à-dire que le texte signifie sans désigner : c'est un oracle.

Cette impossibilité de remonter jusqu'au sens ultime du texte est une caractéristique de toute fiction littéraire et les pratiques réflexives montrent que c'est une préoccupation constante chez les écrivains.

Dans Le motif dans le tapis, Henry James présente un narrateur qui cherche à percer le mystère de l'œuvre de Vereker⁸⁹ ; or, ce critique littéraire échoue dans cette tentative comme si les moyens dont il disposait étaient inadaptés. Seuls, deux autres lecteurs, Corvik et Gwendolen, connaîtront « *le motif dans le tapis* » dans une sorte de révélation mystique. Il y aurait donc un mystère de l'œuvre qui ne peut être transmis que dans l'expérience mystique, mode de connaissance sur lequel pèse un lourd discrédit.

De même, dans Le chef-d'œuvre inconnu, Balzac présente le peintre Frenhofer qui travaille depuis dix ans sur une de ses œuvres -La Belle Noiseuse- qu'il estime toujours inaboutie. Ce maître cherche à réaliser une œuvre si parfaite qu'elle soit la vie même. Le jour où, « *enflammé par une exaltation surnaturelle* », il dévoile son tableau, il constate qu'il est le seul à voir ce qu'il a peint et brûle sa toile avant de mourir. Ainsi, le mystère de la création parfaite demeure-t-il : ou bien Frenhofer est fou et il n'y a rien sur sa toile ou bien Frenhofer a réellement accompli son chef-d'œuvre, mais il ne peut faire partager son

⁸⁸ Umberto Eco, La recherche de la langue parfaite, p.206

⁸⁹ Henry James, Le motif dans le tapis, p.47

expérience mystique de l'art à ses amis peintres qui n'ont pas la même « foi dans l'art ».

L'écrivain rêve -comme Cratyle- d'une adéquation parfaite entre le signe et le mot, mais il sait que c'est un rêve et qu'il est prisonnier d'un langage soumis à la relativité du temps et de l'espace : il est Tzinacàn devant le tigre. Dans l'impossibilité de trouver la langue parfaite qui serait en totale correspondance avec le monde, on peut, en menant cette recherche vouée à l'échec, trouver les chemins de la liberté et entrer en littérature. C'est ainsi que Roland Barthes définit la littérature :

Mais à nous, qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : littérature. (Roland Barthes, Leçon, p.16)

L'héritage d'Adam est donc problématique ; et les pratiques réflexives de la fiction montrent que les écrivains sont à la recherche d'une concordance entre les mots et les choses. Cette quête, lorsqu'elle ne se transforme pas en une expérience mystique, permet de dynamiser la langue en construisant, dans la langue, des mondes possibles.

1.7. Motiver la langue

Entrer en littérature, c'est d'une certaine façon reconnaître l'impossibilité de remonter au moment originel où les mots et les choses fusionnaient dans une perfection postulée. Entrer en littérature, c'est aussi tenter désespérément de créer une langue plus humaine, moins arbitraire. Chacun entaille la langue à sa mesure.

Stéphane Mallarmé ne se console pas de l'arbitraire du signe tout en sachant que cette loi donne existence au vers. C'est l'imperfection de la langue qui crée la nécessité du langage poétique. De ce fait, Stéphane Mallarmé assume l'héritage de Babel en voyant dans la confusion, le lieu même de la possibilité poétique :

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s'y bute avec un sourire) que ne vaille de raison pour se considérer Dieu ; mais, sur l'heure, tourné à de l'esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un. A côté d'ombre, opaque, ténèbres se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse ; quant à des alternatives lumineuses simples -Seulement, sachons n'existerait pas le vers : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues complément supérieur. (Stéphane Mallarmé, Crise de vers, p.29)

Pour Stéphane Mallarmé, c'est l'imperfection de la langue qui crée la nécessité du langage poétique. Parce que le signe linguistique n'est pas motivé, le poète invente un monde verbal où les coïncidences structurelles qui résultent du pur hasard vont construire

la nécessité du poème. Dans une langue, les similitudes formelles -graphiques et phoniques- résultent du pur hasard : ainsi les coïncidences formelles⁹⁰ entre «observatoire» et «conservatoire», «funèbres» et «ténèbres» ou «sombre» et «ombre» sont des effets de hasard même si dans les deux derniers exemples, une similitude sémantique double une similitude formelle. Le travail d'un poète consiste à transformer un effet de hasard en nécessité, c'est-à-dire qu'il cherche à créer des relations entre les mots et les choses en forgeant des similitudes sémantiques là où il y a des similitudes formelles : il crée un réseau entre les signifiants, une combinaison. D'où la rime qui, en un même lieu -la fin du vers-⁹¹ établit un parallélisme phonique (et graphique) entre plusieurs mots. Les coïncidences structurelles, effets de pur hasard, deviennent, par le vers, motivées. Ainsi, dans le sonnet de Stéphane Mallarmé « **Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx** » ,⁹² et ne considérant pour l'instant que le premier quatrain, on constate deux structures : l'une entre «onyx» et «Phénix», l'autre entre «lampadophore» et «amphore».

Ses purs ongles très-haut dédiant leur onyx, L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore, Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix Que ne recueille pas de cinéraire amphore

En effet, à un emplacement remarquable -la fin du vers- l'on perçoit des similitudes phoniques et des similitudes phoniques et graphiques, entre les mots. De ce fait, «onyx» et «Phénix» constituent une structure et se renvoient l'un à l'autre. De même pour «amphore» et «lampadophore». Ce sont des corrélats structurels. Par ailleurs, considérant le vers 1, on constate une autre structure entre «ongles» et «onyx» : en effet, d'un point de vue étymologique, «onyx» désigne, dans la langue grecque, l'ongle ; il y a , par conséquent, une identité sémantique entre les deux termes. De ce fait, le texte crée un ensemble de structures se réfléchissant les unes dans les autres. Parfois, lorsque la langue est défaillante, le poète invente des mots par nécessité structurelle. Ainsi, et à ne considérer pour l'instant que le second quatrain de ce même sonnet de Stéphane Mallarmé, on constate une structure entre «ptyx» et «Styx» ; or le mot «ptyx», corrélat structurel de «Styx», a été inventé par nécessité structurelle et par défaillance de la langue française.

Sur les créances, au salon vide : nul ptyx, Aboli bibelot d'inanité sonore, (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

L'invention des mots est, en l'occurrence, une nécessité et non un jeu gratuit. En effet, «ptyx», mot qui n'existe pas dans la langue française, est précédé de l'adjectif «nul» qui réfléchit, sur le plan sémantique, son inexistence. Ce jeu de reflets se poursuit au vers 2 avec les mots «aboli» et «inanité». Ainsi, à partir d'un vide, le poète crée un signifiant, moyeu vide, du point de vue de la représentation, qui permet de faire circuler les mots par un jeu de reflets. On peut supposer que l'écriture s'élabore à partir d'un vide, à la manière

⁹⁰ En textique, l'on appelle isomorphisme une identité de tournure d'au moins deux éléments.

⁹¹ En textique, ce que l'on appelle un isochorisme.

⁹² Stéphane Mallarmé, *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx* dans *Oeuvres complètes*, p.37, 98 et 131.

de la lithographie Exposition d'estampes de Maurits Cornelis Escher. L'on sait que le sonnet de Stéphane Mallarmé présente une réflexivité intégrale par une saturation de l'espace textuel au moyen de structures. C'est ainsi que le poète crée un monde structuré dans lequel les signes sont motivés et non plus arbitraires. Ce problème de la motivation du signe est au cœur de la création littéraire.⁹³ Pour Stéphane Mallarmé, la motivation se trouve au niveau du vers, ce «complément supérieur», qui compense l'imperfection de la langue, arbitraire et non motivée. En ce sens, la langue poétique ainsi créée est un état second de la langue, non pas outil de communication, mais «calme bloc ici bas chu», «formule absolue», «Musique» :

Narrer, enseigner. Même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains. (...) Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire. (Stéphane Mallarmé, Crise de vers, p.34 - 35)

Stéphane Mallarmé pense que le poète peut trouver les mots justes, à condition de les ajuster dans le vers.

1.8. Vers à tous les étages

La motivation de la langue n'apparaît pas dans le domaine exclusif de la poésie versifiée. Certains écrivains montrent que le clivage établi entre la poésie et la fiction narrative résulte d'une méconnaissance du fonctionnement de l'écriture.

Jean Ricardou, Lieux-dits

Dans la lignée de Stéphane Mallarmé, Jean Ricardou essaie de transformer les coïncidences structurelles en effets de nécessité. Cependant, il cherche dans la fiction narrative ces effets de structure et non plus seulement dans la poésie versifiée qui les régionalise. Il abolit ainsi le clivage entre la poésie et la fiction en poétisant la fiction.

Dans Les lieux-dits, Jean Ricardou repose la question de la relation entre les signes et les choses à travers la pratique toponymique. D'un point de vue grammatical, le toponyme est un nom propre, c'est-à-dire qu'il détermine une relation d'exclusivité correspondante entre un mot et un référent singulier, soit le nom juste. Ainsi, dans Lieux-dits, Bannière, Beaufort, Belarbre, Belcroix, Cendrier, Chaumont, Hautbois, Monteaux désignent-ils les huit lieux-dits dont il est question dans le roman. La pratique toponymique suppose une conception monosémique de la désignation et une abstraction du nom propre soustrait aux contingences temporelles. Pourtant l'expérience prouve que la stabilité du toponyme est un leurre : le nom des lieux est soumis aux changements socio-politiques ; ce n'est pas une étiquette désignant un référent -sinon pourquoi changer d'étiquettes ?-, mais un instrument idéologique. Les toponymes sont des points de repères dans un espace ainsi idéologiquement structuré. Jean Ricardou interroge la pratique toponymique au sujet de la rivière dont le nom -le Damier- « excite depuis

⁹³ Gérard Genette, Mimologiques, passim

longtemps la passion des chercheurs ».⁹⁵ Les bords de la rivière sont minutieusement décrits :

Sur chaque bord de la rivière , on remarque, traçant quadrillage, l'alternance quasi régulière des bosquets et des prairies. (Jean Ricardou, Lieux-dits, p.9)

Minutieusement décrits en ce que la description réalise ce que le texte annonce :

(...) tout le pays, en contrebas, dispense des reflets. (Jean Ricardou, Lieux-dits, p.9)

Cette description propose donc des reflets : chaque bord de la rivière est le reflet de l'autre bord, le quadrillage est le reflet du chiffre 4 qui se trouve en plusieurs lieux du texte, lui-même étant le reflet du chiffre 8 qui structure l'ensemble du texte. L'alternance des bosquets et des prairies semble justifiée par des nécessités agricoles :

Par cette disposition, les paysans entendent conserver à leurs pâtures, malgré divers affleurements calcaires, une propice humidité. (Jean Ricardou, Lieux-dits, p.9)

Ce qui est donné à voir d'abord, c'est le lieu, comme si l'étrange paysage s'imposait sans la médiation du nom. Au départ donc, il y aurait les choses qui seraient à l'origine des noms. Ainsi, certains justifient-ils le nom de la rivière par l'étrange disposition des lieux :

Le problème compterait ici parmi les plus élémentaires : la rivière aurait emprunté son nom à l'étrange paysage qu'elle irrigue ; elle serait la rivière du Damier ; et, de là, simplement, le Damier. (Jean Ricardou, Lieux-dits, p.10)

Selon ces chercheurs, la dénomination sert à décrire la relation fondamentale, référentielle, stable entre les signes et les choses. Il y aurait consubstantialité entre le nom et le lieu. Ici, la pratique toponymique est centrée sur la géographie physique de l'espace et l'on pourrait penser que c'est un processus pittoresque. Guide touristique : les titres de chapitres renverraient aux différentes étapes du voyage. Une réflexion sur la toponymie vise à contester ce point de vue et à montrer l'enjeu du débat.

Dans l'exemple de Damier, le dogme assure que l'origine est ce nom même. Méditant sur l'herbe insuffisante produite par le calcaire criblé de galeries, tel adepte, jadis, certain que tout s'ordonne en obéissant au langage, aurait imaginé ceci : puisque l'eau de la rivière a pour nom Damier, est-ce qu'un damier végétal, intercalant bois et pâtures, ne serait pas capable de mieux conserver l'humidité ? (Jean Ricardou, Lieux-dits, p.26)

A l'inverse donc, le toponyme serait à l'origine de la géographie physique de la structuration de l'espace. En ce même roman, Jean Ricardou propose une fiction, celle du village de Bannières, qui justifierait le nom du lieu.

A l'angle du parvis, se tenaient huit étrangers, secouant la poussière de leurs vêtements. L'un d'eux dressa et introduisit dans l'interstice qui béait entre les pavés la hampe d'une bannières brodée de la croix emblématique. Ces instigateurs de la Croisade étaient venus effrayer l'âme et exciter les enthousiasmes. (...) Comme la

⁹⁴ Il suffit d'évoquer le changement de désignation des noms de pays africains après décolonisation ou le changement de noms de rues pour comprendre l'enjeu des pratiques toponymiques.

⁹⁵ Jean Ricardou, Les lieux-dits, p.9

bannière des recruteurs, avec le vent qui en déchirait et déployait alternativement l'emblème, avait joué un rôle crucial, on appela la bourgade du nom qu'elle porte encore aujourd'hui. (Jean Ricardou, Lieux-dits, p. 12)

Ainsi le nom de Bannières a-t-il été donné à cause de la bannières. La fiction proposée atteste la vérité du nom dans une étymologie fictive. Le microtoponyme est un nom commun -désignation d'une classe d'objets- devenu nom propre -désignation d'un objet unique-. La catégorie grammaticale du nom propre se définit par la désignation ; elle renvoie à un référent : le signe recouvre la réalité, il est la réalité, il est la définition du lieu. Pourtant, ce nom propre sert non seulement à désigner le village, mais également à le distinguer par une fiction singulière qui a eu une influence sur l'identité du groupe et du territoire. Le nom propre sert à reconnaître - question d'identité- et à se reconnaître :

Entre les familles qui avaient sacrifié certains de leurs et celles qui, par hasard ou prudence, étaient demeurées intactes, de sourdes rivalités s'établirent, qu'augmentèrent bientôt, subséquents, les nouveaux partages de l'influence et des sols. (Jean Ricardou, Lieux-dits, p. 13)

Le nom marque le lieu : le lieu-dit est un territoire. Nommer un lieu, c'est en faire un territoire ; c'est un acte d'appropriation par un acte de dénomination. En proclamant un ban - l'invitation insistant à se ranger sous leur bannières- les recruteurs ont à jamais marqué leur territoire. Curieusement, en ce village, tout ce qui précède la venue des étrangers a été détruit comme pour effacer tout ce qui rattachait à la probable unité du groupe humain. Le toponyme, renvoyant à une fiction, est la mémoire du lieu : il peut donc être oublié. Ainsi, Bannières n'existe qu'à partir de cette scission. Le problème posé ici est celui du lien entre les pratiques linguistiques et les pratiques identitaires. En ce lieu-dit, c'est la croix et la bannières pour vivre ensemble. Le signifiant a un pouvoir évocateur : le nom crée du sens. Le processus toponymique génère l'identification du groupe social ; il renvoie à un vécu collectif et définit l'unité du groupe. La fiction racontée pourrait faire croire à une stabilité et à une monosémie de la désignation toponymique. En effet, le nom propre donné au lieu lui confère une abstraction qui le soustrait aux contingences temporelles. L'identité du lieu-dit demeure, dans le temps, identique. Ancré dans l'histoire politique du village ou des pratiques sociales, le nom, une fois adopté, doit être stable ; l'altération du nom conduisant à la confusion de Babel, à la désagrégation du territoire. Les changements de dénominations sont le reflet de restructurations politiques ou identitaires. On le voit, la toponymie n'est pas une curiosité pittoresque : c'est un problème politique majeur. Le nom donné aux lieux crée une fiction à laquelle va s'identifier un groupe social. La fiction est un refus de la contingence du nom et une volonté de se doter d'une mémoire collective, d'une culture qui sert de médiation entre les individus d'un même groupe, et de signe de reconnaissance entre ceux qui partagent cette culture et ceux qui ne la partagent pas. Le conflit linguistique est un conflit social et derrière les clans linguistiques, se profilent des clans politiques.⁹⁶

Quant à l'éventuelle scène, en de douteux lointains, sur la place, avec ces confuses diversités, ces bruits, cette stupeur, la poussière des vêtements et le rouge de la bannières si curieusement commun à l'enfer et à la croix, elle ne serait

⁹⁶ Louis-Jean Calvet, La guerre des langues, 1999 : «(...) la politique linguistique est la forme civile de la guerre des langues». (p.284)

que pure fiction déduite du nom de la bourgade, posé au préalable. (Jean Ricardou, Lieux-dits, p.26)

Chez un écrivain « **capable de tant de minutie** »⁹⁷ peut-on découvrir derrière la pratique toponymique quelque allégorie ? Dans Problèmes du nouveau roman, Jean Ricardou, évoquant la naissance d'Aphrodite, affirme que « **ce sont les mots qui sont à l'origine du mythe.** » C'est parce que le nom d'Aphrodite propose une coïncidence formelle partielle avec le mot «aphros» qui désigne l'écume, qu'il génère une histoire, celle de la naissance de la déesse qui « **peut se lire comme un mythe crypté de la création poétique.** »⁹⁸ C'est le nom «Aphrodite» qui a généré l'histoire de la naissance de la déesse et non l'inverse. La fiction d'Hésiode aurait donc pour fonction de motiver après-coup le nom de la déesse. Le vers ou la fiction sont des moyens de motiver la langue, de contrer l'arbitraire des langues. La réflexion sur le nom propre est une constante en littérature.⁹⁹ Dans les romans de Jean Ricardou, la réflexion sur la pratique toponymique est un détour pour une réflexion sur le nom propre, et sur tous les mots . Le nom du lieu -le mot- engendre la fiction. Ce sont donc les mots qui font des histoires. Il est par conséquent indispensable de partir des mots pour aborder une réflexion sur l'écriture et la lecture. Lieux-dits est un texte qui pose le problème de la relation entre les mots et les choses et suggère l'idée selon laquelle les mots créent le monde ; dans cette fiction une autre fiction exemplifie la thèse de Jean Ricardou. La relation réflexive entre les deux niveaux fictionnels permet de considérer que les deux fictions proposées sont des versions d'une même conception.

Raymond Roussel, Comment j'ai écrit certains de mes livres.

C'est en partant des mots que Roussel a créé des fictions. Dans Comment j'ai écrit certains de mes livres, Raymond Roussel dévoile les procédures qu'il a utilisées pour écrire certains de ses livres :

Je choisissais deux mots presque semblables (faisant penser aux métagrammes). Par exemple billard et pillard. Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques. En ce qui concerne billard et pillard les deux phrases que j'obtins furent celles-ci : 1° Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard. 2° Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard. Dans la première, «lettres» était pris dans le sens de «signes typographiques», «blanc» dans le sens de «cube de craie» et «bandes» dans le sens de «bordures». Dans la seconde, «lettres» était pris dans le sens de «missives», «blanc» dans le sens d'«homme blanc» et «bandes» dans le sens de «hordes guerrières». Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la

⁹⁷ Jean Ricardou, Lieux-dits, p.18

⁹⁸ Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman, p.14

⁹⁹ Ainsi, le narrateur de A la recherche du temps perdu est-il subjugué par les noms propres à partir desquels il crée des images : «Brabant» a pour lui «une sonorité mordorée» (p.9), «Champi», une «couleur vive, empourprée et charmante» (p.42), «Guermantes», «une lumière orangée» dans sa syllabe finale (p.171).

seconde. Or c'était dans la résolution de ce problème que je puisais tous mes matériaux. (Raymond Roussel, Comment j'ai écrit certains de mes livres, p.11)

Choisisant des mots formellement proches -»pillard», «billard»- dont les coïncidences phoniques et graphiques sont des effets de pur hasard, Raymond Roussel leur associe des « **mots pareils mais pris dans des sens différents** »¹⁰⁰ -ce que l'on appelle communément des homographes, homophones, polysémiques- et crée, à partir de ces termes une phrase qui, elle-même, engendre une fiction. La « **parturition rousselienne** »¹⁰¹, c'est la mise au monde d'une fiction -ici, Impressions d'Afrique-, résultat d'un « **accouplement de deux mots** »¹⁰² accidentellement proches. En conséquence, s'intéresser au langage, c'est s'intéresser à la matérialité phonique et graphique des mots. Les termes «pillard» et «billard» permettent, à partir d'une variation minimale -un phonème distinct- de construire deux phrases qui seront les amorces d'un conte. Raymond Roussel explique ainsi la confluence, en son texte, de deux influences : celle de la poésie -les rimes- et celle de la prose -la structure narrative fictionnelle-. L'homonymie des mots est un procédé proche de la rime et vise à exploiter, dans l'écriture narrative, les formes des mots. De ce fait, le lecteur est invité à s'intéresser aux structures matérielles des textes fictionnels comme il s'intéresse aux structures matérielles des poèmes. Ainsi, Comment j'ai écrit certains de mes livres commence-t-il par un texte explicatif dont le titre est le même que celui du texte intégral ; il s'agit là d'une sorte de méthode d'écriture à l'usage de ceux qui voudraient écrire :

***Il s'agit d'un procédé très spécial. Et, ce procédé, il me semble qu'il est de mon devoir de le révéler, car j'ai l'impression que des écrivains de l'avenir pourraient l'exploiter avec fruit.* (p.11)**

Raymond Roussel offre, après sa mort,¹⁰³ une méthode d'écriture : les structures matérielles permettent de cerner les composantes du récit qui doivent découler des phrases matricielles, véritables formules à l'usage de tout le monde. On peut néanmoins s'interroger sur l'articulation entre le choix du dispositif et le contenu du récit : le procédé est-il gratuit ou est-il motivé ? S'effectue ainsi le passage d'une conception idéaliste du texte à une conception matérialiste. L'écriture est une technique, un travail sur la langue : le signifiant, soumis à un dispositif -ici, l'homophonie généralisée-, est un générateur de fictions. Il semble que cette conception matérialiste du texte se radicalise au XXème siècle.

2. Un imparfait instrument existentiel

¹⁰⁰ Raymond Roussel, Comment j'ai écrit certains de mes livres, p.20

¹⁰¹ Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman, p.14

¹⁰² Raymond Roussel, *op.cit.* p.20

¹⁰³ Raymond Roussel semble révéler la clef qui donne accès au secret de certains de ses textes et invite le lecteur à découvrir les clefs des autres œuvres ; en même temps, l'explication est elle-même incluse dans un jeu d'écriture sur lequel aucune révélation n'est faite. Reste donc une part secrète de l'écriture qui n'est pas réductible à un procédé.

Le rapport entre les mots et les choses ne va pas de soi : que l'on postule une langue originelle parfaite ou que l'on cherche à créer une langue plus humaine, il semble que tous les groupes humains ont perçu la nécessaire survie de la langue pour la survie du groupe. En ce sens le poète est utile à la société.

2.1. On ne peut vivre hors des mots

Le langage social, imparfait instrument de communication, est mis en question par les écrivains qui, ne se satisfaisant pas de l'arbitraire saussurien, tentent de motiver la langue. Mise à la question par un travail sur le signifiant, la langue devient-elle un instrument existentiel ? La question de l'utilité des noms est posée par Lewis Carroll. Lorsque Alice passe De l'autre côté du miroir, elle rencontre le Moucheron qui lui demande si les insectes répondent à leurs noms :

«A quoi leur sert d'avoir des noms, demanda le Moucheron, s'ils ne répondent pas à ces noms ?» «A eux, ça ne leur sert à rien, dit Alice ; mais c'est utile, je le suppose, aux gens qui les nomment. Sinon, pourquoi les choses auraient-elles des noms ?» (Lewis Carroll, De l'autre côté du miroir, p.97)

Alice trouvera la réponse à sa question dans la forêt où les choses n'ont pas de nom ; là, elle perd son identité et rencontre le Faon qui, lui aussi, en ce lieu, a oublié qui il est : le mot est donc le garant de l'identité de l'être qu'il désigne.

Ils cheminèrent donc de conserve à travers la forêt. La fillette entourait affectueusement de ses bras le cou du Faon au doux pelage. Ils arrivèrent ainsi sur un autre terrain découvert, et là, brusquement, le Faon fit un bond qui l'arracha des bras de sa compagne. «Je suis un Faon !» s'écria-t-il d'un ton de voix ravi. Et, malheur, ajouta-t-il, vous, vous êtes un Faon d'homme ! Une soudaine expression de crainte passa dans ses beaux yeux bruns et, un instant plus tard, il fuyait en bondissant de toute la détente de ses pattes. Alice, les larmes aux yeux de dépit d'avoir perdu si vite son cher petit compagnon de voyage, le regarda s'enfuir. «Du moins, je sais mon nom, désormais, dit-elle, c'est toujours une consolation.» (Lewis Carroll, De l'autre côté du miroir, p.103)

Ainsi, en l'ignorance du nom, Alice et le Faon ignorent-ils leur incompatibilité naturelle. Le nom ne sert pas qu'à la désignation, il sert aussi à situer chaque chose à sa place ; c'est un procédé de classification, de repérage. La relation entre les êtres est déterminée par le langage : le Faon connaît la crainte à l'égard d'Alice quand il connaît son nom. En ce cas, le nom révèle la nature de la chose et l'on peut penser que l'ignorance du nom explique l'ignorance de la nature : ainsi Alice et le Faon peuvent-ils cheminer de conserve aussi longtemps qu'ils restent dans l'ignorance du nom.

La désignation par le nom révèlerait la signification de la chose et la nomination serait un constat d'existence. Le «je» est un «je-langue» c'est-à-dire que le «je» ne peut se penser hors du langage ; sans le signifiant, le monde est indifférencié, imperceptible, chaotique et le «je» ne peut s'en détacher, le constituer en objet et se constituer soi-même comme sujet. Le mythe de Narcisse est inséparable du mythe d'Echo : privée de parole, la nymphe répète les paroles de Narcisse et celui-ci, condamné à n'entendre que son idiolecte, meurt, inconnu à lui-même. Lacan a montré qu'au stade du miroir, l'enfant découvre sa propre image et peut inverser les points de vue : c'est par

différenciation avec autrui que l'enfant peut se découvrir. La parole et l'image sont réflexives et permettent la structuration de l'identité.

Samuel Beckett

Le roman de Samuel Beckett, Malone meurt, est une interrogation sur l'impossibilité de sortir du langage. L'individu ne peut exister et témoigner de son existence que dans la pratique de la langue. Le texte s'amorce sur l'avenir du personnage principal qui se résume à une seule certitude :

Je serai quand même bientôt tout à fait mort.

En attendant la mort, Malone projette d'écrire des histoires :

D'ici là je vais me raconter des histoires si je peux. (Samuel Beckett, Malone meurt, p.8)

Il est curieux de constater à quel point l'écriture est liée à l'attente de la mort comme si c'était la seule trace pertinente de l'existence du corps. Il s'agit, pour Malone, de préparer son décès, par un programme d'écriture :

Situation présente, trois histoires, inventaire, voilà. (Samuel Beckett, Malone meurt, p.12)

L'écriture serait donc la preuve de son existence. Dans ses fictions, Malone, presque mort, pas tout à fait vivant, crée des personnages qui sont des variations de lui-même, comme s'il s'agissait d'avancer masqué, derrière d'autres corps, jusqu'à la mort. Malone qui dit avoir vécu dans une «sorte de coma» tente de retrouver son corps avant de raconter les histoires de ses personnages, autant de corps qui font écran à son propre corps.

Je me demande si ce n'est pas encore de moi qu'il s'agit, malgré mes précautions. Vais-je être incapable, jusqu'à la fin, de mentir sur autre chose ? (Samuel Beckett, Malone meurt, p.23)

Excepté la certitude de la mort, Malone, lui-même personnage de Beckett, doute de tout : de son existence et de celle de ses personnages ; l'écriture atteste de son activité mentale, seule preuve de la vie enfouie dans son corps agonisant, impotent, couché, caché entre les draps. L'écriture serait le «jeu» choisi pour «mourir vif» : le crayon, comme le bâton, lui permet de capturer, de fixer les choses avant qu'elles ne se délitent et disparaissent comme lui-même. Les fictions qu'il raconte sont autant de prothèses de son corps malade ; expulsées de son corps mental, celles-ci lui permettent de trouver, hors de lui, un espace où il peut prendre appui pour dire «je» tout en ne le disant pas. Corps-prothèses ou corps-miroirs, les fictions racontées permettent à Malone de prendre corps, de faire peau neuve en attendant la mort. Raconter des histoires, celles des autres, qui sont autant de versions de sa propre histoire, serait aussi une tentative pour mettre fin à son propre mensonge, à sa propre histoire. «Mourir vif» plutôt que de vivre dans une sorte de coma.

En effet, chaque individu se caractérise par un corps et une histoire singulière, qu'il construit à l'aide d'un langage personnel, taillé sur mesure du corps. Ecrire serait alors affirmer une singularité, une vérité de soi, au risque de mettre en péril la fonction de communication du langage. Si l'œuvre est le lieu d'une tension entre l'ouverture vers

autrui et le repli vers soi, on constate que dans Malone meurt, le personnage est tourné vers lui-même, dans un mouvement de «vidange». Mais cette recherche vers son centre vital, qui est sa vérité n'arrive à aucune certitude si ce n'est celle selon laquelle son existence tient entre deux pôles :

L'essentiel est de s'alimenter et d'éliminer si l'on veut bien tenir. Vase, gamelle, voilà les pôles. (Samuel Beckett, Malone meurt, p.17)

Ainsi le corps est-il perçu entre ses deux orifices : l'un pour dévorer, l'autre pour éliminer, vidanger. Le «jeu» d'écriture auquel se livre Malone consiste à créer des personnages, pour les assimiler, les détruire :

Et si je me raconte, et puis l'autre qui est mon petit, et que je mangerai comme j'ai mangé les autres (...) Oui, j'essaierai de faire, pour tenir dans mes bras, une petite créature, à mon image, quoi que je dise. Et la voyant mal venue, ou par trop ressemblante, je la mangerai. (Samuel Beckett, Malone meurt, p.84)

Malone, dieu créateur et dévorateur, révèle son obsession de la mort en inventant la mort des autres car cette mort projetée, répétée, est l'histoire de sa propre mort, sans cesse imaginée. Il s'agit donc de mettre au monde, pour voir mourir : le spectacle de la mort est un gage de sa propre survie. Ainsi mourront «Murphy, Mercier, Molloy, Moran et autres Malone » en attendant sa propre mort. L'écriture est donc une activité meurtrière : le crayon, comme le bâton, permet de s'assurer une maîtrise sur le monde, mais c'est aussi une arme redoutable. L'arrêt de l'écriture atteste la mort inscrite dans le texte par l'enfuisissement du blanc, du silence : l'inventaire dressé par Malone est interrompu comme s'il était jamais impossible d'achever quoi que ce soit. L'écriture, comme le tri de lentilles effectué par la mère de Sapo, est un processus infini auquel on ne peut mettre fin que par un «geste rageur» : le texte est vidangé par décomposition, la parole se fait «galimatias» (p.54) avant de devenir silence. Le chaos que Malone a cherché à éviter a le dernier mot.

Lorette Nobécourt

Dans La Conversation de Lorette Nobécourt, la narratrice, accusée de meurtre, se confie pendant toute une nuit à son avocate : sa vie dépend de son récit. Il faut utiliser le langage et raconter des histoires pour rester vivant. Elle est semblable à Shéhérazade, l'héroïne du conte Les Mille et une nuits, qui doit, pendant la nuit, raconter des histoires à Schiarar pour sauver sa vie. La maîtrise de la parole lui permet de maîtriser les pulsions agressives du sultan et garder la parole, c'est lui interdire la possibilité de prononcer la sanction fatale. La parole de la conteuse a la vertu de différer l'exécution et de guérir le sultan de ses fantasmes. Son habileté consiste à tisser un lien entre l'objet du fantasme -l'universelle trahison féminine- et les récits qui en sont des variations. Shéhérazade, par le détour de la fiction, répète l'hallucination du sultan à savoir que le désir -de la femme- triomphe de la loi -de l'homme-, que le corps triomphe du code. Au terme de cette analyse à rebours faite par l'héroïne du roman de Lorette Nobécourt, ce qui était perçu comme une abomination devient un secret partagé.

Tu vas gagner le procès Anna, je ne retournerai pas de l'autre côté des serrures, je n'y retournerai pas car j'espère encore Anna ce jour où plus rien n'aura d'importance, où j'écrirai les mots qu'il faut. Un jour tu verras, ça me coulera des

doigts, je ne pourrai rien arrêter, aussi fort que cela me rentre dedans aujourd'hui où chaque visage, chaque corps que je croise dans la rue s'imprime sur ma peau. Il n'y a rien à faire, je les prends tous en pleine gueule, mais ça coulera un jour, je rendrai tout ça, toute cette vie qui me rentre dedans ces temps-ci. (...) ça coulera de moi un jour, (...) il faut de temps en temps vider le grand vase de la vie pour pouvoir le remplir de nouveau (...) moi je suis faite pour endurer la vie et la transcrire (...) inlassablement remplir le vase de la vie puis le vider, et le remplir de nouveau .C'est pour cette raison que je te dis : un jour ça coulera de moi, quand le moment sera venu de vider le vase et rien ne pourra m'arrêter, rien ne pourra faire en sorte que je fasse autre chose. (Lorette Nobécourt, La conversation, p.155 - 156)

Le corps de la narratrice est perçu comme un récipient qui se remplit de toutes les choses de la vie et l'écriture est un geste de vidange. Le récit qu'elle verse dans les oreilles de son auditrice obéit à plusieurs nécessités. En premier lieu, c'est la constitution du dossier de l'accusée qui va permettre à l'avocate d'étayer sa plaidoirie. Il est curieux de constater que la conversation entre les deux femmes va se reproduire, dans la sphère sociale, sous forme d'un procès comme si l'individu était toujours coupable d'être ce qu'il est. En second lieu, le récit va permettre à l'accusée de déverser sur sa victime consentante, l'avocate auditrice, le trop-plein de violence dont elle est remplie. L'accusée plaide sa cause en dénonçant la violence sociale dont elle a été victime et le crime qu'on lui reproche est une réponse violente à celle-ci :

Le système cherche à faire disparaître toutes les preuves de l'existence d'un autre mode de vie possible que celui qu'il propose, et ses opposants il les fait disparaître également. Dans le gouffre de l'oubli. (...) Les membres maintenus fanatisés par un système qui les prive d'expériences qui pourraient leur faire souvenir qu'ils ont un corps, des sensations qui n'appartiennent qu'à eux. Je voulais le rendre à la vie, Anna. (Lorette Nobécourt, La conversation, p.139 - 140)

Parce que selon elle, le système nie les corps des personnes, elle a voulu se rebeller et entraîner dans sa logique le jeune homme qu'elle aimait.

La négation de l'individu s'achève par la négation de son corps, c'est pourquoi j'ai voulu rappeler au jeune homme le poids des sensations. (...) Anna, oui j'ai écorché le jeune homme, oui son corps s'est ouvert mais c'est aussi parce que dans les convulsions certaines du plaisir, son corps cherchait à s'évader de sa peau qui le retenait. (Lorette Nobécourt, La conversation, p. 144 - 147)

De la même façon, elle exerce à l'égard de l'avocate qui l'écoute la même violence qu'à l'égard du jeune homme. Elle accapare son attention et envahit la conversation de sa seule parole : il n'y a donc pas échange de propos entre les deux femmes, mais monopolisation par l'une d'elles qui détourne le code conversationnel régissant les rapports entre l'avocat et l'accusée vers le corps. La conversation oscille entre les révélations sur le corps et les informations utiles pour étayer la plaidoirie de son avocate dont le silence est indispensable à l'accusée : c'est un temps de vidange d'elle-même. Elle met donc l'avocate à la même place de victime que le jeune homme qu'elle a tué ; comme elle dit avoir aimé ce jeune homme, elle dit aimer Anna. Et elle aime, à en faire souffrir, ses victimes interchangeables. Elle nie l'un et l'autre en tant que personnes c'est-à-dire que sa violence est de même nature que celle qu'elle reproche à la société. Le système a gagné puisqu'elle a fini par ressembler au système. En racontant son histoire

-des histoires- à son avocate, non seulement elle sauve sa vie dans la perspective d'un procès, mais elle répète le drame de son existence qui est, selon elle, le drame de toute existence à savoir la négation des personnes par la négation des corps. La parole, fût elle violente, est donc un acte de survie. Parler, c'est très exactement «écorcher» l'autre : tel est d'ailleurs le crime qui lui est reproché. Ecorcher, pour voir sous l'écorce de la peau, dans la profondeur de la personne, et non plus rester à la surface, au ras de la peau. L'avocate remplit la place manquante -le jeune homme ayant été évacué, presque «liquidé»- et doit «avaler» tout ce que lui vomit l'accusée. Celle-ci tisse un lien entre sa parole et son geste criminel pour marquer son auditrice consentante comme elle a marqué le jeune homme : ce faisant, l'accusée et l'avocate sont elles-mêmes reliées par un fil verbal, quelque peu sadique, voire sadomasochiste. Toutes deux partagent le même plaisir pervers : le détournement du code conversationnel au profit du corps. Pendant que l'accusée se vide de ses paroles, Anna se vide de ses larmes : il y a donc un partage des plaisirs et des douleurs. La parole arrive à percer le corps de l'autre et à voir ce qui en sort : du sang chez le jeune homme, des larmes chez Anna.

Ce que Lorette Nobécourt met en évidence dans cette fiction, c'est l'ancrage de la parole dans le corps et la nécessité, pour survivre, de lâcher la bonde verbale sur autrui, quitte à donner corps à des fantasmes pulsionnels d'agressivité. La soumission du jeune homme, de l'avocate, au désir de l'accusée atteste de la puissance narcissique de la parole. A un autre niveau, on pourrait penser qu'un lien de même nature est tissé entre la narratrice de La Conversation et le lecteur. En effet, celui-ci muet consentant, se laisse remplir par le flot verbal fictionnel ; cependant, on ne peut nier chez le lecteur une maîtrise du code littéraire qui lui permet de rester à distance de fantasmes fictionnels joués par une voix désincarnée. Le problème est néanmoins complexe et mériterait une réflexion plus approfondie.

On ne peut vivre hors des mots et l'individu doit s'arranger avec cet imparfait instrument existentiel car la langue sert à exister. Les mots génèrent des histoires à partir desquelles les individus se construisent et se posent face à autrui. D'une certaine façon, la relation à autrui repose sur un échange entre fictions.

2.2. L'éducation à la langue

Cet imparfait instrument de communication et d'existence se transmet par éducation, dans la violence. Que disent les fictions sur cette éducation à la langue ?

Dans La maison de Claudine¹⁰⁴, la narratrice évoque un souvenir d'enfance :

Le mot «presbytère» venait de tomber, cette année-là, dans mon oreille sensible, et d'y faire des ravages. (Colette, La maison de Claudine, p.29)

L'enfant ne sait pas ce que le mot désigne, mais elle s'en empare, en rêve, l'associe à «*un petit escargot rayé jaune et noir*», le mémorise et finit par l'utiliser devant témoin :

Maman ! regarde le joli petit presbytère que j'ai trouvé ! (Colette, La maison de Claudine, p.30)

Devant la réaction de sa mère, l'enfant comprend que le mot ne désigne pas ce qu'elle

¹⁰⁴ Colette, La maison de Claudine

croit et que l'apprentissage de la langue consiste à « ***appeler les choses par leur nom*** ».

La mère est là pour lui apprendre à parler correctement et à se tenir correctement :

«-La maison du curé...Alors, M. le curé Millot habite dans un presbytère ?

-Naturellement...Ferme ta bouche, respire par le nez...(Colette, La maison de Claudine, p.30)¹⁰⁵

La fillette apprend ainsi qu'elle peut jouer avec le langage à son gré tant que cela reste son secret. En revanche, lorsqu'elle est en contact avec d'autres membres de la société, elle doit respecter des règles si elle veut être comprise. Certes, ces règles lui sont imposées et elles sont arbitraires, mais cela lui permet de structurer le monde dans lequel elle vit. Ainsi, le mot «presbytère, associé d'abord au mot «escargot», va-t-il finalement trouver sa place convenue, à savoir l'association avec le mot «curé». Elle apprend à se décentrer, à sortir d'un système de pensée égocentrique pour admettre des lois qui lui sont extérieures mais qui vont lui permettre d'entrer dans un univers culturel et social, même si cela se fait au prix d'une frustration. Un tiers -ici, la mère- permet le passage d'une représentation inadéquate à une représentation pertinente. L'enfant apprend donc à respecter la part sociale du langage.

A l'inverse, lorsque Alice s'inquiète de la signification des mots, Heumpty Deumpty lui apprend que la signification des mots résulte d'un caprice individuel, ce qui apparaît le geste poétique au geste politique :

Lorsque moi j'emploie un mot, répliqua Heumpty Deumpty d'un ton de voix quelque peu dédaigneux, il signifie exactement ce qu'il me plaît qu'il signifie... ni plus, ni moins. (Lewis Carroll, De l'autre côté du miroir, p.159)

Cependant, Heumpty Deumpty souligne la singularité de son être -»lorsque moi» est mis en valeur- et de son geste. Il montre donc à Alice la faculté qu'a l'individu de créer du sens à partir des mots ; il lui montre le pouvoir de l'individu. On peut penser qu'un telle position se justifie par un vide conceptuel entre les notions de langue et de parole. En effet, on peut considérer que la langue est le code commun, outil de communication entre les individus et en cela il nécessite un respect des règles alors que la parole est la langue assimilée et transformée par chaque individu et en ce sens elle ne peut être qu'une performance individuelle, qui peut échapper à tout contrôle : le sujet peut changer les règles du jeu tant qu'il est seul à jouer ; dès qu'un partenaire intervient, il est nécessaire de se mettre d'accord sur le jeu auquel on se livre et sur les libertés que l'on s'accorde à enfreindre les règles. La parole poétique est par excellence représentative de cette transformation de la langue en une parole singulière. Cependant, les règles de transformation ne sont pas définies.¹⁰⁶ C'est pourquoi Heumpty Deumpty peut parler de « ***rémunération supplémentaire*** »¹⁰⁷. Heumpty Deumpty introduirait donc Alice dans l'univers de la langue poétique et non de la langue sociale : dans ce sens, on peut définir

¹⁰⁵ *Il est intéressant de remarquer que c'est la mère qui transmet les bonnes manières de parler et que ce sont des figures féminines qui transmettent les histoires.*

¹⁰⁶ On peut penser que les littératures à contraintes essaient de jouer dans la langue en fournissant des règles -les contraintes génératrices de textes- et des métarègles indiquant les règles permettant de modifier les règles ; il y a donc deux niveaux de règles : celles de niveau un permettant de jouer et celles de niveau deux permettant de modifier le jeu. L'analyse faite par Douglas Hofstadter dans Gödel Escher Bach (p.773) permet de comprendre ces différents niveaux de règles.

la langue poétique comme la part asociale du langage.

Dans Biffures, Michel Leiris évoque un souvenir d'enfance : après qu'il eut fait tomber l'un des soldats de plomb avec lesquels il jouait, et après qu'il eut constaté que celui-ci n'était pas cassé, il avait dit à voix haute «...Reusement». Or, il n'était pas seul dans la pièce , quelqu'un avait entendu son expression et lui avait fait une remarque :

L'on ne dit pas «...reusement», mais «heureusement». (*Michel Leiris, Biffures, p.11*)

Cette remarque avait permis à l'enfant de mettre ce mot en relation avec le mot «heureux», et par conséquent de le considérer comme un objet qu'il avait en partage :

Voici que ce vague vocabile -qui jusqu'à présent m'avait été tout à fait personnel et restait comme fermé- est, par un hasard, promu au rôle de chaînon de tout un cycle sémantique. Il n'est plus maintenant une chose à moi : il participe de cette réalité qu'est le langage de mes frères, de ma sœur, et celui de mes parents. De chose propre à moi, il devient chose commune et ouverte. Le voilà, en un éclair, devenu chose partagée ou -si l'on veut- socialisée. (*Michel Leiris, Biffures, p.12*)

L'enfant comprend, grâce à la médiation d'un témoin, les relations entre les mots : ceux-ci ne sont pas des objets disparates, mais fonctionnent dans un système qui leur donne un sens. On peut, en ce sens, comparer les mots à des pièces d'un puzzle : en elle-même, chaque pièce n'a aucun sens, elle n'en prend un que par rapport à l'ensemble du puzzle. Dans le même texte, Michel Leiris évoque un autre souvenir autobiographique qui traduit une transformation de la langue en parole. On peut penser que l'enfant, même s'il a pris conscience de la dimension sociale du langage, résiste et, gardant la nostalgie d'un temps où ses mots lui permettaient d'avoir un rapport au réel sans contrainte et sans remontrance, fait semblant, momentanément, de ne plus respecter la toute-puissance du langage arbitraire pour imposer son propre arbitraire. En effet, l'enfant a conscience que la langue s'actualise de façon très subjective, très personnelle. C'est ce que dit Michel Leiris lorsqu'il raconte qu'après avoir goulûment dévoré du potage dans lequel flottaient des pâtes en forme de lettres, il avait vomi :

(...) je me rappelle, quoi qu'il en soit, mon étonnement un soir qu'étant, sans doute, mal disposé et ayant ingurgité trop hâtivement un peu trop de potage je restituai tout à coup, au grand dam de la nappe et de la profonde panière placée à proximité de moi, une vaste série de lettres que je m'étais incorporées et qui restaient aussi lisibles que les caractères gras dans lesquels sont composés, sinon les manchettes, du moins les sous-titres d'un grand journal quotidien.
(Michel Leiris, Biffures, p.47)

L'assimilation de la langue, métaphorisée par l'ingurgitation, se transforme en parole, le vomi, qui est une langue marquée par le corps, et plus particulièrement par le corps interne.¹⁰⁸ A l'appui de cette idée, on peut noter que Charles Bovary provoque un charivari lorsqu'il prononce le galimatias de son nom devant un «nous» collectif, anonyme, représentant du groupe dans ce qu'il a de plus commun, impersonnel : en effet, dire son nom équivaut à affirmer sa personnalité, sa différence envers et contre tous.

¹⁰⁷ «it always pay it extra» p.158

¹⁰⁸ Psychanalyse et langage Du corps à la parole Didier Anzieu, Le Moi-Peau Didier Anzieu, Le corps de l'œuvre

Charles va être piégé par tous les bruits qui l'entourent et l'enferment dans un silence muet. Emma Bovary, nourrie de littérature, mais dont la parole est étouffée par les beuglements environnants, n'est jamais entendue¹⁰⁹. Prisonnière du monde bovin, elle risque l'assimilation ; et l'on peut penser que l'accident d'écriture -entre « **son nerf de bœuf**» et son homophone « **son air de bœuf**»- est un symptôme : le texte trébuche à la place d'Emma. Celle-ci vomit au moment de sa mort. Dégoutée du langage bovin, contrairement à son mari qui s'accommode du « **veau à l'oseille**», Emma finit par en vomir ; Gustave Flaubert, dans son gueuloir, la fait dé-gueuler.

Il y aurait donc une analogie entre le langage commun, nourriture obligée, plus ou moins acceptée, partagée avec le groupe dans lequel l'individu est plongé, et la parole qui serait une langue incorporée, marquée par la traversée intime de son corps.

Dans Malone de Samuel Beckett, l'écriture est métaphorisée sous la forme d'un trajet entre la gamelle et le vase : l'individu se nourrit des bruits extérieurs, les intériorise et les restitue ; la nature excrémentielle du «rendu» renvoie à la part la plus propre de soi -c'est-à-dire la plus personnelle, la plus intime- qui est aussi la part la plus immonde -c'est-à-dire la part la moins présentable, la moins socialisée-. Ce que dit l'écrivain, c'est que chaque individu se caractérise par un corps et une histoire singulière, qu'il construit à l'aide d'une langue personnelle, une langue taillée sur mesure du corps, dans le corps même de la langue.

Aragon commence son Traité du style par une provocation singulière :

Destinée de La Fontaine. Faire en français signifie chier Exemple : Ne forçons pas notre talent : Nous ne fairions rien avec grâce. (p.9)

Parce qu'on a souvent coutume de dire « **le style, c'est l'homme**», Aragon assimile, comme le feraient des psychanalystes, la production littéraire à une défécation, ce qui a le mérite de mettre en évidence le lien entre l'écriture et la nécessaire traversée du corps, dans l'intimité de soi. Dans la tradition chrétienne, le rituel de la communion associe la parole et la communion : c'est en mangeant l'hostie -pain consacré, symbole du Christ- que l'on accède à la connaissance de sa parole ; par ailleurs, chaque repas est précédé d'une bénédiction et le pain, aliment symbolique, est signé de la croix, avant d'être mangé. Il y a donc incorporation de la parole concrétisée par le pain. Dans la tradition judéo-chrétienne, l'enseignement est fondé sur la parole du Christ. En cela, il est un modèle. En effet, il est le premier baragouineur. Le mot est composé de deux termes bretons : l'un «bara» signifiant «pain», l'autre «gwin» signifiant «**vin**». ¹¹⁰ Or, le pain et le vin sont les symboles du Christ. Ainsi, le terme de baragouineur signifie-t-il que le Christ est Verbe -par sa parole- et Chair -par les symboles du pain et du vin qui rendent visible sa parole-. Par ailleurs, la parole du Christ est une parabole soit une comparaison. Il faut

¹⁰⁹ Emma est presque l'inverse phonétique d'Homais, le bavard qui, par ses bobards, pousse Bovary à la bavure, sorte de suicide professionnel.

¹¹⁰ On note que le terme «barat» est constamment employé dans les branches du Roman de Renart et dans les Fabliaux et qu'il désigne la parole trompeuse. Ceci nous amène à poser la question de la différence entre le baragouineur et le baratinier : il nous semble que la différence se situe au niveau de la visée. Comme dans Haroun et la mer des histoires, les mensonges du conteur n'ont pas la même visée que les mensonges des hommes politiques.

en effet déplacer la référence pour comprendre le sens des paraboles, qui est toujours métaphorique.¹¹¹ Par conséquent, le discours du Christ est voilé, c'est un baragouin ; c'est pourquoi des commentaires rendus nécessaires par la forme même du discours, sont insérés dans les Evangiles. La parole du Christ signifie sans désigner, elle est oraculaire ; elle est un modèle de la parole poétique.

Si l'on s'en réfère à la Bible, le prophète Ezéchiel reçoit le commandement divin de manger le livre en rouleau avant de prêcher en Israël :

Il me dit : Fils de l'homme, mange ce que tu trouves, mange ce rouleau, et va, parle à la maison d'Israël! J'ouvris la bouche, et il me fit manger ce rouleau. Il me dit : Fils de l'homme, nourris ton ventre et remplis tes entrailles de ce rouleau que je te donne ! Je le mangeai, et il fut dans ma bouche doux comme du miel.
(Ezéchiel, 3)

De même, l'apôtre Jean reçoit l'injonction de manger le livre :

Va, prends le petit livre ouvert dans la main de l'ange qui se tient debout sur la mer et sur la terre. Et j'allai vers l'ange, en lui disant de me donner le petit livre. Et il me dit : Prends-le, et avale-le ; il sera amer à tes entrailles, mais dans ta bouche il sera doux comme du miel. Je pris le petit livre de la main de l'ange, et je l'avalai ; il fut dans ma bouche doux comme du miel, mais quand je l'eus avalé, mes entrailles furent remplies d'amertume. Puis on me dit : Il faut que tu prophétises de nouveau sur beaucoup de peuples, de nations, de langues, et de rois.
(Apocalypse, 10)

Il est curieux de constater que la parole prophétique succède à l'ingurgitation du livre divin, comme s'il s'agissait d'un rite d'appropriation. La parole ne peut être transmise sans participation active du receveur qui s'incorpore le legs pour le transformer selon son propre corps. En ce sens, personne ne peut ingurgiter une parole à la place d'un autre ; l'histoire existe dans un corps à corps.

L'héritage adamique est donc problématique : il ne devient effectif que par une mainmise de chacun, ce qui suppose une distanciation par rapport au groupe et une redéfinition du langage accordé. Le don fait aux hommes est forcément source de conflits. C'est pourquoi, dans un monde de conflits où l'existence d'un groupe se fait au détriment d'un autre groupe, elle est le lieu de violents affrontements. Selon Louis-Jean Calvet¹¹², la langue « *est le produit de l'action des locuteurs, de leur pratique sociale (...) et l'intervention planificatrice tend à déposséder les locuteurs de leur langue* ». Il y a une « guerre des langues » qui s'exerce dans toute société et dans laquelle chacun prend part, au quotidien.

Les pratiques réflexives de la fiction montrent que l'individu entretient un rapport trouble à l'égard de la langue dans laquelle il est immergé. Il doit s'arranger avec cet héritage qui lui donne existence et qui met son corps en péril. Cet imparfait instrument de communication se révèle être un imparfait instrument existentiel.

¹¹¹ Paul Ricoeur, *L'herméneutique biblique*, passim.

¹¹² Louis-Jean Calvet, *La guerre des langues*, p.283.

2.3. La langue : un instrument de torture

Parce que les mots témoignent de l'existence des individus et parce qu'il y a coïncidence imparfaite entre les mots et les choses, des politiciens ont manipulé ou supprimé les mots pour manipuler ou supprimer les personnes.

Jonathan Swift

Dans Les voyages de Gulliver, le narrateur évoque un pays où la langue est une arme utilisée pour découvrir des complots politiques et il explique la stratégie utilisée :

Ils conviennent entre eux de l'identité de ceux qui seront accusés de complot parmi les soupçonnés ; on veille ensuite à se saisir de toutes leurs lettres et autres papiers avant de les enchaîner. On confie lesdits papiers à un groupe d'artistes très habiles à déceler le sens mystérieux des vocables, des syllabes et des lettres. Ainsi peuvent-ils décrypter chaise percée en conseil de sûreté ; troupeau d'oies en sénat ; chien boiteux en envahisseur ; peste en armée levée (...) (Jonathan Swift, Les voyages de Gulliver, p.264)

Ainsi, à chaque signifiant est associé un signifié selon une logique interprétative arbitraire. En effet, le langage social repose sur l'arbitraire du lien entre signifiant et signifié, mais ce lien est admis par tous puisque c'est la référence commune qui permet de communiquer. Or, ici, il s'effectue une double subversion du langage dans la mesure où l'on change la référence du signifiant sans qu'il y ait entente préalable et dans la mesure où la référence est créée en fonction d'une logique interprétative qui est celle du complot. Ainsi, tous les mots réfèrent-ils au complot par l'intermédiaire d'une métaphore implicite qui transfère le signifié de la sphère sociale à la sphère du complot : il n'y a pas d'échappatoire puisque toute la réalité peut être re-signifiée en fonction de ce référent ultime. Cette pratique herméneutique, dénoncée si violemment par Jonathan Swift, est pourtant comparable à celle pratiquée par le geste poétique qui re-signifie le monde en fonction d'un arbitraire individuel. Le second procédé utilisé dans le royaume de Tribnia pour découvrir des complots est l'anagramme :

Pour commencer, ils peuvent interpréter toute initiale comme ayant un sens politique ; N signifie par exemple un complot ; B, un régiment de cavalerie ; L, une escadre en mer. Ou bien, en transposant les lettres de l'alphabet dans un écrit suspect, ils parviennent à dévoiler les desseins les plus troubles d'une faction mécontente. Que j'écrive à un ami, «Notre frère Tom a des hémorroïdes» et un expert en cet art découvriraient comment les lettres qui composent cette phrase peuvent s'analyser en : «Résistez- le complot va réussir- La Tour.» Telle est la méthode anagrammatique. (Jonathan Swift, Les voyages de Gulliver, p.264)

Le procédé anagrammatique est une opération effectuée sur le signifiant. Ce procédé de manipulation politique est également un procédé poétique. Comment savoir ? Comment connaître les intentions lorsque les outils sont communs ?

Milan Kundera

Dans L'art du roman, Milan Kundera raconte l'histoire d'un ingénieur pragois qui, de

retour de Londres où il était invité à un colloque, découvre dans la presse officielle du Parti l'annonce de son passage à l'ouest. Après avoir vainement tenté d'obtenir un démenti officiel, il constate qu'il est étroitement surveillé au point de « **quitter illégalement le pays. Il est devenu ainsi un émigré pour de bon.** » (p.126) Ainsi, arbitrairement, est créé du signifié par torsion des signifiants : « **émigration clandestine et illégale**» supplante «voyage scientifique et officiel». La force des mots est telle que l'ingénieur devient l'émigré déclaré. Le projet politique consiste à intervenir sur les mots pour intervenir sur la vie des personnes. C'est dans une telle logique que l'on peut comprendre les actes d'auto-accusation dans certains procès : à partir du moment où l'individu est déclaré coupable, il cherche la faute, quitte à la créer. Et cela n'est pas propre aux régimes totalitaires. En ce même essai, Milan Kundera donne l'exemple d'une femme qui, ayant su résister à la pression des procès staliens parvient à exercer une pression telle sur son fils qu'il endosse la faute dont sa mère l'accuse :

Ce que le Parti n'a jamais réussi à faire avec la mère, la mère a réussi à le faire avec son fils. Elle l'a contraint à s'identifier avec l'accusation absurde, à aller «chercher sa faute», à faire un aveu public. J'ai regardé, stupéfait, cette scène d'un mini-procès stalinien, et j'ai compris d'emblée que les mécanismes psychologiques qui fonctionnent à l'intérieur des grands événements historiques (apparemment incroyables et inhumains) sont les mêmes que ceux qui régissent les situations intimes (tout à fait banales et pas très humaines). (Milan Kundera, L'art du roman, p. 136 - 137)

Ce que montrent ces écrivains, c'est que la manipulation de la langue est un moyen de manipuler les individus. Modeler la langue équivaut à modeler les esprits.

Lorette Nobécourt

Dans Horsita de Lorette Nobécourt¹¹³, l'un des personnages reproche à la narratrice d'être piégée par le vocabulaire qui lui a été inculqué, alors que ce vocabulaire est le résultat d'une modification faite par le régime nazi : ainsi voit-elle son ami, masqué par l'écran du mot «juif» :

Je ne suis pas juif, Hortense, oui, je suis juif, mais je ne veux pas que tu me limites à cela, comprends-tu ? Contrairement à ce qui te fut appris, et que tu reproduis sans même t'en rendre compte, il n'existe pas de Juif ou de non-Juif, il existe des êtres humains à qui l'on imposa au cours de l'Histoire d'endosser ce mot de Juif, mais en quoi sont-ils différents des autres ? La haine du Juif, comme la croyance en sa supérieure différence, relève de la même mise à l'écart, relève finalement du même antisémitisme. (Lorette Nobécourt, Horsita, p.71)

Pour Lorette Nobécourt, Auschwitz est une étape dans l'histoire de la langue ; c'est un temps d'anéantissement, des corps et des mots. Selon elle, aujourd'hui est marqué, matriculé par Auschwitz. Hortense est coupé à jamais d'Horsita, elle-même en état d'innocence.

Ces fictions montrent les mécanismes d'asservissement de la personne : la langue

¹¹³ Dans Horsita, l'héroïne est désignée par deux prénoms -Hortense et Horsita- qui renvoient à deux états d'elle-même, comme si l'identité de l'individu avait été fragmentée, brisée.

est l'outil qui permet de contraindre les personnes. Ces dispositifs sont d'autant plus dangereux que personne, a priori, ne se méfie de sa langue tant elle semble aller de soi, être une évidence. En montrant les dispositifs qui permettent de manipuler les êtres, les fictions jouent un rôle d'éducation du lecteur amené à se défier de la langue.

2.4. Résister

Certaines fictions montrent que si la langue est un instrument de torture, elle peut également être un instrument de résistance. A chacun de s'emparer de la langue.

Jaroslav Hasek

Dans Le brave soldat Chvěïk, Jaroslav Hasek montre le fonctionnement de l'administration policière : l'agent Bretschneider recueille les paroles de tous ceux qu'il côtoie et les traduit en termes de haute trahison. Ainsi, le tavernier se fait-il arrêter pour avoir dit à Bretschneider qu'il avait enlevé le tableau représentant l'Empereur parce que « **les mouches chiaient dessus** ». Son propos est aussitôt récupéré par le policier :

Et vous avez dit que les mouches chiaient sur l'Empereur. On vous apprendra à laisser l'empereur en paix. (Jaroslav Hasek, Le brave soldat Chveïk, p.42)

C'est une histoire drôle : on joue sur les mots. Là où Palivec parlait du tableau représentant l'Empereur -soit le signe- Bretschneider traduit l'Empereur -soit la personne elle-même- ; par ailleurs, l'expression de Palivec est à prendre à la lettre, au sens propre, alors que Bretschneider la prend au sens figuré. Le langage est donc soumis à une herméneutique inquisitrice dont nul ne peut échapper : l'histoire drôle, dans un contexte politique, est dramatique. Ainsi, l'un des soi-disant conspirateurs est arrêté pour avoir dit, après un interrogatoire serré, qu'il ne s'intéressait pas à l'assassinat de Sarajevo ; il est soumis à une « **contrainte paradoxale** »¹¹⁴ qui le piège : sommé de parler et de se taire à la fois, il encourt de toute façon les reproches de son tortionnaire. Quoi qu'on dise, quoi qu'on taise, lorsque la machine est en marche, rien ne peut l'arrêter. Chvěïk en tire la leçon :

La police veille, elle est là, pour nous punir à cause de ce qui sort de nos gueules. (Jaroslav Hasek, Le brave soldat Chveïk, p.48)

Comment Chvěïk échappe-t-il à une telle machination ? Par l'idiotie. Le brave soldat Chvěïk est reconnu comme « **un idiot notoire** » (p.67) et cela lui permet une extrême liberté de parole. Alors que tous les accusés proclament qu'ils sont innocents, Chvěïk part du principe que l'innocence n'empêche pas la condamnation ; par conséquent, le problème n'est pas de prouver son innocence, mais d'arriver à « **taire sa gueule** » (p.50). Comment ? En proclamant, au préalable, la non-recevabilité de son discours :

(...) j'ai été réformé pour idiotie et reconnu par une commission spéciale comme étant idiot. Je suis crétin d'office. (Jaroslav Hasek, Le brave soldat Chveïk, p.52)

A partir de là, aucun aveu n'est plus crédible, pas même celui de l'assassinat de l'archiduc Ferdinand que Chvěïk reconnaît. Répondre à l'idiotie de la machine folle par une idiotie singulière est le seul moyen de survivre hors de l'asile et c'est aussi la seule stratégie

¹¹⁴ Didier Anzieu, Créer Détruire

pour désintégrer le système en place. Chvéïk arrive à triompher du système car il applique à la lettre le code qui régit le système. On peut émettre l'hypothèse selon laquelle la stratégie utilisée par Chvéïk est d'ordre poétique. En effet, il y a similitude entre les dispositifs fictionnels, qui permettent de circonscrire le discours dans le champ de la fiction et par conséquent de l'innocenter, et le dispositif rhétorique de Chvéïk. Il s'agit là du paradoxe du menteur, dont l'une des variantes est le paradoxe d'Epiménide le Crétos. Le paradoxe repose sur le principe selon lequel un menteur - ici, un idiot- mente -dise une idiotie- ; en conséquence, ce qu'il dit est un mensonge donc s'il dit qu'il dit un mensonge, c'est vrai et c'est faux. C'est le principe de la fiction qui parle d'elle-même et dit qu'elle est un mensonge, donc elle dit la vérité et le mensonge. Le paradoxe est une proposition qui ne peut être ni vraie, ni fausse sans se contredire elle-même. La fiction est une construction paradoxale qui permet de résister en autorisant tous les énoncés possibles.

Herman Melville

Dans la fiction de Herman Melville, Bartleby le scribe montre une autre forme de résistance qui s'effectue dans le langage. Un conseiller à la Cour de la Chancellerie recrute Bartleby comme copiste et demande un jour à cet employé obéissant de collectionner avec lui un mémoire, tâche ordinaire dans la profession. Or, Bartleby répond par une formule surprenante : «*I'd prefer not to.* » Surprenante en ce qu'elle déroge au code syntaxique et au code professionnel. En effet, l'énoncé de Bartleby est étrange parce qu'il affirme à la fois un désir -»prefer»- et un refus -»not»- ; en même temps, ce désir est exprimé sous une forme atténuée -»l'd»- comme si Bartleby avait du mal à assumer complètement le risque d'exprimer son désir, et le refus est exprimé sans que l'on sache exactement sur quoi porte le refus puisque le verbe attendu après «to» est absent. La tournure de phrase employée par Bartleby est paradoxale en ce qu'elle revendique un désir, mais sous une forme qui l'empêche d'être dit ; son propos est syntaxiquement inachevé, comme s'il ne pouvait exprimer qu'une brique de son désir. Cette formulation traduit une incapacité à choisir entre affirmer ou refuser : le dysfonctionnement du signifiant apparaît comme le symptôme d'un dysfonctionnement relationnel ; c'est une sorte de bégaiement qui désarme l'interlocuteur : on ne peut reprocher à un bégue d'être bégue. En cela, l'énoncé de Bartleby ressemble au «parce que» des enfants qui signalent leur incapacité à affirmer leur désir, mais en même temps leur toute-puissance puisqu'un tel énoncé met fin à toute discussion, en désarmant l'adulte. L'étrangeté de la formulation déroute l'employeur et de ce fait, Bartleby réussit à imposer sa passivité. La rupture de contrat syntaxique équivaut à une rupture de contrat professionnel sans qu'aucune justification soit fournie. Cette victoire le condamne à la répétition maniaque de sa formule, toujours la même, et à imposer son inertie c'est-à-dire que Bartleby s'installe dans cette sorte de bégaiement, de psittacisme. Le déraillement -syntaxique et relationnel- de Bartleby est contagieux :

Depuis quelque temps j'avais pris l'habitude de dire involontairement «préférer» en toute sorte de circonstances où ce mot n'était pas parfaitement approprié. Et je tremblais à la pensée que mon commerce avec le scribe avait déjà sérieusement affecté mon état mental. A quelle nouvelle et profonde aberration ne risquais-je pas de me voir conduit ? (...) Lagrinche m'aperçut de son pupitre et

me demanda si je préférais qu'il copiât un certain document sur du papier bleu ou sur du papier blanc. Il ne mit, ce disant, aucun accent espiègle sur le mot «préférais». Je pensai à part moi qu'il me fallait à toute force me débarrasser d'un dément qui nous avait déjà, jusqu'à un certain point, tourné la langue, sinon la tête, à moi et à mes employés.»(Herman Melville, Bartleby le scribe, p.48 - 49)

L'employeur cherche à comprendre Bartleby et la justification qu'il trouve, après la mort de son employé, le rassure et, d'une certaine façon, met fin à son propre déraillement. Ainsi, expliquer l'attitude de Bartleby par son passé au service des Lettres au Rebut lui permet de s'apitoyer sur ce copiste condamné à effacer des copies, à faire disparaître les traces des ratages d'écriture. Pour son employeur, l'improductivité qui consiste à fabriquer du vide serait une réponse à la production en masse de lettres destinées au rebut, à la mort comme si Bartleby était le signe même du rebut. L'explication, clairement formulée, remet de l'ordre ; néanmoins, cela ne peut se faire qu'à la mort du bégayeur, comme si rien ne pouvait venir à bout d'une formulation aussi étrange.

Dans Haroun et la mer des histoires, Salman Rushdie présente un conteur qui obtient la confiance de son auditoire « **parce qu'il reconnaissait toujours que ce qu'il racontait était faux et inventé** ». (p.18) L'idiotie et la fiction permettraient l'impunité de la parole. Par ailleurs, l'idiotie, en tant que signe d'une singularité absolue, peut être rapprochée de la parole poétique, absolument singulière. Ainsi, dans A la recherche du temps perdu, Marcel Proust présente un personnage -Octave- idiot notoire -comparativement à Bloch- qui ne fait que répéter qu'il est «dans les choux» : or, il deviendra le poète le plus brillant de son temps, comme si l'idiotie était le revers du génie ou comme si l'idiotie préservait l'intégrité de la personne. Il y aurait donc un choix à faire par le créateur, résistant dans la langue.

Ces fictions montrent que la langue permet la résistance ; parce que ce sont ces constructions paradoxales, elles permettent à l'individu de proférer tous les énoncés qu'il veut sans que l'on puisse lui en tenir rigueur ; d'une certaine manière, la fiction échappe à la loi. Cependant, si l'identité singulière de l'individu est sauve, l'identité sociale est compromise. L'écrivain aurait donc le choix entre une identité personnelle et une identité sociale.

2.5. Montrer le geste d'effacement

C'est en effaçant les noms propres pour les remplacer par des étiquettes -juif, tzigane, homosexuel, communiste- que le système nazi, en son langage, a supprimé les individus. Le langage rationnel qui classe, ordonne le monde et qui est un instrument au service de la connaissance a sa propre barbarie. Les écrivains vont donc montrer le geste d'effacement afin d'éduquer le lecteur.

Georges Perec

La disparition de Georges Perec est écrit sans que soit utilisée la lettre e. Les lettres du titre, dans l'édition Gallimard, ne sont pas encrées : la trace disparaît, puisque l'écrit se conçoit habituellement en noir sur blanc. Cette blancheur qui envahit la première de couverture est-elle constitutive au texte ou fait-elle partie d'accidentelles fioritures

éditoriales ? De fait, cette disparition du titre renforce le dispositif à l'œuvre dans La disparition et le blanc, c'est du texte. En effet, ce roman lipogrammatique n'utilise jamais la lettre e : la contrainte d'écriture consiste à faire disparaître une lettre, essentielle à la langue française dans la mesure où sa fréquence est très élevée. En effet, la lettre e sert non seulement de phonogramme pour transcrire de nombreux phonèmes mais aussi de morphogramme (marque du féminin, désinences verbales) ; de plus, la lettre e, présente à l'écrit, tend à disparaître à l'oral : c'est un e muet. Le choix de Georges Pérec pour faire disparaître la lettre e s'appuie donc sur des caractéristiques linguistiques. Ainsi, le titre, dont la fonction est de redoubler l'écrit qu'il intitule, est nécessairement soumis au même dispositif lipogrammatique, mais de surcroît, il propose, blanc sur blanc, une visualisation de la disparition. D'une certaine façon, Georges Pérec se propose d'aveugler le lecteur par cette disparition éclatante : celle de la lettre, celle des mots, celle des choses, celle des êtres. Pourtant, certains n'ont rien vu. En effet, l'écrit se conçoit à partir d'un contraste : une trace n'est visible que par écart. Effacer les traces consiste à réduire le contraste : non plus noir sur blanc selon les pratiques éditoriales courantes, mais blanc sur blanc. Dans un autre roman lipogrammatique de Georges Pérec, Les revenentes, sur la première de couverture, la lettre e est encrée en vert alors que toutes les autres lettres sont encrées en noir, sur fond blanc. La différenciation des couleurs vise à souligner le retour de la lettre disparue dans La disparition. Tout se passe comme si la disparition hantait la langue sans que jamais le temps puisse l'effacer, par l'oubli. Faire disparaître la lettre e, c'est faire disparaître « *un mot sur trois* ».¹¹⁵ La disparition qui frappe les mots frappe aussi les choses : le « *pouvoir du Logos* »¹¹⁶ est tel que toucher au signifiant, c'est toucher au monde. Ainsi, dans la bibliothèque, disparaît un in-folio :

Il y avait au mur un rayon d'acajou qui supportait vingt-six in-folios. Ou plutôt, il aurait dû y avoir vingt-six in-folios, mais il manquait, toujours, l'in-folio qui offrait (qui aurait dû offrir) sur son dos l'inscription « CINQ ». (Georges Pérec, La disparition, p.27)

L'in-folio manquant est le cinquième de la série, soit celui qui correspond à la cinquième lettre de la série alphabétique, soit le e. C'est également la lettre manquante dans le nom de Yaweh en hébreu, langue des disparus depuis la Shoah. C'est également la seule voyelle présente dans le nom de Pérec ; par conséquent, lorsque la voyelle disparaît, il ne reste que la chaîne consonantique, seule trace écrite de l'hébreu. Pourtant l'absence n'est pas signalée, comme si aucune opération de suppression n'avait été effectuée. Omettre de signaler la disparition, c'est faire disparaître ce qui a disparu : le geste d'effacement :

Pourtant, tout avait l'air normal : il n'y avait pas d'indication qui signalât la disparition d'un in-folio (un carton, « a ghost » ainsi qu'on dit à la National Library) ; il paraissait n'y avoir aucun blanc, aucun trou vacant. Il y avait plus troublant : la disposition du total ignorait (ou pis : masquait, dissimulait) l'omission : il fallait la parcourir jusqu'au bout pour savoir, la soustraction aidant (vingt-cinq dos portant subscriptio du « UN » au « VINGT-SIX », soit vingt-six moins vingt-cinq font un), qu'il manquait un in-folio ; il fallait un long calcul pour

¹¹⁵ Georges Pérec, La disparition, p.195

¹¹⁶ Georges Pérec, *op. cit.* p. 195

voir qu'il s'agissait du «CINQ». (Georges Perec, La disparition, p.27)

La disparition n'est donc pas directement perceptible par les sens, il est nécessaire d'effectuer un raisonnement ; elle doit être prouvée et ne s'impose pas avec évidence. Dans ce roman, le chapitre 5 disparaît : entre la page 56 où s'achève le chapitre 4 -sur le mot « **Disparition**»- et la page 59 où débute le chapitre 6, disparaît le chapitre 5 dans le blanc du feuillet vierge. Georges Perec signale cette disparition dans la table des matières par un blanc, là où aurait dû être inscrit, marqué, le signe du chapitre 5. D'après la composition de ladite table, ce qui a disparu, c'est le chiffre du chapitre suivi du titre, soit un nom de personnage. Or, le chapitre 6 raconte la disparition de plusieurs personnages, dont Anton Voyl. Ce roman lipogrammatique est donc une histoire où disparaissent, les uns après les autres, les personnages.

Un mort, puis trois, puis cinq, puis six, puis tous, (...) (Georges Perec, La disparition, p.196)

De même, dans le film Shoah, Claude Lanzmann fait voir un champ, vide des traces d'un camp industriel du travail de mort, celui de Treblinka ; comme si, en ce lieu, rien n'avait eu lieu.

Effacer des hommes de la liste des vivants et les effacer aussi de la liste des morts. Comme s'ils n'avaient jamais existé. Et puis effacer la liste elle-même, rendre une feuille blanche, et puis faire disparaître jusqu'à la feuille, la réduire en cendres, et puis disperser ces cendres, et puis dissiper la fumée et l'odeur de brûlé. (Gérard Wajcman, L'objet du siècle, p.19)

Ecrire la disparition, c'est tenter de rendre présent, de faire voir, dans le corps du texte, la disparition des corps, les trous de la mémoire.

Shoah se construit tout entier à partir de l'absence de traces. Les nazis n'ont pas seulement voulu détruire les Juifs, mais détruire la destruction elle-même, c'est-à-dire supprimer les traces du crime, au moment même où le crime était en train de s'accomplir. C'est la plus folle tentative d'anéantissement de l'histoire.» (...) «J'ai fait un film à partir de rien, à partir d'une défiguration des lieux et d'une permanence des lieux en même temps.» (...) «On ne peut pas voir, mais ce qu'on ne peut pas voir, il faut le montrer et avec des images. J'ai fait une œuvre visuelle de la chose la plus irreprésentable. (Claude Lanzmann, Entretien, Le Monde des Débats, n°14, mai 2000)

De même, les œuvres de Jochen Gerz sont des œuvres où il n'y a rien à voir, parce qu'elles représentent, rendent visible ce qui, ayant disparu, ne se voit pas et s'oublie.

Les fours crématoires réglaien, en même temps que les problèmes de stockage, celui des traces, des «ruines» des corps et donc aussi de la mémoire. Le souvenir qui part en fumée dans les cheminées des camps. Voilà ce que fabriquaient aussi, au sens le plus matériel, ces usines. De l'oubli industriel. Un effacement intégral, des corps et de la mémoire des corps. Des usines à effacer les corps et à barrer les âmes. Des machines à rayer l'éternel des sujets. (Gérard Wajcman, L'objet du siècle, p.233.)

Selon Gérard Wajcman¹¹⁷, le XXème siècle est marqué par la disparition et l'art ne cesse de montrer cette élimination systématique. L'effacement des hommes s'est accompagné

¹¹⁷ Gérard Wajcman, L'objet du siècle

de l'effacement du geste d'effacement. Le problème qui se pose à l'artiste est de montrer que cette disparition a eu lieu. Mais comment ? Si ce n'est en créant des fictions dans lesquelles on montre ces dispositifs d'effacement.

2.6. Trace sur trace

Au geste d'effacement des noms, des individus, correspond le geste de traçage.¹¹⁸ Seule la trace témoigne de l'existence. C'est pourquoi une guerre des traces accompagne les guerres des langues : on pense que la survie d'un individu, d'un groupe est à ce prix. Marquer les individus apparaît comme une pratique complémentaire au geste d'effacement des traces, des individus.

Inscrire la loi sur les corps

Un groupe social marque son territoire et marque les individus qui le composent. Le marquage sur la peau est une pratique sociale très répandue ; c'est une surface qui se prête aux inscriptions, des plus douces -les caresses- aux plus violentes -les scarifications-. L'art contemporain souligne que la réalité du corps est une donnée essentielle de l'humain comme s'il s'agissait, a posteriori, de dénoncer, entre autres, les interventions nazies sur les corps. L'étoile jaune épingle sur le vêtement, cette doublure cutanée, précède l'immatriculation à même la peau. Le pouvoir nazi a imposé sa mainmise sur les êtres par le marquage : immatriculation rendue nécessaire par cette machinerie de destruction à grande échelle.

Kafka

Dans la colonie pénitentiaire de Kafka, un voyageur est invité à assister à une exécution. Une machine a été inventée pour marquer sur le corps du condamné l'infraction à la loi qu'il a commise ; l'inscription achevée, le condamné meurt. L'inventeur de cette machine est l'ancien commandant de la colonie ; quoique mort et remplacé par un nouveau commandant qui cherche à abolir l'ancienne loi, son image hante et régit l'île : sa féroce machine destructrice est toujours là et le rituel imposé est toujours respecté par l'officiant, l'officier dévoué. La machine de torture incarne la loi du commandant ; ce meuble liturgique, autel destiné à l'immolation de la victime, est présentée comme la gardienne de la loi : elle est réglée pour lutter contre les dérèglements. Cette « **machine célibataire** »¹¹⁹ est une sorte de femme instrumentalisée, mante tueuse. En effet, elle est composée d'un lit, sur lequel s'étend le condamné, et d'une herse dont la forme « **correspond à celle d'un corps humain** ». (p.95) La machine étreint le prisonnier, rivé à elle :

Sur cette ouate, on fait s'étendre le condamné à plat ventre et, naturellement, nu ; voici pour les mains, et là pour les pieds, et là pour le cou, des sangles qui

¹¹⁸ On parle beaucoup à l'heure actuelle de traçabilité : ce procédé consiste à marquer le corps de l'objet afin de pouvoir le suivre, sa vie durant, à la trace. Ce qui est faisable aujourd'hui pour la nourriture peut l'être demain pour les individus : on peut penser que la surveillance est une obsession récurrente de la vie sociale.

¹¹⁹ cf. Marcel Duchamp

permettent de l'attacher. Là, à la tête du lit, à l'endroit où l'homme à plat ventre, comme je l'ai dit, doit poser le visage tout de suite, se trouve cette protubérance rembourrée qu'on peut aisément régler de telle sorte qu'elle entre exactement dans la bouche de l'homme. (Franz Kafka, La colonie pénitentiaire, p.89)

On peut penser qu'il s'agit là d'une perversion d'un rituel comparable à celui de l'hommage. En effet, celui-ci ne peut être valide que si la soumission et l'attachement (du vassal) sont absous. Ici, on constate que le prisonnier est, à la lettre, attaché à la machine-sentinelle, et son corps, figé, devenu chose, est censé traduire sa soumission absolue alors qu'il n'a pas la possibilité de se défendre, d'empêcher l'humiliation de son corps.¹²⁰ Cette machine est une matrice qui contient le corps de l'homme, l'agrippe, le pénètre, l'écorche, le dépiaute afin d'y inscrire « **le commandement qu'il a enfreint** ». (p.92) Au viol de la loi correspond le viol du corps, précis, mécanique :

Elle enfonce en vibrant ses pointes dans le corps, qui lui-même vibre de surcroît avec le lit. (...) L'eau mêlée de sang est ensuite drainée dans de petites rigoles et conflue finalement dans ce canal collecteur, dont le tuyau d'écoulement aboutit dans la fosse. (Franz Kafka, La colonie pénitentiaire, p.96)

Le prisonnier apprend la loi « **à son corps défendant** » (p.92), il « **la déchiffre avec ses plaies** » (p.100). Le corps se met à penser lorsqu'il est dépecé. On peut dire que cette fiction renvoie à des pratiques rituelles telles que les scarifications et les mutilations -tatouages, flagellations, onctions, percings en seraient des formes atténuées- qui s'appuient sur la croyance selon laquelle la loi, pour être mémorisée, doit être marquée sur le corps-parchemin.¹²¹ On peut noter que, sous le régime nazi, la marque de l'étoile jaune cousue sur le vêtement, a précédé l'immatriculation à même le corps des prisonniers. Il y a une mémoire de la peau.¹²² Toucher le corps, c'est toucher l'être. C'est pourquoi, dans toutes les sociétés, la loi régit des pratiques et des interdits liés au toucher.¹²³

Les fictions montrent donc que la langue est à la fois un instrument de torture et de résistance. C'est une guerre que mène l'individu pour littéralement sauver sa peau de tout marquage. La guerre des langues est aussi une guerre des traces. Les fictions mettent en scène les procédés utilisés pour marquer ou faire disparaître les individus ; elles rendent visible le travail de manipulation ou de résistance qui s'opère dans la langue.

¹²⁰ On peut penser au système mis en place dans les camps d'extermination nazis. On peut également penser que les stratégies utilisées par les criminels pédophiles sont fondées sur les mêmes principes.

¹²¹ L'expression «s'enfoncer quelque chose dans la tête» et les châtiments corporels liés à l'apprentissage témoignent de ce rapport entre les marques sur le corps et la mémorisation.

¹²² Didier Anzieu, Le Moi-Peau

¹²³ Dans l'Evangile selon Saint-Jean, (XX,17) Jésus interdit à Marie de le toucher, mais dit à Thomas de mettre sa main «dans « son côté : on peut penser que Marie qui a cru sans voir peut ne pas toucher alors que Thomas l'incurable manque de foi et a besoin de toucher pour croire. On peut également penser que Jésus demande à Marie de ne pas le toucher c'est-à-dire de ne pas l'émouvoir.

3. Une langue «de l'autre côté»¹²⁴

Contre la violence de la société qui s'incarne dans la loi, l'écrivain entre en résistance, par la création d'une autre langue, au risque d'être au ban de la société. Cette langue seule peut rivaliser avec la violence de la loi, mais c'est une langue qui condamne l'individu à la solitude.

3.1. Kafka, Joséphine la cantatrice

Dans une nouvelle de Kafka, Joséphine la cantatrice impose son chant au peuple des souris. Certains de ses détracteurs prétendent qu'il est « *impossible de faire la différence*» entre le « *chant*» de Joséphine et le «couinement» des souris.

Est-ce même du chant ? Ne s'agit-il pas plutôt d'un simple couinement ? Et naturellement nous savons tous couiner ; c'est le talent qui est propre à notre peuple, ou plutôt ce n'est même pas un talent, mais une expression caractéristique de notre vie. Nous couinons tous, mais il ne vient évidemment à l'esprit de personne de faire passer cela pour un art, nous couinons sans y prêter attention et même sans le remarquer et il y en a beaucoup parmi nous qui ne savent même pas que le couinement est un de nos caractères distinctifs. (Franz Kafka, Joséphine la cantatrice, p.205)

Certains pensent qu'elle ne sait même pas couiner» (p.209) comme si le chant était un couinement raté, bégayé¹²⁵. Or, Joséphine prétend qu'il n'y a aucun rapport entre son art et l'expression caractéristique du peuple des souris. Le procédé utilisé pour faire disparaître la singularité du chant de Joséphine, consiste tout simplement à nier qu'il y ait chant¹²⁶. Pourtant, lorsque Joséphine chante, les souris s'arrêtent de couiner ; le chant se fait donc entendre grâce à une écoute silencieuse. On peut penser que si la « *différence*»¹²⁷ n'est pas audible, elle est visible ; le chant de Joséphine est à entendre et à voir ; il s'adresse à l'oreille et à l'œil. Comment comprendre autrement la participation silencieuse du public ?

Mais, si l'on se tient devant elle, il ne s'agit malgré tout pas seulement d'un couinement ; pour comprendre son art, il ne suffit pas de l'entendre, il faut aussi la voir. Même s'il ne s'agissait que de notre banal couinement, il y a là déjà cette particularité que quelqu'un vient se camper solennellement pour ne rien faire que d'ordinaire. Ce n'est certainement pas un art que de casser une noix et personne ne se risquera donc à convoquer tout un public pour le distraire en cassant des

¹²⁴ L'expression est de Michel Leiris dans Langage tangage.

¹²⁵ L'expression est de Derrida.

¹²⁶ Plus généralement, la remise en cause du travail d'un artiste consiste à nier les propriétés artistiques de son oeuvre. La distinction entre l'art et le non-art est culturelle et résulte d'un accord entre personnes relevant d'une même sphère culturelle ; par conséquent, on ne peut prouver la valeur artistique d'une œuvre.

¹²⁷ L'expression est de Jacques Derrida.

noix. S'il le fait cependant et que son projet réussisse, c'est la preuve qu'il s'agit malgré tout d'autre chose que de casser des noix. (Franz Kafka, Joséphine la cantatrice, p. 206)

Il se pourrait que le chant de Joséphine soit un couinement bégayé, métaphore de la langue poétique dont la différence avec la langue ordinaire est si problématique. En effet, on peut se demander ce qui distingue la parole poétique du délire psychotique ou de la parole ordinaire. Jacques Derrida nous permet de comparer la langue poétique à un « *schibboleth*»¹²⁸ :

Les Ephraïmites avaient été vaincus par l'armée de Jephthah ; et pour empêcher les soldats de s'échapper en passant la rivière (...) on demandait à chaque personne de dire schibboleth. Or les Ephraïmites étaient connus pour leur incapacité à prononcer correctement le schi de schibboleth qui devenait pour eux, dès lors, un nom imprononçable. Ils disaient sibboleth et, sur cette frontière invisible entre schi et si, ils se dénonçaient à la sentinelle au risque de leur vie. Ils dénonçaient leur différence en se rendant indifférents à la différence diacritique entre schi et si ; ils se marquaient de ne pas pouvoir re-marquer une marque ainsi codée. (Jacques Derrida, Schibboleth, p.45)

Ces fictions montrent donc que l'artiste travaille sur cette frontière invisible qui sépare la langue poétique de la langue ordinaire, au risque d'y perdre son identité d'artiste en étant perçu comme un imposteur.¹²⁹

3.2. Marcel Proust, A la recherche du temps perdu

Dans A la recherche du temps perdu, au moment où le narrateur connaît une crise, à savoir son doute sur ses dons littéraires, il bute, par hasard, contre des pavés mal équarris et se produit alors un « *avertissement*» (tIII p.866) pendant lequel le narrateur organise un réseau de relations entre différentes sensations : il est capable, pendant le temps de l'hallucination, d'analyser ce qui lui arrive ; ce qui est le propre de l'acte créateur.¹³⁰ Cependant, à l'évidence, seul le narrateur peut témoigner de cet état de saisissement¹³¹ ; nul autre témoin ne vient attester l'authenticité de la démarche : c'est pourquoi le doute persiste toujours quant aux postures d'écrivain. Personne ne peut prouver l'authenticité de sa démarche : pourtant il y a des vérités indémontrables.

On peut chercher les critères internes qui permettraient de distinguer à l'évidence

¹²⁸ Jacques Derrida, Schibboleth

¹²⁹ D'un point de vue pédagogique, cette distinction entre langue ordinaire et langue littéraire est difficilement perceptible car la langue littéraire se sert de la langue ordinaire. Ainsi, dans Propositions pour les enseignements littéraires sous la direction de Michel Jarreyt, Mireille Grange fait remarquer combien il est paradoxal de proposer à des élèves se présentant au BEPC un extrait de La vie devant soi d'Emile Ajar «rempli d'expressions familières» car le détournement du texte «dans le but de se rapprocher du parlé supposé des élèves et de leur vécu tout aussi supposé» (p.17) ne peut pas leur faire comprendre la différence entre leur propre texte et celui d'un écrivain reconnu.

¹³⁰ Didier Anzieu, Le corps de l'œuvre

¹³¹ Selon Didier Anzieu, cet état de saisissement est la première des cinq étapes de l'acte créateur, op. cit. p.93

l'œuvre d'art et prouver l'authenticité de l'artiste. Mais là non plus, on ne peut trouver de preuve. La destruction des frontières entre l'art et le non-art crée de nouvelles formes qui recyclent dans l'art ce qui, selon les classifications traditionnelles appartenait à d'autres domaines. De ce fait, par écarts minimes parfois, par l'utilisation inédite d'objets, par de nouveaux points de vue, échappant à tout critère institutionnel se crée une indiscernabilité entre l'art et le non-art.

Comment alors savoir ? Comment distinguer le chant de Joséphine la cantatrice du couinement d'une souris quelconque ? Comment savoir que Monsieur Biche qui fréquente le salon des Verdurin est le peintre Elstir ? Comment distinguer les choses ? Comment percevoir l'écart lorsque la langue est si troublante ? L'invention d'une langue « **de l'autre côté** » est une tentative de résistance contre toute forme de dressage qui s'effectue au moyen de la langue. Mais cette invention n'est pas sans risque : la parole qui n'est pas comprise peut être considérée comme une parole délirante ou mensongère. Dans tous les cas, l'individu est marginalisé.

C'est ce que montre Marcel Proust dans A la recherche du temps perdu : le narrateur raconte qu'enfant, il déchiffrait le monde ; ce qui suppose la croyance en la transparence du signe, l'adéquation entre les mots et les choses. Mais, dans ce roman d'apprentissage, le narrateur prend distance par rapport à cette relation. Ainsi, la leçon d'étymologie de Brichot lui fait prendre conscience du caractère arbitraire du signifiant et de l'inanité de ce savoir étymologique qui n'apporte aucune connaissance sur le signifié. Ce sont les jeux de l'imagination qui sont sources de création et non le savoir linguistique : il y aurait donc réhabilitation de la croyance erronée en la magie des noms. Le parcours vers l'écriture consisterait donc à partir d'une croyance erronée pour y revenir après avoir appris la désillusion. Mais si le temps du savoir met fin aux illusions, il ne s'en tient qu'à la généralité, pas au cas particulier : c'est pourquoi aucun savoir ne permet d'atteindre la création, qui est un phénomène singulier. En conséquence, la création -littéraire ou autre- ne peut advenir que chez les personnes qui assument leur singularité, quitte à ce que celle-ci soit perçue comme anormale. La création apparaît donc comme une forme de résistance à l'assimilation sociale, à l'homogénéité. Ainsi, les créateurs présents dans ce roman ont tous une perversion cachée, signe de leur anormalité sociale : Vinteuil le musicien est au cœur d'un réseau de perversions féminines, Bergotte l'écrivain est amateur de jeunes filles, Elstir prend des modèles féminins travestis. La singularité sexuelle des créateurs, en ce qu'elle exclut irrémédiablement de la société, permet au paria de (se) trouver et d'exprimer dans sa création, ce « **moi profond** », cette différence essentielle. Tous les individus, en ce qu'ils sont irréductiblement singuliers, proposent une construction singulière du monde. Cependant, tous n'accèdent pas à la création. Certains se fourvoient : ainsi, Norpois, l'ambassadeur, représentant de la parole sociale, collective, stéréotypée et dont la parole est un tissu de formules. Le langage poétique, c'est non seulement le langage de la singularité absolue, qui s'inscrit contre le langage social, mais c'est aussi un acte de contestation absolue. La création littéraire est une forme de résistance à l'idéologie d'assimilation, d'homogénéisation. Comme Joséphine la cantatrice, l'artiste n'entre en résistance poétique qu'en assumant sa singularité.¹³² Dans

¹³² Serge Gaubert, Proust ou le roman de la différence : «Proust s'efforce de prouver que le créateur échappe à la norme dans son existence même.» (p.17)

A la recherche du temps perdu, les créateurs sont des êtres solitaires. Le véritable Elstir n'apparaît que dans son atelier, au milieu de ses toiles, dans ses toiles. Le narrateur n'apprend rien du discours du peintre, car le moi social est différent du moi créateur ; seules les œuvres parlent.¹³³

Le pouvoir d'assimilation est une tentation très séduisante et il faut des convictions très fortes pour résister. Dans Haroun et la mer des histoires, les politiciens cherchent à enrôler le conteur Rachid dans leur parti :

Tout le monde savait que si l'on pouvait mettre la langue magique de Rachid de son côté, on n'avait plus de problèmes. Personne ne croyait jamais ce que racontaient les politiciens même quand ils faisaient un gros effort pour convaincre qu'ils disaient la vérité. (En fait, c'était comme ça qu'on savait qu'ils mentaient.) Mais tout le monde avait une confiance absolue en Rachid parce qu'il reconnaissait que tout ce qu'il racontait était faux et inventé. Aussi les politiciens avaient besoin de Rachid pour les aider à gagner les voix des gens. Ils faisaient la queue à sa porte avec leurs visages brillants, leurs sourires faux et leurs sacs bourrés d'argent liquide. (Salman Rushdie, Haroun et la mer des histoires, p.18)

Bon gré, mal gré, l'écrivain entre en politique dès lors qu'il entre en littérature. En conséquence, soit il renforce l'idéologie dominante, soit il la mine par une mise en question des représentations collectives. L'écriture, parce qu'elle témoigne d'une résistance aux pressions politiques qui s'exercent sur l'individu, peut être, à son tour, ne serait-ce que par son pouvoir de séduction, un pouvoir de même force que l'idéologie dominante. En ce sens, l'écrivain fait figure de résistant. Inversement, l'écriture peut servir efficacement un pouvoir nuisible, comme l'a été le régime nazi, et devenir extrêmement néfaste. Dans Langage Tangage, Michel Leiris dit que dans le contexte actuel il est « **difficile de croire au rôle utile que pourrait jouer notre parole** » (p.88) ; néanmoins la langue poétique est la seule réponse valable selon lui pour combattre la langue idéologique qui nous conditionne :

(...) comme s'il s'agissait de puiser dans l'arsenal des medias qui indiscrètement nous conditionnent de quoi exercer, idéalement, un pouvoir égal au leur et opposer, sinon massivement du moins à l'échelle personnelle, une langue de même tranchant mais autre à leurs incursions.(Michel Leiris, Langage tangage, p.89)

Ainsi, contrairement à Jean-Paul Sartre qui exclut les poètes du champ politique, Michel Leiris est persuadé qu'il est nécessaire de se livrer à un travail poétique sur la langue pour résister au pouvoir d'homogénéisation de la langue de communication. S'il est illusoire de croire que les mots changent le monde, il est tout aussi illusoire de croire qu'on peut changer le monde sans changer la langue. Michel Leiris réintègre les poètes dans la cité. L'écrivain peut choisir d'être reconnu socialement, et dans ce cas, il doit accepter les codes socialement reconnus, ou bien il choisit de trouver le moi créateur, inassimilable, quitte à être marginalisé.

Joséphine la cantatrice,¹³⁴ « qui parle peu » contrairement aux autres souris « **de ce**

¹³³ De la même manière, on peut penser qu'on ne peut rien apprendre au contact des écrivains.

¹³⁴ Franz Kafka, Joséphine la cantatrice

peuple de bavards» (p.212), pense que par son chant, elle protège son peuple et réciprocement le narrateur admet que c'est en des temps de détresse qu'ils prétent « **encore mieux l'oreille à la voix de Joséphine** » (p.213) et même lorsqu'ils semblent ne pas l'écouter, ce « néant de voix » parvient à « s'affirmer » et à atteindre les souris. Joséphine est la seule à posséder cet art et le peuple des souris « veille » sur elle comme s'il en avait « la garde » (p.211). Malgré les doutes qui pèsent sur le chant de Joséphine, le peuple des souris engage sa responsabilité envers la cantatrice ; celle-ci invite chacun à endosser sa part de responsabilité :

Ce couinement, qui s'élève quand le silence s'impose à tous les autres est presque comme un message que le peuple adresse à chacun de ses membres ; le maigre couinement de Joséphine, au milieu de nos graves décisions, ressemble presque à la misérable existence de notre peuple au milieu du tumulte d'un univers hostile. Joséphine parvient à s'affirmer et se fraie un chemin jusqu'à nous -et cette idée nous réconforte. (Franz Kafka, Joséphine la cantatrice, p.214-215)

Les écrivains essaient de dire que la langue est autre chose qu'un imparfait outil de communication ; pour eux, c'est essentiellement une manifestation de la personne, en ce qu'elle est strictement différente. En ce sens, elle témoigne de l'engagement de chacun dans son rapport à la langue. Les écrivains endossent cette part asociale d'eux-mêmes et la rendent visible dans leur œuvre.

En conséquence, chaque œuvre est une expérience, un essai et ne vaut que pour elle-même ; elle ne prouve rien, elle témoigne. Pour cela, les écrivains travaillent la langue, du côté du signifiant donc, au point de la rendre étrangère à elle-même, barbare, insoumise ; il y aurait ainsi un usage social de la langue -qu'ils acceptent au quotidien dans la mesure où ils sont lucides et ne sont pas enfermés dans un délire psychotique- et un usage privé. Les écrivains témoignent de cet usage privé, conscients de la menace qui pèse sur lui et manifestent leur intervention sur la langue par la mise en évidence des structures que l'idéologie de la représentation tend à occulter. Les fictions proposées illustrent l'idée selon laquelle la langue est le lieu et l'enjeu de tous les affrontements idéologiques.

3.3 Acte de parole : acte de foi

Dans la nouvelle de Franz Kafka, jamais il n'est question du contenu du chant de Joséphine : ce qui compte, ce n'est pas le récit en lui-même, mais l'acte de parole qui l'oriente, lui donne sens. Il y a une volonté de souligner la forme dans laquelle s'inscrit le contenu. Joséphine la cantatrice prétend qu'il n'y a aucun rapport entre son chant et le couinement des autres souris. Pourtant, cela ne semble pas aussi évident à toutes les souris ; en effet,

Il arriva un jour qu'une péronnelle se mit en toute innocence à couiner pendant le chant de Joséphine. C'était, ma foi, exactement le même couinement que celui que Joséphine nous faisait entendre : devant nous, un couinement, demeuré timide en dépit du métier de la cantatrice et ici, dans le public, un couinement enfantin, tout spontané ; il eût été impossible de faire la différence(...) (Franz Kafka, Joséphine la cantatrice, p.207)

C'est par un acte de parole, comparable à celui de Duchamp, que Joséphine change le statut de son couinement et acquiert de ce fait une dignité et une reconnaissance sociales. Les autres souris acceptent cet arbitraire individuel et valident de ce fait la distinction établie par Joséphine. Par conséquent, on peut se demander si tout couinement peut être érigé en chant : suffit-il d'un acte de parole pour transformer un couinement en chant ? ou suffit-il d'un acte de parole pour se rendre compte que le couinement est chant ?

Ce n'est certainement pas un art que de casser une noix et personne ne se risquera donc à convoquer tout un public pour le distraire en cassant des noix. S'il le fait cependant et que son projet réussisse, c'est la preuve qu'il s'agit malgré tout d'autre chose que de casser des noix. Ou bien il s'agit vraiment de casser des noix, mais il apparaît que nous n'avions pas pris cet art en considération, parce que nous le pratiquions sans peine et que ce nouveau casseur de noix nous en a le premier fait apparaître la vraie nature, et peut-être n'est-il pas mauvais, pour obtenir cet effet, d'être un peu moins habile à casser des noix que la majorité d'entre nous. (Franz Kafka, Joséphine la cantatrice, p. 206)

Le chant de Joséphine, comme le « **schibboleth** »¹³⁵ -mot de passe imprononçable pour les Ephraïmites- présente bien une différence.¹³⁶ Sur le modèle du «schibboleth», Derrida propose un autre mot de passe :

Plus de secret, plus de secret, voilà un autre secret du secret, une autre formule ou un autre schibboleth : tout dépend de la façon dont vous prononcez ou non les de plus, qui ne se distingue pas à la lettre. (Michel Lisse, L'expérience de la lecture, p.137)

L'acte de parole vise à faire reconnaître la différence entre le couinement et le chant, ce couinement « **moins habile** ». Mais cela ne suffit pas. Joséphine donne en spectacle son chant, c'est-à-dire qu'elle le donne à voir et à entendre : un dispositif est mis en place pour que le public soit attentif :

(...) il suffit le plus souvent à Joséphine, pour rassembler ces foules, de rejeter sa petite tête en arrière, d'entrouvrir la bouche, de lever les yeux vers le ciel, en prenant la posture qui indique qu'elle a l'intention de chanter. Elle peut faire cela où elle veut, il n'est pas indispensable que ce soit un lieu visible de loin, le moindre recoin caché, choisi dans l'humeur de l'instant, fait tout aussi bien l'affaire. (Franz Kafka, Joséphine la cantatrice, p.209)

Ainsi, puisqu'il est si difficile de percevoir la différence, il est nécessaire d'installer un appareillage dont la fonction est d'affirmer la nature de ce que l'on perçoit. Joséphine refait, en partie, le geste de Marcel Duchamp. Selon lui, l'artiste se caractérise non par ses œuvres, mais par sa compétence à se faire reconnaître comme artiste par le seul pouvoir de sa signature.¹³⁷ En faisant admettre une définition apparemment tautologique

¹³⁵ Michel Lisse, L'expérience de la lecture, p.137

¹³⁶ Jacques Derrida, La différence dans Théorie d'ensemble

¹³⁷ Nathalie Heinich, Le triple jeu de l'art contemporain, passim

de l'art -l'art est ce que produit un artiste qui existe en produisant un objet reconnu comme art- Marcel Duchamp déplace le questionnement de l'œuvre vers l'acte qui confère le statut d'œuvre à un objet. L'urinoir a été promu œuvre parce qu'il a été mis sur un socle dans un lieu où l'on ne met que des œuvres d'art sur des socles, parce qu'il a été signé, parce qu'il a été doté d'un titre : autant d'opérations habituellement occultées dans la reconnaissance d'œuvres d'art. C'est donc un appareillage complexe qui permet la reconnaissance des œuvres d'art. Comment autrement démarquer l'objet usuel du ready-made ? Comment autrement démarquer le chant du couinement ? Le témoin peut émettre deux hypothèses. L'une consisterait à dire qu'il n'existe pas de différence et le chant est un couinement parmi d'autres, promu chant arbitrairement. L'autre consisterait à dire qu'il existe une différence de nature, c'est-à-dire un autre côté de la langue, mais c'est un secret et dans ce cas, il y aurait deux côtés de la langue : un côté commun, utilitaire où la langue serait un outil de communication -le « **couinement**»- et un côté poétique où la langue serait un secret hérité, à transmettre tel quel, c'est-à-dire sans que le mystère du «chant» soit percé par ceux qui sont là pour témoigner de son existence.¹³⁸

Dans Crise de vers, Mallarmé affirme ce double état de la langue :

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains. (Stéphane Mallarmé, Crise de vers, p.34)

Pour Mallarmé, le vers est le signe de démarcation -visible et audible- entre les deux côtés de la langue ; mais c'est une structure formelle qui permet un réagencement de la langue de telle sorte qu'elle apparaisse comme un réseau d'échos. En ce sens, on peut comprendre que Stéphane Mallarmé considère Germinal comme un poème et abolit, de ce fait, l'opposition traditionnelle entre la poésie et la prose. La démarcation est en effet problématique. De la même façon, le narrateur de A la recherche du temps perdu¹³⁹ affirme qu'il y a une « **démarcation**» (p.62) entre l'église de Combray et les maisons mitoyennes, mais qu'il y a un écart entre ce que perçoivent ses yeux et ce que perçoit son esprit :

L'église ! (...) il y avait entre elle et tout ce qui n'était pas elle une démarcation que mon esprit n'a jamais pu arriver à franchir. (...)entre les fleurs et la pierre noircie sur laquelle elles s'appuyaient, si mes yeux ne percevaient pas d'intervalle, mon esprit réservait un abîme. (Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, p.63)

L'abîme qui sépare les pierres sacrées des fleurs profanes est tangible pour l'esprit, mais pas pour l'œil : le signe de démarcation est donc à la fois présent -pour l'esprit- et absent -pour l'œil-. Ce que le système de pensée occidentale, fondé sur des oppositions, conçoit difficilement. De la même manière ; il y a un abîme entre la langue commune et la langue poétique qui est « **une sorte de langue étrangère** » .¹⁴⁰ Ce que Marcel Proust reproche à Sainte-Beuve, c'est de mettre la littérature et la conversation sur le même plan¹⁴¹ alors

¹³⁸ Jacques Derrida

¹³⁹ Marcel Proust, A la recherche du temps perdu

que ce critique a commis quelques beaux vers. Par ailleurs, Swann oppose, rejoignant Stéphane Mallarmé, la littérature et la production journalistique :

Ce que je reproche aux journaux, c'est de nous faire faire attention tous les jours à des choses insignifiantes, tandis que nous lisons trois ou quatre fois dans notre vie les livres où il y a des choses essentielles. Du moment que nous déchirons fiévreusement chaque matin la bande du journal, alors on devrait changer les choses et mettre dans le journal, moi je ne sais pas, les ...Pensées de Pascal ! (Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, p.26)

Il y a donc une hiérarchisation très forte entre les deux genres, mais Swann ne tient pas compte du fait que lecteurs déchirent «fiévreusement» la bande du journal, parce qu'ils attendent «**les choses insignifiantes** » et non les Pensées de Pascal. Dans une logique économique, les attentes des lecteurs induisent un genre d'écriture. On peut s'interroger sur les critères qui permettent à Swann de distinguer ce qui est insignifiant de ce qui est essentiel car tout montre au contraire que l'œuvre d'art est une vérité indémontrable.

Dans Langage tangage, Michel Leiris affirme également parler une langue autre même si les mots sont «**tirés du même fonds et assemblés selon les mêmes règles de grammaire** (...) » (p.93). Cela revient à dire que cette langue autre n'est pas totalement arbitraire ; elle ne verse pas dans le solipsisme absolu car l'écrivain ne cherche pas à échapper à la réalité, contrairement à l'autiste ; en effet, l'écrivain cherche à posséder une langue alors que l'autiste cherche à s'en déposséder. Selon Michel Leiris, la différence de visée d'une langue à l'autre est telle que «le même mot ne sonne pas pareil et pourrait presque ne pas se reconnaître (...)» (p.93). Selon lui, cette langue «de l'autre côté» (p.109) est, comme le chant de Joséphine, sans aucun rapport avec la langue commune :

(...) cet idiome aussi éloigné du discours commun que le sacré l'est du profane et langage démanché, déhanché, voire dansé, plutôt que dévotement endimanché, me permet de me sentir moins intégralement désorienté devant ce RIEN (ni vide ni gouffre ni abîme, mais rien, absolument rien, et pas même l'écho de ce mot), moins désarmé en face de cet inconnaissable qui, du fait qu'on peut fictivement prendre langue avec lui, cesse de n'être que négativité et devient quelque chose au lieu de Dieu sait quoi d'à jamais étranger à nos prises (...) (Michel Leiris, Langage tangage, p.109)

Il s'agit donc de faire résonner la langue, de la faire déraisonner, musicalement :

(...) dire différent : décalé, décanté, distant. (...) les jeux phoniques ont pour rôle essentiel (...) d'introduire (...) une dissonance détournant le discours de son cours qui, trop liquide et trop droit dessiné, ne serait qu'un délayeur ou défibreur d'idées. Curieusement donc, chercher du côté du non-sens ce dont j'ai besoin pour rendre plus sensible le sens, pratique point tellement éloignée -à y bien réfléchir- de ce procédé classique la rime, qui joue sa musique mais le plus souvent ne rime à rien sémantiquement parlant. (Michel Leiris, Langage tangage, p. 90)

¹⁴⁰ Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve

¹⁴¹ Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve, p.225

Les jeux phoniques permettent d'établir une « **dissonance**», comme s'il s'agissait de chanter moins juste, de provoquer une déséquilibre, un manque ou « **de merveilleux brouillages de cartes**» (p.97) dans la langue commune afin de créer des gammes inouïes, un chant nouveau. Les jeux de mots et les jeux sur les mots auxquels il se livre visent à pirater la langue, à construire un butin, « **vrai cache-mort**» (p.109) qui permet à l'écrivain d'être moins désorienté dans une langue évoquant « ***l'absolu sens dessus dessous que représente la mort.*** » (p.125) Il en est ainsi des écrivains qui, parlant une autre langue que la langue commune, soit la langue poétique, cherchent à faire entendre et à montrer leur différence. Dans Langage tangage, Michel Leiris recherche la justesse des mots ; cela implique que le mot juste, trouvé après manipulation, n'est pas un outil communicant et par conséquent, n'est pas effaçable, remplaçable, interchangeable. Une telle conception de la langue implique une recherche et une intervention au niveau de la matérialité du signifiant, afin de trouver les mots justes. Cependant, la logique de cette langue n'est pas la même que celle de la langue usuelle : en effet, l'articulation ne tient pas forcément compte des découpages effectués par la linguistique. C'est pourquoi, cette langue «de l'autre côté» propose des structures qui combinent différentes perspectives : l'unité peut être aussi bien la lettre que le texte en son entier. La matérialité du texte tient compte des structurations de la langue à différents niveaux ; il s'agit, pour l'écrivain, de rendre visibles les structures qui vont modifier la langue ordinaire afin de la faire basculer « de l'autre côté».

Conclusion partielle

La fiction pose la question essentielle du langage. S'il semble évident que la fonction première du langage est de communiquer selon un code commun, il semble non moins évident que cette fonction restreint considérablement le champ du langage. Pour les poètes, le langage est un imparfait instrument existentiel car un conflit existe entre l'individu et le groupe, entre la langue socialisée et la langue personnelle. Par ailleurs, le pouvoir du langage est tel que chacun cherche à se l'approprier, quitte parfois à manipuler ou à détruire l'autre. Les écrivains tentent de résister contre ce pouvoir d'assimilation et cherchent une langue différente qui donne toujours plus de liberté à l'individu, en créant des réalités imprévisibles. La fiction montre de nouvelles configurations verbales qui permettent une autre perception du monde. La fiction est donc une construction qui permet la venue d'une autre langue et par conséquent de nouvelles manières de penser : elle est un outil didactique dans la mesure où elle apparaît comme une expérience qui permet de valider des savoirs indémontrables. La fiction confère à l'anecdote une valeur de vérité car l'histoire racontée est inséparable de la démonstration. Elle apporte des réponses fictionnelles aux questions posées dans une société et propose ainsi à chaque lecteur de se poser les mêmes questions. En ce qui concerne le rapport à la langue, les fictions proposées suggèrent l'idée selon laquelle la langue est le lieu de tous les affrontements, individuels ou collectifs ; dans le même temps, la langue est présentée comme le moyen de régler les conflits. Cependant, si les fictions posent le postulat d'une langue «de l'autre côté», elles suggèrent la difficulté, pour cette langue, d'être perçue, entendue, comme telle.

Chapitre 3 : Théorie matérialiste du texte : auto-figuration

Pour Stéphane Mallarmé, le vers est le signe visible de démarcation entre les deux côtés de la langue, mais d'autres signes existent ; nous allons analyser les tentatives effectuées par les écrivains pour rendre visibles d'autres signes de démarcation.

La notion de texte renvoie à la modalité écrite de la langue : elle exprime la matérialité visuelle du signifiant et le sens dont elle est la trace. D'un point de vue historique, appartenant au même champ conceptuel que le signe, la notion de texte se conçoit à partir du postulat selon lequel la trace écrite est dépositaire d'un sens. Dans cette conception, l'essentiel est le sens du texte ; la matérialité n'est perçue qu'en tant que trace visible, irrécusable d'un sens pré-existant, définitif. En passant de l'écriture pictographique ou idéographique à l'écriture alphabétique, le monde occidental s'est coupé de la signification de la matérialité du signe ; il s'agit d'une abstraction : le signifiant visuel est perçu comme signe iconique et non comme signe plastique. L'écriture chinoise qui a, pour sa part, toujours été un art de peindre, ne dissocie pas le signifiant iconique du signifiant plastique.

Dans une culture où la connaissance par les sens est jugée inférieure à la connaissance rationnelle, il est difficile d'admettre la pertinence de la visibilité de l'écriture. La composante visuelle est censée détourner le lecteur de l'essentiel. Le refus de théoriser ces phénomènes ayant trait à l'inscription du signifiant semble remettre en cause la successivité du signifiant promue vérité scientifique depuis Saussure. En effet, pour la linguistique saussurienne, l'écriture graphique est une transcription de la parole ; par conséquent, les signes graphiques, purement utilitaires, ne peuvent peindre : entre le mot et l'image, il n'y a pas de relation. Dès lors, il n'est pas utile de s'intéresser à la matérialité du signifiant, qu'il soit phonique ou graphique. A contre-courant de cette conception, certaines fictions montrent l'importance de la trace, de l'organisation du matériau verbal : ce qui semblait être un privilège de la poésie. Nous allons analyser la matérialité visuelle de la trace écrite.

1. Du signe graphique au signe plastique

Ecrire, c'est dessiner : l'écriture alphabétique dérive du dessin. Et dans le champ restreint de la poésie essentiellement, il existe une tradition de la prise en compte de la matérialité du signifiant. Curieusement, cet aspect est souvent occulté lorsqu'on aborde la fiction.

La crise du signe implique une perte de la référence extra-textuelle. En conséquence, puisque le sens est perdu, ou instable, une logique auto-référentielle se met en place et l'accent se porte sur la productivité du signifiant à laquelle participe la matérialité du texte. Ainsi, certains indices textuels permettent-ils de penser que les propriétés aspectuelles du texte deviennent objets de questionnement et d'attention dans les fictions

contemporaines. Aujourd'hui, alors que le texte peut atteindre, dans sa présentation, une parfaite régularité mécanique visant une lisibilité optimale, des écrivains se réapproprient «l'habillage» du texte, comme s'il s'agissait de revaloriser, resignifier le substrat matériel. Pourquoi ? On postule que, loin d'être uniquement des instruments de communication -d'autant plus lisibles qu'ils respectent les contraintes conventionnelles en vigueur-, les signes graphiques sont des traces de soi. Par volonté d'individuation propre à chacun, toute création s'écarte nécessairement des codes sémiotiques en vigueur. Cette volonté d'individuation se traduit par une reprise du corps dans le corps du texte. Comme la peau, la page porte la trace de la vie psychosomatique : page tatouée, miroir du corps, trace de soi. Dans le domaine des arts plastiques, on constate l'importance donnée au corps exposé, aux signes inscrits sur le corps. De nombreux artistes exposent leur corps aux spectateurs de l'art. Le corps est conçu comme un artefact : tatouage, percing... marques sur le corps mettent en évidence sa présence, traduisent la volonté de changer ce qui est déjà inscrit sur le corps. On refuse que le corps soit défaillant par rapport aux exigences actuelles : body-building, produits chimiques contre l'anémie, le stress, la perte de mémoire, chirurgie plastique... Devant la panique inconsciente du clonage des individus, il semblerait qu'une réaction de défense s'installe en faisant de son propre corps un objet de création personnelle. Par ailleurs, c'est sur la croyance selon laquelle l'écriture est une trace de soi que se fonde la graphologie : le tracé de la lettre, la disposition typographique sont les marques formelles d'une identité. A cet égard, on constate que, si dans l'apprentissage de l'écriture, il existe un passage où la lettre est écrite en miroir, la dyslexie se caractérise par le fait que certaines lettres subissent un retournement vertical ou horizontal. Selon Jean Pommier¹⁴², les graphies formalisent « **le corps psychique lui-même** » et renvoient à « ***l'image de soi dans le miroir*** ». Ainsi, le tracé de la lettre renvoie-t-il aux bégaiements, balbutiements, lapsus et autres trébuchements de l'individu. Si l'apprentissage consiste à orthonomer l'écriture, il n'en reste pas moins vrai que les lettres bouleversent symptomatiquement les repères donnés et que ces traces renvoient à l'éénigme de sa propre singularité. Dès lors, pourquoi écrire ? Essentiellement pour laisser une trace de soi. Paradoxalement, le sujet reste l'ultime référence et l'œuvre vaut d'abord par une signature.

Je suis intimement persuadé que la parole et l'écriture sont la seule vraie réponse, le seul remède honorable contre le doute fondamental qui taraude notre esprit : qu'est-ce qui fait que je suis moi et non pas seulement un système complexe de cellules, un agencement astucieux d'organes ? Je suis celui qui dit et qui écrit et qui, en disant et en écrivant, laisse dans l'intelligence de l'Autre une trace qui, pour être maladroite et sans réelle beauté, est une preuve tangible de mon existence. Je suis celui qui a entendu l'Autre, celui qui l'a lu ; et ces traces laissées dans ma propre pensée ont fait ma singularité et ma cohérence. Je ne suis donc en fait qu'une pensée en marche nourrie par tout ce que l'on m'a dit, par tout ce que j'ai lu, écrit et dit moi-même. (Alain Bentolila, Le propre de l'homme, p.15)

C'est également dans cette perspective que l'on peut comprendre le développement de marques sur les murs de la ville. Il s'agit de laisser une trace de soi dans un espace

¹⁴² Jean Pommier, Naissance et renaissance de l'écriture, p. 328 sqq

politiquement marqué, de témoigner de son existence dans un espace public dans lequel l'individu ne se sent pas intégré. Cette présence des marques individuelles témoigne d'une volonté de ne pas être oublié, exclu par la société. Retour à la trace.

2. Noir sur Blanc

Ecrire donc, c'est laisser des traces sur une surface. Un écrit résulte d'un travail sur un matériau rendu signifiant. L'apparence visuelle d'un écrit se pose en termes d'opposition : noir sur blanc. Toute perception repose sur un contraste.

Ecrire, c'est déjà mettre du noir sur du blanc, dit quelque part Mallarmé, investir l'espace indifférencié d'une belle combinatoire de différences, c'est exprimer autant par la valeur plastique que par la valeur linguistique du signifiant. (Francis Jacques, Le moment du texte, p.53)

Parce que l'écrit se conçoit en termes de contrastes -miroir noir sur fond blanc- il est nécessaire de penser l'écrit à partir de cette opposition fondamentale, radicale. En effet, en termes de couleurs, noir et blanc représentent deux extrêmes : écrire revient donc à réunir deux éléments contradictoires et lire revient à extraire de ce contraste une vision du monde. Dans ce choix, le contenu représentatif de la fiction est momentanément mis à l'écart ; de ce fait le texte est à lire comme un tableau. C'est pourquoi il nous semble intéressant de faire un détour du côté de la peinture.

Dans sa volonté d'évacuer toute représentation, Malévitch¹⁴³ propose Quadrangle, tableau où l'objet, la couleur, la technique ont été effacés.

Quand disparaîtra l'habitude de la conscience de voir dans les tableaux la représentation de petits coins de la nature, de madones ou de Vénus impudiques, alors seulement nous verrons l'œuvre picturale. (Malévitch, Le miroir suprématiste)

Reste l'ostensible matérialité d'un objet : le tableau. La recherche de Malévitch consiste à retrouver dans le geste pictural élémentaire -inscrire une trace sur une surface- le fondement de la peinture. Par conséquent, il vise à mettre au centre des préoccupations perceptives du spectateur ce qui, à force d'aller de soi, est occulté dans l'idéologie de la représentation. Qu'est-ce donc que « *l'œuvre picturale* » selon Quadrangle ? Est-ce ce « *Carré noir sur fond blanc* », « *qui n'est pas à proprement parler un titre donné par le peintre, mais une description, faite par lui de l'objet, et qui lui est restée en guise de nom* » ?¹⁴⁴ Si cela était, alors point ne serait besoin de voir Quadrangle, réduit à un concept. Or, Quadrangle est un objet visible, formé de matière. Ce que montre cet objet dont la singularité est affirmée par l'usage du nom propre pour le désigner, c'est une trace sur une surface.

Le Carré montre que pour peindre deux éléments sont nécessaires et suffisants : une surface et puis quelque chose qu'on dépose sur la surface. (Gérard Wajcman, L'objet du siècle, p. 106)

¹⁴³ Malévitch, Quadrangle, 1915

¹⁴⁴ Gérard Wajcman, *op. cit.*, p.29 note 2

La description sommaire faite par Malévitche montre que le noir recouvre le blanc. La question de détail qui est posée ici est celle du fond ; question de fond aussi. D'un point de vue technique, le fond désigne « *la première couche de peinture sur laquelle on en étend d'autres, appelées couches de teintes* »¹⁴⁵. Le fond est donc une surface sur laquelle une trace discriminante est inscrite. Si la surface préexiste à la trace, le fond est engendré par la trace.

On ne peut, d'abord, tenir pour rien le fait que la logique mise en œuvre par le tableau, que je disais de la marque et du fond, est, en premier lieu, avant que picturale, une logique d'écriture. Le carré est comme le premier geste d'une pure inscription, illisible, qui nous mettrait justement sous les yeux le ressort logique de l'écriture comme telle, de toute écriture, à savoir que, dès qu'on dépose une trace, une seule, le moindre coup de crayon sur une surface vierge, on a, comme par magie, déjà deux éléments : la trace et puis le fond -un fond qui, comme on l'a dit, «n'existe pas, logiquement, avant que la trace ne vienne scarifier la surface, qui ne surgit que dans l'après-coup. C'est dire que quand on crée «un», on crée déjà forcément «deux» -même si ce «deux» est difficile à attraper et autant à effacer.» (Gérard Wajcman, L'objet du siècle, p.117)

C'est pourquoi le titre de l'exposition où Malévitche présenta Quadrangle était « **0,10 (zéro-dix) : Dernière exposition futuriste** ». Titre programmatique dans la mesure où Malévitche annonce son intention de tout réduire à zéro.¹⁴⁶ Ce que donne à voir Quadrangle, c'est donc le degré zéro de la peinture à savoir que le fondement de la peinture est une trace visible sur une surface. Quadrangle est au commencement de la peinture ; ce tableau inaugure l'ère de la peinture et tout tableau, antérieur ou postérieur, est à voir, anachroniquement, par rapport à lui. Ainsi, lors de l'exposition inaugurale, Malévitche avait choisi d'accrocher Quadrangle dans une encoignure, lieu réservé aux saintes icônes, de sorte que tous les autres tableaux semblaient se rapporter à cette œuvre. Par ailleurs, si, à l'évidence dans Quadrangle, le fond est désigné par la bande blanche qui encadre le carré noir, on peut néanmoins penser que la distinction entre le fond et la trace échappe au visible et on peut émettre l'hypothèse qu'il y a deux façons de concevoir -ou de percevoir- le tableau.

Soit la bordure blanche est là comme bord, et vient déliminer le carré, dans cette fonction fondamentale de la peinture qu'Alberti nommait circonscription et qui, à l'essentiel, consistait à tracer le contour d'une forme. Soit c'est le carré noir lui-même qui circonscrit le blanc, creusant ainsi, de l'intérieur, cette fonction fondamentale de la peinture qui est le cadre. (Gérard Wajcman, L'objet du siècle, p.129)

Cette question est essentielle dans la mesure où le fond -ici l'encadrement- fait partie du tableau : fond et couleur(s) de teintes sont inhérentes. D'autre part, Malévitche a obtenu Quadrangle en recouvrant de peinture noire une précédente composition, puis il a recouvert les bords de peinture blanche.¹⁴⁷ Aujourd'hui, les analyses aux rayons X

¹⁴⁵ Larousse

¹⁴⁶ Gérard Wajcmann, op. cit., p.117 note 18

¹⁴⁷ Jeannot Simmen, Kolja Kohlhoff, Kasimir Malévitche

permettent de voir les précédentes couleurs de teinte que les craquelures laissaient partiellement transparaître. En conséquence, disposer une trace sur une surface, c'est à la fois montrer une trace et occulter une surface, voire d'autres traces. Une dialectique s'instaure entre voiler et dévoiler, montrer et cacher. L'enjeu de cette nouvelle perception est une entreprise de vérité : en montrant le réel de la peinture sur une surface, Malévitch apprend au spectateur à voir, dans un tableau, sa matérialité signifiante. Quadrangle est un instrument d'optique qui modifie la vision. Impossible aujourd'hui de considérer les arts visuels -dont l'écriture- sans les mettre en résonance avec l'image radicale proposée par Malévitch ; cette œuvre a changé notre regard ; dans l'impossibilité de transformer le monde, elle fait voir autrement. Ecrire, comme peindre, consiste à laisser des traces. Aujourd'hui, il est nécessaire de remettre en question les barrières qui ont été arbitrairement établies pour séparer les différents arts ; des liens se tissent entre eux. Ainsi, un métissage s'effectue entre le champ poétique et le champ plastique et une hybridation des genres créatifs s'effectue. Seuls diffèrent les moyens mis en place.

Le texte comme objet

Certaines fictions montrent que la matérialité de l'écrit est une dimension essentielle. Dans Si par une nuit d'hiver un voyageur, Italo Calvino présente un personnage, Irnerio, qui, avec des livres fabrique des objets ; le non-lecteur devient donc plasticien et le texte, un objet. Le livre est donc considéré dans sa matérialité et c'est cette matérialité que l'écrivain souligne, marquant par là-même la nécessité pour le lecteur de s'intéresser autant au contenu qu'au contenant, au support qu'à la trace :

Moi, avec les livres, je fais des choses. Des objets. Enfin, des œuvres : des statues, des tableaux, appelle ça comme tu voudras. Je leur ai même consacré une exposition. Je fixe les livres avec de la résine, et ça tient. Fermés, ouverts ; ou bien je leur donne des formes, je les resculpte, j'ouvre des trous dedans. C'est une belle matière à travailler, le livre, on peut faire beaucoup de choses avec. (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.159)

Dans le domaine des arts plastiques, dès 1964, Marcel Broodthaers transforme ses invendus de poésie en les scellant dans le plâtre, interdisant par là-même toute tentative de lecture, obligeant le lecteur à se transformer en spectateur. D'une certaine façon, il est nécessaire de faire voir l'objet, pour rééduquer l'œil et inciter le lecteur spectateur à se poser des questions. Marcel Broodthaers radicalise ainsi les procédés utilisés pour la production de Pense-Bête (titre du recueil de poésie), à savoir l'occultation du texte par l'ajout de papiers colorés.¹⁴⁸ Procédé qu'il réutilise sur le texte de Stéphane Mallarmé -Un coup de dés jamais n'abolira le hasard- supprimant ainsi l'auteur. Si certains écrivains se soucient peu de l'apparence visuelle de leur texte une fois édité, d'autres au contraire semblent y être très attentifs et leurs œuvres procèdent d'une méticuleuse recherche.

Ces créateurs -plasticiens, écrivains- ont essayé de faire du livre un objet qui se regarde : le lecteur est invité à se transformer en spectateur sensible aux détails de l'apparence visuelle. Le livre-objet est autant, sinon plus, à voir qu'à lire et le lecteur-spectateur est obligé de repenser certaines notions qui pouvaient paraître

¹⁴⁸ Véronique Terrier Hartmann, Détournements du littéraire dans les arts plastiques dans Pratiques n°7 p.42

évidentes. Contre l'uniformisation du livre, ces créateurs ont cherché à resignifier la forme de l'objet en fonction du contenu ; à retrouver une identité formelle, en coïncidence avec le contenu. Ce souci de la matérialité du livre traduit la volonté de montrer que la forme fait corps avec le contenu. Lire passe nécessairement par le contact avec le support, le corps du texte. Dans Si par une nuit d'hiver un voyageur, Italo Calvino présente le rapport érotique à l'objet-livre comme un prélude à la lecture¹⁴⁹ :

Les plaisirs du coupe-papier sont des plaisirs tactiles, acoustiques, visuels - et plus encore mentaux. Pour avancer dans la lecture, il faut d'abord un geste qui attente à la solidité matérielle du livre, pour donner accès à sa substance incorporelle. Pénétrant entre les pages par en dessous, la lame remonte vivement, ouvre une fente verticale par une succession régulière de secousses qui attaquent une à une les fibres et les fauchent (...) S'ouvrir un passage dans la barrière des pages au fil de l'épée, voilà qui va bien avec l'idée d'un secret caché dans les mots : tu te fraies un chemin dans ta lecture comme au plus touffu d'une forêt. (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.47)

Il y a donc une intimité entre le livre et le lecteur et celui-ci entre dans le livre comme dans le jeu amoureux. C'est un refus de la consommation du livre par le lecteur, ce qui est proposé, c'est plutôt une communion. Au risque de passer pour fou. Le livre devient un objet de culte¹⁵⁰ :

Les forcenés avaient improvisé autour du livre une espèce de rite, l'un des leurs le tenant en l'air tandis que les autres le contemplaient avec une profonde dévotion. (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p. 208)

On peut penser qu'il s'agit là de bibliophiles qui sacrifient le livre en tant qu'objet ; on peut penser également à des fanatiques religieux -ou politiques- pour lesquels le livre, possédé ou non, est un signe qui permet de distinguer les appartenances de chacun.¹⁵¹ Néanmoins, cette attitude montre que la matérialité du livre est un signe porteur de sens à déchiffrer. Par ailleurs, dans la fiction proposée par Italo Calvino, le livre est soumis à la destruction : les feuillets ont été mal assemblés dans la maison d'édition et le Lecteur ne peut lire que des bribes de romans, et lorsqu'il essaie de récupérer la suite du texte de l'écrivain fictif Calixto Bandera, il ne le peut pas car la mémoire électronique de l'imprimante est défaillante :

Les fils multicolores broient désormais une poussière de mots dispersés : le le le le, de de de de, du du du du, que que que que, rangés selon leur fréquence respective en colonnes. Le livre est en miettes, dissous, impossible à recomposer : comme une dune de sable emportée par le vent.(Italo Calvino, Si

¹⁴⁹

Dans La lectrice de Raymond Jean, le rapport à la lecture est conçu comme un rapport érotique.

¹⁵⁰

Les religions monothéistes occidentales se construisent à partir d'un livre -Bible ou Coran- et l'objet -support du texte- a été sacrifié au point d'être idolâtré.

¹⁵¹

Dans Mes bibliothèques, Varlam Chalamov explique que, sous Staline, son «cher» beau-frère fouillait les chambres de son père et de sa sœur dans un but «prophylactique». C'est à ce même beau-frère, «cadre du N.K.V.D. promis à un bel avenir» qu'il devait d'être en prison pour avoir en sa possession les œuvres de Leskov, jugé alors «réactionnaire». L'objet est donc un signe d'appartenance.

par une nuit d'hiver un voyageur, p.236)

Les livres sont donc des objets fragiles qui suscitent des réactions très controversées. Le ton plaisant d'Italo Calvino ne peut faire oublier les autodafés dont ils sont régulièrement l'objet. Le livre est un symbole et les traitements dont il est l'objet sont caractéristiques de positions idéologiques.

La dimension visuelle du texte est à prendre en considération dans les productions contemporaines qui s'élaborent en traitant l'écriture dans sa matérialité. Le texte fait l'objet d'un traitement graphique particulier qui est une dimension essentielle. De ce point de vue, les limites entre les deux systèmes sémiologiques -verbal et iconique- s'estompent.

La page, qui fut d'abord blanche, est maintenant parcourue de bas en haut de minuscules signes noirs, les lettres, les mots, les virgules, les points d'exclamation et c'est grâce à eux que cette page est lisible. (Jean Genet, Le captif amoureux, p.11)

Les signes graphiques ne sont pas arbitraires, mais motivés et ils contribuent à la textualisation. On peut penser que cette recherche vers une visibilité du signe correspond au rêve cratylien de correspondance entre les mots et les choses. C'est une tentative pour réduire l'arbitraire de la trace. La matérialité du texte fait partie du texte, qui est figuratif, comme un tableau peut l'être. Les signes graphiques découpent l'espace en noir et blanc ; cet espace, ainsi marqué, territorialisé, est un signe à déchiffrer. De l'espace au volume, de la page au livre, le texte est un objet porteur de marques, dans un système de différences. Cet échange noir sur blanc est à interroger tant du point de vue linguistique que du point de vue plastique.

L'iconisation des signes graphiques

L'écriture se réalise au moyen de signes visuels codifiés ; en cela, elle réfère à autre chose qu'elle-même, elle rentre dans un système de représentation. Nous proposons de considérer ces signes visuels comme des formes contingentes c'est-à-dire comme des formes qui, si elles sont modifiées, même de façon imperceptible, transforment le texte en un autre texte : c'est matériellement un autre texte, une variation ayant une autre signification. Considérant que l'écriture est la transcription de la langue orale, il est légitime de penser que l'unité minimale de la langue écrite -le graphème- correspond à l'unité minimale de la langue orale -le phonème-. En fait, l'évolution de la langue et l'intégration de mots étrangers rendent impossible une adéquation entre le système phonique et le système graphique. Sans dénier l'intérêt de cette approche, il nous semble intéressant, dans un premier temps, de considérer les signes graphiques dans leur dimension visuelle comme éléments d'un système autonome, complexe et ayant sa logique propre. La valeur plastique du signifiant est autant à interroger que la valeur linguistique. Aujourd'hui, avec l'apport des nouvelles technologies, tout le monde peut utiliser le caractère typographique qu'il veut. Techniquement, on peut créer, avec des logiciels de dessin, des caractères personnalisés. Le traitement typographique vise à considérer le caractère dans sa dimension figurative. La généralisation de moyens médiatiques tels que la presse et la publicité, qui utilisent largement les possibilités offertes par la typographie, a contribué à former le public au décodage de la visibilité des signes typographiques mis en scène. Empruntant au système iconique une partie de son

fonctionnement, le message linguistique devient lui-même iconique.

Dans Les mots ont des visages,¹⁵² Joël Guenoun propose, à la manière de Michel Leiris, un nouveau dictionnaire afin de trouver le mot juste caché dans le mot usuel. La forme du mot, remaniée, révèle sa signification cachée jusqu'à son intervention, sous la forme usuelle. Le poète donne une forme plus juste aux mots, en les manipulant, en leur corps. Soit l'exemple suivant :



En travaillant sur la matérialité du signifiant « **Bastille** », le poète a choisi les moyens typographiques -ici, le corps, la chasse, l'approche et la graisse- qui permettaient de renforcer l'expressivité du signifiant.¹⁵³ Il y a présentation ostentatoire des moyens mobilisés pour l'obtention des effets recherchés puisque le signe linguistique est traité comme un signe iconique afin de créer une correspondance entre le mot et l'objet. Dans l'exemple donné, la ressemblance entre le chiffre et la lettre permet la superposition de deux symboles de la Révolution. Ainsi la nouvelle forme du mot augmente-t-elle, en donnant à voir, la portée de la représentation et désigne en signifiant.

Soit cet autre exemple :



Le mot «lézarde» montre ce qu'il dit, à savoir une lézarde au sein du mot, fissurant l'horizontalité de la ligne d'écriture, mettant ainsi en relief les moyens typographiques requis. Cet exemple est particulièrement réussi dans la mesure où, en typographie, une lézarde est une cheminée zigzagante séparant des portions de texte. Ainsi, le mot illustre, visuellement, ce qu'il signifie. La forme est donc motivée par le mot, à moins que le mot suscite la forme.

Soit cet autre exemple :



Le sigle de l'African National Congress est inscrit en caractères blancs sur fond noir :

¹⁵² Joël Guenoun, Les mots ont des visages

¹⁵³ Jean Ricardou, Le ready-made hyperreprésentatif

le contraste de couleurs entre le blanc et le noir renvoie de façon expressive, à l'apartheid pratiquée en Afrique du Sud. On peut penser que l'opposition coloniale entre le blanc et le noir s'appuie sur des préjugés moraux portant sur les couleurs : dans la culture occidentale, le blanc -associé à la lumière- est positif et le noir -associé aux ténèbres- est négatif. Or, à l'évidence, en termes de couleurs, aucun être n'est blanc ou noir ; pourtant la langue oblige à voir les êtres à partir de ce contraste. En Afrique du Sud, le contraste entre ces deux couleurs permettait de diviser la population. Cependant, alors que la population noire d'Afrique du Sud ne pouvait se penser que sur fond Blanc, le sigle de ce mouvement de lutte est inscrit sur fond noir, comme s'il opérait un renversement de situation politique. Par ailleurs, l'ajout des caractères «bl» se fait, de façon expressive, dans une autre police, dans un corps moindre, comme s'il s'agissait de remettre le blanc -dans le sens de homme blanc- à sa juste place. Le sigle ainsi inscrit signifie véritablement ce qu'il désigne à savoir la lutte contre l'apartheid.

L'iconisation du signe graphique est perceptible au niveau de la page qui est un espace dont l'organisation est codifiée : rectangle noir, marges blanches. C'est une surface circonscrite, délimitée qui, comme un tableau, va servir de support à la trace. La page est « **un espace visuel où s'affiche un texte encadré de marges** ». ¹⁵⁴ La marge encadre un quadrangle -espace d'inscription- appelé miroir. ¹⁵⁵ La page est donc un cadre et la marge délimite l'espace d'écriture : quadrangle noir sur fond blanc, carré noir sur fond blanc, retour à Malévitch. Le quadrangle est également un espace réglé : les signes, calibrés, se succèdent de façon rectiligne, de haut en bas. L'écriture et la lecture s'élaborent donc à travers un espace quadrillé. La mécanisation des techniques d'impression a renforcé la normalisation de l'organisation de la page et une symbolique en noir et blanc. L'industrialisation se marque donc d'abord par une standardisation de la page et une dépersonnalisation de l'écriture : seule se reconnaît la domiciliation éditoriale. L'espace de la page est un espace organisé ; les signes permettent une lisibilité accrue : la disposition des blancs -entre les mots, entre les lignes, autour du texte- l'utilisation de caractères particuliers -majuscules, minuscules, italiques-, les signes de ponctuation ont un usage codé qui permet d'accroître la vitesse de lecture en donnant des repères par hiérarchisation des éléments du texte.

Donner une forme insolite à cette organisation, c'est bouleverser des habitudes de lecture. L'analyse de pages manuscrites témoigne d'une extrême diversité : autant de traces de singularité. Comme le dit Michel Certeau ¹⁵⁶, c'est une surface « **placée sous l'œil du sujet qui se donne ainsi le champ d'un faire propre. Geste cartésien d'une découpe instaurant avec un lieu d'écriture, la maîtrise (et l'isolement) d'un sujet devant un objet.** » C'est pourquoi la page peut être le lieu privilégié où se construit un monde possible, fabriqué par une conscience critique qui organise un nouveau rapport au monde.

¹⁵⁴ Emmanuël Souchier, *Histoires de pages et pages d'écriture dans L'aventure des écritures* p.23

¹⁵⁵ Hubert Nyssen, *Du texte au livre, les avatars du sens* , p.84

¹⁵⁶ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, p.199

Il restait aux écrivains à apprendre à se servir des techniques d'impression pour redonner à la page imprimée mécaniquement les caractéristiques de la page manuscrite. La page est un espace hors-monde, lieu vierge de toute marque, à territorialiser, à s'approprier.¹⁵⁷

Avec Coup de dés, Stéphane Mallarmé ouvre la réflexion sur la réappropriation de la page imprimée par les écrivains. En effet, il avait projeté d'imprimer Coup de dés sur « **onze doubles pages conçues chacune indépendamment l'une de l'autre et dans un format très ample -38 x29 cm-** »¹⁵⁸ Ainsi, renversant la perception visuelle habituelle d'un écrit - noir sur blanc- Stéphane Mallarmé transforme la visibilité de la page en augmentant l'espace typographique consacré au blanc. De ce fait, le lecteur regarde la page comme un tableau et le texte à lire se présente d'abord comme un objet structurant l'espace typographique. Aujourd'hui, la souplesse de la composition du texte sur écran, le nombre illimité de caractères permettent une inventivité considérable. Dès lors, écrire un texte revient à prendre en charge l'ensemble des processus nécessaires à la réalisation matérielle.

Dans l'art ancien, l'écrivain estime que la fabrication ne lui incombe pas. Il écrit le texte. Le reste est l'œuvre de serviteurs, d'artisans, d'ouvriers, de tiers. Dans le nouvel art, l'écrivain se charge de l'ensemble du processus. (Ulises Carrion cité par Jacques Demarcq, L'espace de la page, entre vide et plein dans L'aventure des écritures, p.65)

D'après Saussure, les signifiants graphiques reproduisent la linéarité des signifiants phoniques.

(...) les signifiants acoustiques ne disposent que de la ligne du temps ; leurs éléments se présentent l'un après l'autre ; ils forment une chaîne. Ce caractère apparaît immédiatement dès qu'on les représente par l'écriture, qu'on substitue la ligne spatiale des signes graphiques à la succession dans le temps.(Ferdinand de Saussure,Cours de linguistique générale, p.45)

Par conséquent, à la linéarité temporelle doit correspondre la linéarité spatiale. Or, le livre est un volume : il y a donc rupture de la linéarité ; mais la successivité des pages, numérotées selon l'ordre mathématique, est une tentative de maintenir cette linéarité. La lecture s'effectue, sauf exceptions, au fil des pages. Certains écrivains vont dérégler l'ordre qui régit la page et l'ensemble des pages d'un livre pour sensibiliser le lecteur à la dimension matérielle du texte.

Bouleversement du sens de la lecture

Dans Le théâtre des métamorphoses, Jean Ricardou conteste cette linéarité de lecture. Ainsi, à ne s'en tenir qu'aux pages 98 et 99 du mixte¹⁵⁹, on constate une destruction des contraintes typographiques habituelles. En effet, d'un point de vue logique, la page 98 précède la page 99 ; d'un point de vue tout aussi logique, le prologue précède la postface.

¹⁵⁷ Michel de Certeau, op. cit. p.199

¹⁵⁸ Anne-Marie Christin, De l'espace typographique à l'écriture du blanc : le Coup de dés de Stéphane Mallarmé dans L'aventure des écritures, p.195

Or, ici, à l'évidence, la postface se trouve sur la page qui précède le prologue. Quel est le sens de cette inversion ? Jean Ricardou, en cette postface, explique son projet :

Avec de telles syllabes ainsi offertes, POSTFACE, au tout début de cette prose, il est possible que le lecteur, peut-être, même, sous les espèces d'une infime palpitation cardiaque, ressente soudain l'effet d'un halo de surprise. C'est que ce vocabulaire, en cette place, joue à l'évidence le rôle d'un incongru. Avec ce terme ainsi exposé, ce qui se proclame, c'est une usurpation sitôt découverte. Par le lieu investi, il impose ce qui doit ouvrir toute lecture. Par le sens intimé, il propose à l'inverse ce qui doit se lire en dernier. (Jean Ricardou, Le théâtre des métamorphoses, p.98)

Il y a donc intention délibérée de bouleverser le lecteur en bouleversant ses habitudes de lecture. Le bouleversement des lieux typographiques rend la lecture plus accidentée ; de ce fait, le lecteur doit être attentif car il y a un risque de trébuchement. Le fil du texte est rompu et la rupture entre les deux pages est soulignée par l'utilisation de caractères typographiques de graisses différentes et par l'inachèvement du dernier mot de la page 98, souligné par le tiret, qui se termine, non pas en un lieu attendu -la page 99- mais à la page 100. Le dispositif textuel porte donc sur la matérialité du livre, en tant qu'objet doté d'une épaisseur. Jean Ricardou propose des solutions pour prendre en compte le volume du texte ; de ce fait, il éduque le lecteur. Par ce dispositif précis, il entend créer une autre manière de lire : « **il s'agit de découvrir, aussi bien autre ligne, selon une trajectoire ou quelque autre, les linéaments d'une texture** » .¹⁶⁰ Ce projet est revendiqué dès la première de couverture, par la ceinture publicitaire prise en charge par l'auteur¹⁶¹, qui annonce « **Une nouvelle éducation textuelle** ».

Dans La prise de Constantinople de Jean Ricardou, la pagination est supprimée : le lecteur doit trouver d'autres repères pour s'orienter dans le livre. Par ailleurs, deux titres fonctionnent en écho : l'un -La prise de Constantinople- en première de couverture, l'autre -La prose de Constantinople- en quatrième de couverture. De ce fait, il y a une rupture avec les pratiques éditoriales courantes dans la mesure où le livre est normalement désigné par un seul titre ; ici, chacun des titres renvoie à l'autre comme s'ils étaient chacun le miroir de l'autre et les deux titres sont à lire simultanément. En effet, le titre proposé en première de couverture renvoie à la fiction et celui qui se trouve en quatrième de couverture renvoie à la narration.¹⁶² Par ce dispositif, Jean Ricardou entend montrer que la fiction proposée -La prise de Constantinople- renvoie à la narration -La prose de Constantinople- écriture « **byzantine** »¹⁶³ élaborée minutieusement comme le suggère le

¹⁵⁹ Le mixte est un «tissage de composants divers» à la différence d'un mélange, «simple recueil d'éléments disparates». (Jean Ricardou, Le théâtre des métamorphoses, quatrième de couverture)

¹⁶⁰ Jean Ricardou, Protée volume 14 n° 1-2 Printemps - Eté 86, p. 5

¹⁶¹ Jean Ricardou prend en charge les contraintes techniques d'édition et les transforme en contraintes textuelles.

¹⁶² Jean Ricardou, Nouveaux problèmes du roman, p.208 sq

¹⁶³ Jean Ricardou, Nouveaux problèmes du roman, p.208

passage d'un titre à l'autre. Il suffit d'une lettre pour que la prose se transforme en fiction -celle de la prise de Constantinople-, ou inversement pour que la fiction raconte son propre fonctionnement. Les deux niveaux -représentatif et méta-représentatif- étant présents simultanément dans le texte de Jean Ricardou, La prise de Constantinople La prose de Constantinople se lit, par conséquent, à plus d'un titre, dans l'épaisseur du livre sans que l'on sache exactement quelle est la priorité de cette double entrée. Le dispositif réflexif en ouverture et fermeture montre qu'à l'intérieur du livre se produit une transformation.

Par ailleurs, à la linéarité temporelle correspond la ligne d'écriture : un texte se lit de haut en bas et de gauche à droite. Par conséquent, la linéarité temporelle devient visible dans la matérialité du support. Le texte, dans son aspect matériel, est soumis à une surstructuration qui est textualisée c'est-à-dire qui n'est plus accessoire. Cependant, cette linéarité -des pages, des lignes- peut être rompue : des signes typographiques, des blancs indiquent les ruptures qui sont de moyens de structurer le texte. La mise en page s'appuie sur la surface et sur les masses. L'utilisation de formes géométriques et de règles mathématiques vise à la recherche d'un équilibre visuel. Le rapport entre la hauteur et la largeur -proche du nombre d'or- détermine l'élément de base, lequel est souvent déterminé par une logique de rentabilité.¹⁶⁴ Cette structuration de la page peut être transformée.

Motivation de la déconstruction

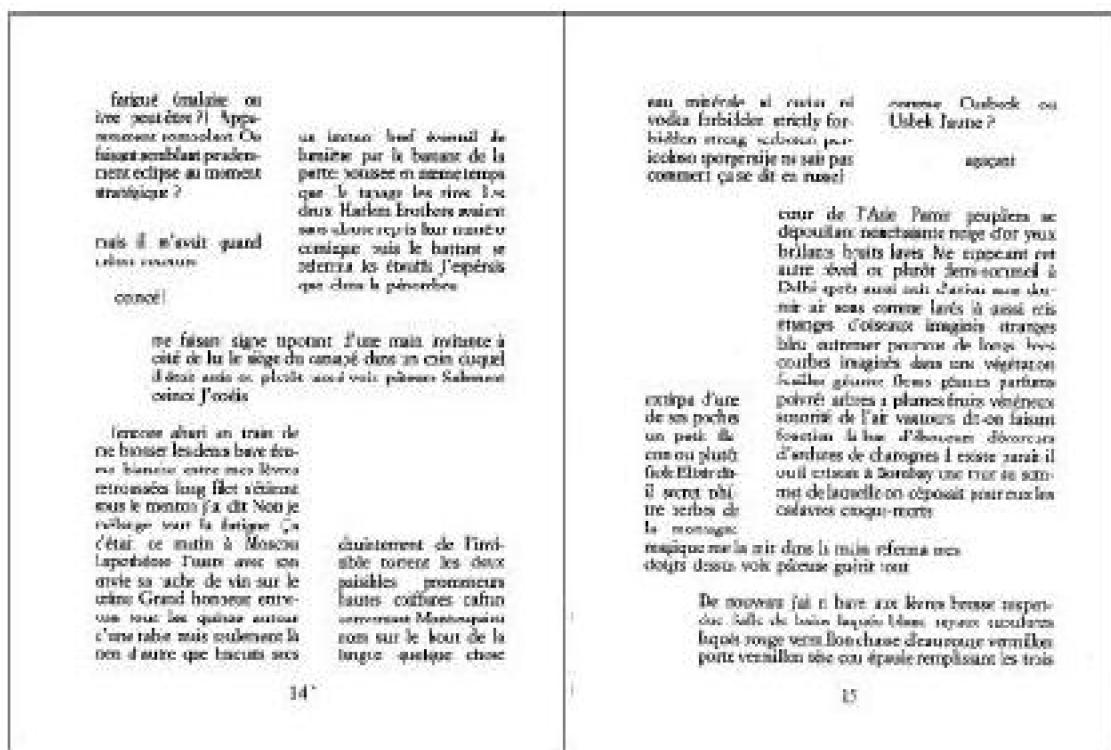
Dans son roman Le jardin des plantes, Claude Simon déconstruit la mise en page, apparemment. Sept blocs visuels noirs, aux contours accidentés, se détachent sur la page. De plus, une large place est faite au blanc.¹⁶⁵ Les marges sont justifiées, et non en drapeaux, mais la justification change sur une même page qui se trouve donc déstructurée. Le blanc de tête est différent entre la partie droite et la partie gauche; le grand fond varie au milieu de la page ; une gouttière apparaît au milieu de la page, mais avec alignements différents dans la moitié supérieure et la moitié inférieure. La déconstruction de la mise en page est un élément essentiel du texte. Le fil de la lecture est rompu car il faut lire plusieurs fils discontinus à la fois ; de plus, la successivité des pages est remise en cause puisqu'il est nécessaire de revenir en arrière. La masse noire du texte est sculptée ; des fragments du texte présentent un ordre visuel différent de l'ordre canonique (les repères des mises en pages normalisées sont virtuellement présentes) ; les blocs visuels ne sont pas disposés au hasard dans la page ; il y a, au contraire, une rigoureuse mise en page dont l'aspect spectaculaire invite le lecteur à s'interroger sur la matérialité de l'écrit. Claude Simon réorganise les éléments signifiants, mais les règles de transformation ne sont jamais les mêmes : le code varie toujours selon les différents points du texte ; le principe du changement est crypté. Le lecteur est ainsi conduit à prendre en compte la matérialité de l'écrit et de la gestion de l'espace de la

¹⁶⁴ Encyclopédie de la chose imprimée, éditions Retz, Paris, 1999.

¹⁶⁵ C'est sur ce principe que Marcel Brodthaers réalise Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, Image, 1969 : des plaques d'aluminium masquent le texte qui n'est plus visible que sous forme de blocs visuels noirs sur fond blanc.

page. Ce qui disparaît, ce sont les notions d'unité, de logique linéaire : ce qui se voit, c'est l'impossibilité d'ordonner un discours à partir d'un centre ordonnateur. D'une page à l'autre, la mise en page varie contrairement aux pratiques éditoriales courantes.

Cette (dé)construction renvoie à la conception selon laquelle il est impossible à un narrateur de rendre compte de la réalité, car il n'a qu'un point de vue partiel, concurrencé par d'autres points de vue, tout aussi partiels. Ce qui s'impose à Claude Simon, ce n'est pas la cohérence d'un tout, mais la fragmentation de bribes, d'éclats d'une histoire. Cette crise de la représentation se matérialise par la déconstruction de structures traditionnelles. Il y a coïncidence entre le contenu représentatif de la fiction et la présentation matérielle du texte. D'un point de vue topologique, le texte de Claude Simon se trouve fragmenté, ce qui rend la lecture difficile. Sont remis en cause, dans le texte simonien, quelques principes fondamentaux : la linéarité de la lecture et l'unité du texte.



Si l'on tient compte des deux seules occurrences présentées ci-dessus, on constate que la déconstruction de la linéarité et de la mise en page entraîne un autre mode de lecture : les blocs visuels sont autant d'éléments épars d'un puzzle qui prendra sens lorsque sa construction globale sera faite. Claude Simon, marqué par la guerre, ne peut plus se servir de formes faussement rassurantes qui structurent le monde. Comme le fait remarquer Jean-Yves Debreuille,¹⁶⁶ «C'est dans le texte même que s'opère désormais la dissolution des formes (...) La guerre n'a pas été seulement pour Claude Simon une accélération de la perte du réel, elle a aussi été sa naissance comme écrivain, et les deux phénomènes sont liés. La littérature ne discourt pas sur la déréliction, elle s'en constitue.» Le dispositif mis en place par Claude Simon attire le regard sur la dislocation des blocs

¹⁶⁶ Jean-Yves Debreuille, Le monde s'écroulant peu à peu par morceaux.

textuels et sur l'éclatement du miroir du texte, reflet du réel. Le blanc invite à retrouver le rythme poétique du texte de fiction.

De la figuration à la figure

Dans Album de Babel, Julian Rios présente un chapitre palindromique qui remet en cause la manière de tenir le livre pour lire le texte. En effet, ce chapitre présente deux lignes de lecture inverses : l'une s'effectue de gauche à droite et l'autre de droite à gauche. Le chapitre commence par une phrase en anglais « **a mad is a mad is...** » et se termine par un mot invitant à retourner le livre pour connaître le contenu de la psalmodie dont le premier mot est le palindrome en hindi de «*a mad is a ...*» soit «*samadhi samadhi...*». Au milieu du chapitre se trouve une ligne de X , hommage probable à Mallarmé dont le sonnet en X se réfléchissant de toutes parts invite le lecteur à circuler en tous sens dans le texte.

Dans la fiction proposée par Julian Rios, la première ligne de lecture révèle ce qu'entend le protagoniste : Babelle écoute Milalias qui est dans une position de yoga -tête en bas et pieds en l'air- et croit entendre « *a mad is a mad is...* » ; la seconde ligne de lecture - à l'envers- révèle la méditation du yogi. Entre les deux lignes d'écriture, soit entre ce qui est dit et ce qui est entendu, se glissent des écarts : ainsi, la protagoniste entend-elle «*a mad is ...*», ce qui est l' inverse palindromique du mantra prononcé par le yogi «*samadhi samadhi...*». Le terme hindi traduit l'illumination, mais Babelle l'interprète de travers, ou plutôt à l'envers, n'entendant là que folie. A ne pas changer de position, Babelle est à contresens de ce qui est dit. On constate que la mise en page palindromique (p.196 sq) redouble le palindrome syntaxique initial et que cette structure palindromique se retrouve également au niveau du mot ; ainsi « **who**» dans la première ligne d'écriture en anglais se retrouve-t-il sous la forme «*ohm*», graphie internationale incluant le mot hindi «*om*», support de méditation.

cantilène, et vas-y, A MAD IS A MAD IS..., ou qui sait s'il ne
s'ouvre pas à l'autre sens, ouverte-t-il cette autre desséchée : je penne le
disait pas A MAD EASE , un fou repos ? une folle sérénité ? ou
autre fois, ou il mille fois pour commencer, morbleu ! dis
bien AMADIS ? AMADIS ? ^ oui ? car il dit toujours
codia a du capo sous capo et sous le manara tu le redis mille
pour blaguer qu'il est Amadis de Geôle, ^ pour l'en-
dis s'amadis, mille fois mille, Saint Emilion, ^ et ad hoc de
fermer ! fou, fou, ah oui, ^ caboché en bas psalmodiant :
; vas-y comme tu l'entends, o vas-y

NOINU

Que ce soit au niveau micro-textuel ou au niveau macro-textuel, le sens du texte est soumis à la loi générale du palindrome, figure caractéristique du retournement. La fiction proposée par Julian Rios établit une correspondance entre une construction rhétorique -le palindrome- et l'aspect visuel du texte, à lire dans les deux sens. Le lecteur est ainsi amené à considérer les positions inverses des deux protagonistes, soit à lire le texte de haut en bas puis, inversement, de bas en haut, ou de gauche à droite puis, inversement, de droite à gauche. La lecture ne peut se faire sans une prise en compte des deux lignes d'écriture matérialisées dans une mise en page qui est une tentative de rendre visible l'écart entre les deux sens. La structure palindromique du texte propose une nouvelle manière de lire qui consiste à inverser les positions de lecture, soit à se déplacer d'un point de vue à un autre, quitte à ne plus avoir les pieds sur terre et à perdre le confort de lecture univoque. Les remises en forme du texte obtiennent toutes le même effet, à savoir la déstabilisation du lecteur, considérée comme une remise en forme ; il s'agit de maintenir sa vigilance en lui proposant un parcours de lecture accidenté et peut-être même faire de lui un véritable yogi. L'entrée dans la fiction exige un parcours initiatique.

Ces fictions montrent donc que l'accès à l'histoire ne va pas de soi, qu'elle nécessite une véritable conversion du lecteur. La matérialité du signe verbal et du support sur lequel s'inscrit la trace est textualisée. Cette pratique opère une perte des repères habituels et le lecteur est incité à entrer corps à corps dans le texte.

3. Blanc sur Blanc

Alors que dans Quadrangle se posait encore la distinction entre la couleur de teinte (noire) et la couleur de fond (blanche), Blanc sur Blancde Malévitch propose une interrogation sur les limites de la perceptibilité de la trace. Dans le sillage intellectuel de Malévitch, Robert Rauschenberg témoigne d'une préoccupation identique en réalisant des

monochromes blancs : « *Il s'agissait pour moi d'une expérience, de voir jusqu'où l'on pouvait s'éloigner de l'image tout en ayant encore une image.* »¹⁶⁷ Pour Robert Rauschenberg, pas plus qu'il n'y a de vide dans la nature, il n'y a de vide sur la toile. Celle-ci réfléchit tout ce qui l'environne ; dès lors le pigment devient matériau pictural secondaire. La toile devient écran de projection saisissant, de manière fugace, toutes les images qui s'y reflètent et la transparence transforme la toile en un espace ouvert, jamais vide. Ce qui différencie le tableau -qui est une œuvre- de la toile -qui est un objet du quotidien- c'est le titre plus que le pigment. Dans la même optique, Robert Rauschenberg efface une œuvre de De Kooning et cet effacement constitue sa propre œuvre, soit Erased de Kooning Drawing (1953). Le blanchiment de la trace laissée par un autre constitue sa propre trace : trace contre trace. John Cage, qui a composé 4'33', composition silencieuse, après avoir vu White Painting, constate que l'œuvre de Robert Rauschenberg exclut tout ce qui permet au spectateur de comprendre un tableau.

Pas de sujet, pas d'image, pas de goût, pas d'objet, pas de beauté, pas de message, pas de talent, pas de technique (pas de pourquoi), pas d'idée, pas d'intention, pas d'art, pas d'émotion, pas de noir, pas de blanc (pas de et).
(Branden W. Joseph, Blanc sur blanc, p.18)

De même, 4'33' invite les auditeurs à écouter les sons ambiants avec comme fond sonore, le silence. Pour John Cage, son et silence ne sont pas opposés, ils sont intriqués. Après avoir fait une expérience d'isolement dans un caisson sensoriel, John Cage entendit les sons provenant de son corps et il en déduisit que le silence n'est pas l'absence de son, mais la présence de sons non intentionnels : « ***des sons uniquement, ceux qui sont intentionnels, et les autres (qu'on appelle silence) qui ne le sont pas*** ».¹⁶⁸ Les partitions de 4'33' traduisent l'évolution dans l'esprit de John Cage entre le son et le silence. En effet, la partition originale était écrite sur papier réglé alors qu'une partition ultérieure sera écrite sur papier blanc divisé, comme White Painting, 7 panneaux, 1953, par six lignes verticales. John Cage compose 4'33' afin que les sons extérieurs à l'œuvre entrent en résonance avec sa composition silencieuse : d'un point de vue acoustique, 4'33' est une caisse de résonance transparente, réfléchissant le monde sonore environnant.

Elle agit de telle sorte qu'il est possible d'« entendre à travers » un morceau de musique, de même qu'on peut voir à travers un bâtiment moderne, ou bien une sculpture en fils d'acier de Richard Lippold, ou à travers le verre de Marcel Duchamp. (John Cage cité par Branden W. Joseph, Blanc sur blanc, p.29)

A cet égard, on constate qu'à l'heure actuelle personne ne songe à critiquer des interprètes comme Glenn Gould, au piano, ou Pablo Casals, au violoncelle, qui intègrent dans leur jeu une vocalisation sourde. La conséquence d'une telle conception de la musique conduit nécessairement au silence, ou plutôt à des métaphores du silence.

Jusqu'à ma mort, il y aura des sons. Et il y en aura après ma mort. Pas de crainte à avoir sur l'avenir de la musique. Mais cette confiance ne peut advenir que si, parvenu au carrefour où l'on comprend que les sons se produisent qu'on le

¹⁶⁷ cité par Branden W. Joseph, Blanc sur Blanc dans Les Cahiers du Musée d'art moderne n°71 p.27 note 8.

¹⁶⁸ John Cage cité par Branden W. Joseph op. cit., p. 14

veuille ou non, l'on décide de se tourner vers ceux qui ne sont pas intentionnels. Il s'agit d'un tournant d'ordre psychologique et qui peut sembler constituer l'abandon de tout ce qui appartient à l'humanité -pour un musicien, l'abandon de la musique. Ce tournant psychologique mène vers le monde de la nature où l'on s'aperçoit, graduellement ou soudainement, que l'homme et la nature ne sont pas séparés dans ce monde, mais ensemble.» (John Cage cité par Branden w; Joseph, Blanc sur blanc, p.18)

Le silence affiché par l'artiste permet de prendre conscience des sons de l'environnement, soumis au flux temporel, à la disparition. Dans le domaine de l'art contemporain, l'utilisation de nombreux procédés réfléchissants -autant de figures de silence- est pratique courante. Parallèlement, une telle pratique artistique met l'accent sur la réception : on ne peut jamais deux fois recevoir la même œuvre soumise au flux temporel. Le support disparaît sous le texte dont il porte la trace.

Pourtant, au moment où l'on tente de numériser les textes pour les sauvegarder, on prend conscience de leur fragilité, essentiellement due à leur matérialité : la question qui se pose alors est de savoir si le support, non transférable, non reproductible, est porteur de sens. Et pourquoi, sinon, accorder tant de valeur aux manuscrits originaux ? Dans Si par une nuit d'hiver un voyageur, Italo Calvino présente des admirateurs de l'écrivain Silas Flannery ; ceux-ci ont un rapport fétichiste à l'égard du livre, qui, entre leurs mains, devient symbole religieux : le livre n'est pas ouvert, il est symbole et non plus support. Dès lors pourraient disparaître les traces sur les feuillets.

Un lecteur est venu me voir... il s'était vu entouré d'une troupe de déments qui s'étaient jetés sur sa lecture. Les forcenés avaient improvisé autour du livre une espèce de rite, l'un des leurs le tenant en l'air tandis que les autres le contemplaient avec une profonde dévotion. (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p. 208)

Si les traces sur un feuillet peuvent disparaître, ou ne plus être visibles, comment faire la différence entre un support vierge de toute trace et un support où la trace n'est pas visible ? Dans l'édition originale du roman de Robbe-Grillet Le voyeur, se trouve une page blanche entre la première partie et la deuxième partie. Dans l'édition Folio de 1973, celle-ci disparaît comme si sa présence n'était due qu'à d'accidentelles fioritures typographiques. Pour Bruce Morissette¹⁶⁹, ce n'est que « **le hasard objectif** » qui « **fait que le format du livre correspond à la structure de l'intrigue** ». Pourtant, on peut penser que cet accident éditorial augmente la valeur de cette page blanche qui fait partie du texte. En effet, dans l'édition originale, cette page blanche porte le numéro 88 ; or, le graphisme du chiffre 8 renvoie, entre autres, au motif de la cordelette roulée en 8, qui renvoie lui-même au probable viol non écrit. Ainsi, ce qui ne se voit pas sur la page 88 est ce qui n'est pas dit, à savoir le viol. Le blanc de la page n'est donc pas fortuit puisqu'il entre en résonance avec une composante essentielle de la fiction (le probable viol) et de la narration (l'ellipse). Par ailleurs, le chiffre 8 placé à l'horizontale renvoie au signe de l'infini et l'on peut penser que le blanc de la page renvoie à l'infini des possibilités de la langue. Pour Jean Ricardou¹⁷⁰, « **ce qui fait l'identité d'un écrit, c'est, non point seulement l'exacte suite de ses vocables, mais encore, et au moins, leur précise**

¹⁶⁹ Bruce Morissette, Les romans de Robbe-Grillet, p.91

distribution à tous égards les uns vis-à-vis des autres, par les effectifs offices d'un noir sur blanc déterminé. » En conséquence, il juge l'édition originale supérieure à l'édition ultérieure. Il faut que le blanc soit reconnu comme du texte, qu'il soit textualisé. Comme le souligne Henri Meschonnic¹⁷¹ :

Le blanc n'est pas une absence de ponctuation. Il ne faut pas confondre ponctuation et signe de ponctuation. J'ai éliminé tous les signes de ponctuation. Mais la hiérarchie des blancs est une ponctuation. C'est même archaïquement la plus ancienne ponctuation. (Henri Meschonnic, propos recueillis par Michèle Atchadé, Encrages, p.64)

Ruppertsberg publie un livre -Greetings from L.A.- de 240 pages dont seulement 8 sont imprimées. Contraire aux contraintes économiques, cette utilisation dispendieuse de feuillets blancs entraîne une interrogation : s'agit-il de symboliser « **la perte inéluctable de la lecture** »¹⁷² ou s'agit-il d'un travail de démolition de l'écriture littéraire dans la mesure où les fragments épars sont des vestiges dépourvus de tout ancrage ? Toujours est-il que Ruppertsberg oblige le lecteur à lire l'œuvre sans les clés narratives conventionnelles.

Textualisation du blanc

Comme il est difficile de décider sur la valeur du blanc, des dispositifs peuvent être mis en place pour rendre lisible la trace du blanc sur blanc.

Dans La disparition, Georges Pérec montre le travail de disparition sur la première de couverture qui appartient au péritexte éditorial.¹⁷³ Le dispositif mis en scène sur la première de couverture est une annonce du dispositif qui structure l'œuvre à lire. Les indications graphiques, sémantiques induisent des pistes de lecture, un système de référence, d'ancrage pour l'ensemble du texte. Par le procédé de redoublement, la première page de couverture offre des pistes de lecture qui seront confirmées par l'ensemble du texte. Les signes mis en première de couverture sont constitutifs de l'ensemble du texte ; ce sont des jalons sémantiques dans un parcours de lecture. Son interprétation participe de l'activité de lecture. Le choix d'une organisation des signes sur la première de couverture rend possibles des déchiffrements qui se répètent dans l'ensemble du texte. Cela rejoint le fait que matériellement toutes les pages se suivent, chacune différente et reprenant pourtant le fil de la page précédente, par duplication.

Utilisant les ressources de la typographie, Georges Pérec inscrit, dans l'édition Gallimard, le titre de son roman La disparition en lettres blanches gaufrées sur fond blanc. De cette façon, la trace du titre tend à disparaître dans le blanc de la page. Par la technique du gaufrage qui consiste à créer en relief un motif, en l'occurrence, des lettres,

¹⁷⁰ Jean Ricardou, L'œuvre au blanc

¹⁷¹ Henri Meschonnic, propos recueillis par Michèle Atchadé, Encrages, p.64

¹⁷² Véronique Terrier Hermann, Détournelements du littéraire dans les arts plastiques dans Pratiques 7, p.47

¹⁷³ La notion de péritexte éditorial a été définie par Gérard Genette dans Seuils.

par impression en creux, la surface de la page devient profondeur : la trace invite à creuser la page pour voir ce qu'il y a sous la trace. Ce qui se voit dans le blanc de la page, c'est le geste d'effacement, de creusement, qui a eu lieu. Ce qui s'affirme là, c'est le nécessaire repli du visuel. Le blanc sur blanc renvoie au vide, au silence, à l'immatériel car l'œuvre ne se réduit pas à son artefact, elle est cosa mentale, invisible.

Ce cheminement vers les limites de la visibilité de l'œuvre permet de comprendre le fonctionnement de l'art. En effet, si l'œuvre n'est plus perceptible, il est nécessaire de la signaler : par un nom, un emplacement ☐musée, édition-, un commentaire autorisé. Ce qui se construit dans l'effacement de l'œuvre, c'est l'indispensable signature, c'est-à-dire la promotion de l'artiste. Sylvain Auroux¹⁷⁴ explique que de telles œuvres justifient leur statut par leur position historique. En conséquence, il est nécessaire d'avoir une connaissance de l'histoire de l'art pour comprendre leur statut :

Qui ignore l'histoire de l'art ignore la valeur de ce moment et ne pourra reconnaître dans ces objets une œuvre d'art. C'est leur appartenance à l'histoire de l'art qui les fait appartenir au domaine de l'art et nullement des caractéristiques intrinsèques qu'ils n'ont pas. (Sylvain Auroux, Barbarie et philosophie, p.91)

La question de la matérialité des objets est ainsi posée par ces œuvres : si le blanc du texte est du texte, est-il possible de concevoir une œuvre littéraire matérialisée uniquement par des feuillets blancs ? Ce qui est en question c'est le processus continu de transgressions des frontières de l'admissible car dès qu'on entre dans une logique qui mène à une régression infinie, on essaie de chercher d'autres questions, d'autres manières de poser les questions. Comment distinguer le blanc -trace blanche- du blanc -sur fond blanc- si ce n'est en sortant du texte, en marge du texte ?

4. Les marges : entre noir et blanc

La marge, c'est du blanc a priori non textualisé ; elle apparaît dans la page, comme une contrainte matérielle pour réaliser le livre. Mais cet espace vide fonctionne également comme un espace à textualiser, en noir ou en blanc.

La note¹⁷⁵, en marge du texte, dans le blanc du texte, doit être constituée en objet d'analyse critique. En effet, l'annotation est un acte de lecture-écriture et en cela, elle nous intéresse, d'autant plus que, située à la périphérie du texte, elle réorganise l'espace de la page. Quels sont les principes sur lesquels repose la note ?

La note résulte de pauses dans la lecture et d'associations faites par le lecteur -qui peut être l'auteur du texte lu- entre le texte et sa bibliothèque personnelle. Elle résulte d'un vagabondage de l'esprit. Les pages manuscrites d'écrivains témoignent de ce processus d'élaboration : les marges se remplissent d'annotations qui peuvent être intégrées dans le texte : les modifications apportées par l'auteur résultent d'une lecture qui aboutit à une

¹⁷⁴ Sylvain Auroux, Barbarie et philosophie, p.91

¹⁷⁵ «Une note est un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment.» (Gérard Genette, Seulls, p. 293)

récriture. L'acte d'impression propose une version définitive d'un texte, mais ce n'est qu'une version possible, provisoire dans la mesure où l'écriture est un acte dynamique en perpétuelles transformations. La génétique textuelle propose ainsi de constituer les différentes versions d'un texte comme objets d'analyse. La note résulte donc d'un processus dynamique de lecture-écriture : elle crée des liens, des passages entre différents éléments du texte, entre le texte et le hors-texte. Comme le dit Paul Valéry¹⁷⁶ : « *Peut-être serait-il intéressant de faire une fois une œuvre qui montrerait à chacun de ses noeuds la diversité qui peut s'y présenter à l'esprit, et parmi laquelle il choisit la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel celle du possible-à-chaque-instant, qui me semble plus véritable.* » Si l'on peut retrouver certains noeuds du texte grâce à la génétique textuelle, il serait intéressant de retrouver le processus dynamique de la lecture à l'aide des notes inscrites en marge du texte : un texte annoté n'est pas un texte vierge de notes et l'on peut penser que l'on est en présence de textes différents.¹⁷⁷

Mis en circulation, le texte n'en continue pas moins d'être lu, commenté, annoté : les marges du texte sont disponibles pour recevoir les traces singulières d'un processus de lecture-écriture. L'annotation est un acte d'appropriation de la part du lecteur. Par ailleurs, la note désorganise l'ordonnancement de la page. D'un point de vue topographique, elle est déconstruction de l'espace textuel puisqu'elle redistribue l'espace en noircissant le blanc de la page. Elle fragmente la ligne d'écriture, la linéarité du texte, la structure de la page, cadre noir sur fond blanc. Les indices visuels d'identification de la note sont variables : parfois, l'annotation n'est rendue perceptible que par le soulignement ou le surlignement, parfois elle est plus visible et utilise schémas et caractères typographiques différents. Ainsi, des blocs visuels se détachent, accrochant le regard. Lorsque la note est plus importante, afin de ne pas lui accorder une importance matérielle supérieure au texte, une partie d'elle est reportée à la page suivante, au détriment de la lisibilité.

A l'heure actuelle, l'écriture numérisée permet de renverser le rapport hiérarchique entre le texte et la note : en effet, alors que sur un support papier, la note est, d'un point de vue visuel, limitée par souci de lisibilité, sur écran on peut concevoir une note aussi importante, ou plus importante, que le texte. Des tentatives en ce sens ont été expérimentées sur papier. Par ailleurs, sur un support papier, la note, dont la lecture est facultative, est toujours présente, quel que soit le parcours de lecture, alors que la note numérisée ne s'affiche qu'à la demande du lecteur : sa présence est virtuelle. Les hyperliens permettent de passer du texte sur écran à d'autres textes, parmi lesquels les notes, disponibles sur un autre serveur. Quant au lecteur désireux d'annoter un texte numérisé, il peut créer un code personnalisé et modulable d'annotation. On peut penser que l'accumulation de notes sur support papier étouffe le texte, l'efface, noir contre noir. D'un point de vue historique, la note a toujours une importance moindre que le texte : on

¹⁷⁶ cité par Gérard Genette, op. cit. p.308

¹⁷⁷ Du point de vue de l'enseignement des lettres, il serait intéressant de travailler sur les marges annotées des éditions scolaires. Quels textes donne-t-on à lire ? Il serait également intéressant de travailler sur les noeuds créés par les lecteurs : où s'effectuent les pauses ? quels mots incitent à la pause ? Quels liens le lecteur construit-il entre le texte et sa propre histoire ? Comment le lecteur vagabonde-t-il à partir d'un texte donné ?

peut prévoir une écriture où les deux systèmes d'écriture renvoient à un seul texte. Des tentatives ont été réalisées en ce sens. La marge, conçue comme du hors-texte, se trouve ainsi textualisée. Elle est la preuve qu'en terme de lecture-écriture, il n'y a pas de lieu neutre, hors-jeu.

Le partage de l'espace entre noir et blanc ne sert pas uniquement la lisibilité du signe linguistique ; puisque les signes graphiques sont considérés dans leur valeur plastique, ce qui est visible en noir et blanc doit être interrogé dans la dimension linguistique et plastique.

Correspondance entre la marge et le miroir

La fiction Feu Pâle de Nabokov se présente comme une édition critique d'un poème. La structure de Feu Pâle correspond au modèle supposé du genre : introduction, poème, notes, index. Les notes sont groupées à la fin du poème ; de ce fait, le lecteur est amené à se déplacer dans l'épaisseur du livre pour avoir accès au sens. Les notes se lisent en discontinu selon la linéarité de lecture du poème. Pourtant, l'auteur supposé du commentaire □Charles Kinbote- suggère au lecteur de commencer la lecture par les notes, comme si le fil était tissé d'une note à l'autre, transformant ainsi l'ensemble des notes en texte :

Bien que ces notes, conformément à l'usage, viennent après le poème, il est conseillé au lecteur de les consulter d'abord et d'étudier ensuite le poème en s'aidant de ces notes, de les relire naturellement en parcourant le texte, et peut-être, après en avoir fini avec le poème, de les consulter une troisième fois pour obtenir une vue d'ensemble. (Vladimir Nabokov, Feu Pâle, p 26)

Le problème qui est posé est celui de la nécessaire discontinuité dans la lecture d'un texte pourvu de notes. Charles Kinbote distingue trois temps dans la lecture : une première lecture, intégrale, consacrée à la lecture suivie de notes ; une seconde consacrée à la lecture discontinue du texte et des notes ; une troisième consacrée à la lecture suivie des notes. Ainsi donc, le commentateur renverse le rapport hiérarchique habituel entre le texte et la note. Et, d'un point de vue matériel, cela se traduit par un renversement des proportions topographiques : l'espace consacré au poème se réduit à 30 pages alors que l'espace consacré aux notes occupe 200 pages. Par ailleurs, Charles Kinbote souligne la difficulté de lire, en discontinu, texte et notes groupées en fin de volume :

Dans un cas comme celui-ci, je crois qu'il est sage d'éliminer l'ennui d'avoir à feuilleter dans les deux sens, soit en détachant les pages du poème pour en faire une brochure séparée, soit, plus simplement encore, en achetant deux exemplaires du même ouvrage qui peuvent alors être placés dans des positions adjacentes sur une table confortable... (Vladimir Nabokov, Feu Pâle, p. 26)

Généralement accessoire, la note change ici de statut. En effet, la lecture de la note est généralement facultative et le lecteur peut ne pas tenir compte du signe de renvoi ; dans le texte de Vladimir Nabokov, elle fait partie du texte et sa lecture est nécessaire. Le rapport de subordination s'inverse, ce qui est souligné par le renversement des proportions topographiques.¹⁷⁸ L'annulation de la hiérarchisation entre le texte principal -ici, le poème- et la note opère un renversement des valeurs puisque la textualisation de la note oblige le lecteur à ne plus en faire l'économie. Un nouveau parcours de lecture se

crée. Par ailleurs, le partage entre le poème et le commentaire renvoie à deux discours généralement opposés. Or ici, le commentaire est aussi une fiction ; il y a donc annulation des oppositions.

Dans Le théâtre des métamorphoses, Jean Ricardou utilise des astérisques et non des numéros pour le renvoi des notes, ce qui rend la lecture du mixte d'autant plus incommoder qu'il y a une indistinction entre le texte principal et le texte secondaire. Ainsi, et pour ne s'en tenir qu'aux pages 98 et 99, le mot « **postface** » (en page 98) est précédé d'un astérisque et le mot « **postface** » (en la page 99) est lui aussi précédé d'un astérisque. Dans quel sens doit s'effectuer la lecture ? A l'évidence, le déplacement perpétuel dans un mouvement de va-et-vient entre le texte en italiques -sur les pages de droite- et le texte en gras -sur les pages de gauche- est une conséquence du dispositif diluant les frontières entre le texte fictionnel et le texte théorique : le «mixte» proposé par Jean Ricardou vise bien à déboussoler le lecteur, afin d'opérer en lui une véritable conversion.

5. Le risque de la disparition

Tout ce qui est matériel est périsable. A partir du moment où l'on s'intéresse à l'aspect matériel du texte, il est normal d'envisager le risque de sa disparition. Entre le texte et le livre, une série d'opérations éditoriales visent à créer un objet, le livre, support du texte. En tant que tel, il est soumis aux aléas de la fabrication, à savoir les accidents techniques. Dans Si par une nuit d'hiver un voyageur, Italo Calvino présente un ouvrage dans lequel des cahiers identiques ont été reliés.

De la page 32, tu es revenu à la page 17 ! Ce que tu prenais pour une recherche stylistique de l'auteur est une erreur de l'imprimerie : les mêmes pages ont été reprises deux fois. L'erreur a dû se produire au brochage : un livre est fait de «cahiers», chaque cahier est une grande feuille où sont imprimées seize pages, et qu'on replie en huit ; quand on procède à la reliure des cahiers, il peut se faire que dans un exemplaire se glissent deux cahiers identiques ; c'est un accident qui se produit de temps en temps. (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p. 29)

¹⁷⁸ Le Songe de Kepler présente le même renversement des proportions entre la fiction proposée (10 pages) et les notes (100 pages), ce qui, dans la perspective de Kepler, correspond à un renversement de statut : la fiction devenant un exemple subordonné à la thèse développée dans la note. L'aspect matériel du texte correspond à une pratique d'écriture. En effet, le lien entre la fiction et les notes se fait à l'inverse des pratiques du discours scientifique car la conclusion (l'univers observé) est donné avant les règles de formation qui ont présidé à l'élaboration de la fiction. Kepler semble défendre la thèse selon laquelle l'observation est insuffisante si elle n'est organisée par une spéculation scientifique, supérieure au constat. Par ailleurs, la continuité de la fiction est rompue par le renvoi aux notes : l'ensemble de la fiction et des notes ne constitue qu'un seul texte et le lecteur doit sans cesse se déplacer - de la terre à la lune, de la fiction aux notes - car l'univers ne peut être perçu d'un seul point de vue à moins de se situer à la place du soleil - d'où l'on peut voir et la terre et la lune- c'est-à-dire se situer dans une perspective héliocentrique de l'univers et non plus une perspective géocentrique. Le partage fictif entre la fiction et les notes -auquel correspond un passage fictif entre le discours allégorique et le discours scientifique- crée un espace textuel subsumant les oppositions et permettant de formuler des vérités scientifiques qui ne peuvent être entendues dans les discours de l'époque. La structure textuelle correspond donc à une reconfiguration mentale.

Plus loin, le livre se décompose suite à un problème technique :

L'ordre des mots dans le texte de Calixto Bandera, que la mémoire électronique conservait pour pouvoir le restituer à tout moment, s'est trouvé effacé par une démagnétisation instantanée des circuits. Les fils multicolores broient désormais une poussière de mots dispersés : le le le le, de de de de, du du du du, que que que que, rangés selon leur fréquence respective en colonnes. Le livre est en miettes, dissous, impossible à recomposer : comme une dune de sable emportée par le vent. (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p. 235)

La réflexion sur la matérialité du signifiant aboutit à une réflexion sur le support du texte. La fragilité de tout support est un risque pour le texte. La textualisation s'opère également au niveau du conditionnement du texte. L'objet-livre perd son insignifiance et participe donc à la construction du dispositif textuel. La mise en forme du texte fait partie du texte.

S.M. L. XL, 1995 de Rem Koolhas et Bruce Mau, est l'œuvre conjointe d'un architecte et d'un graphiste : l'écrivain, en tant que tel, disparaît. S.M. L. XL se présente comme un objet visualisant la métaphore architecturale, fréquente dans le monde éditorial. Ne parle-t-on pas de la cathédrale proustienne, d'un pavé à lire...? Le titre du livre est un emprunt fait au monde du prêt-à-porter¹⁷⁹ et il renvoie à la structure du livre consacrée à l'architecture dans la mesure où les projets architecturaux sont classés en fonction de leur dimension. Ce livre frappe par sa monumentalité : « **7 cm d'épaisseur** », « **2,7 kilos** », « **1345 pages** » .¹⁸⁰ A l'ère de la numérisation et du livre de poche, S. M. L. XL est une bravade sinon une provocation, à moins qu'il ne soit une réponse au risque de disparition du livre. Le livre-objet, monumental, ne se laisse pas pénétrer par un lecteur non-initié : il exige une approche réfléchie.

Entrer dans les fictions proposées par Claude Simon ne peut se faire que si l'on accepte de rompre avec les cadres admis, les habitudes de lecture. Il contraint le lecteur à des cheminements non balisés. On sait que pour La route des Flandres, Claude Simon a visualisé personnages et thèmes à l'aide de couleurs différentes afin de trouver un principe organisateur à son roman.¹⁸¹

(...) j'ai inscrit, chaque fois sur une ligne, un petit résumé de ce qu'il y avait dans chaque page et, en face, j'ai placé la couleur correspondante, puis j'ai punaisé l'ensemble sur les murs de mon bureau et alors je me suis demandé s'il ne fallait pas remettre un peu de bleu par ci, un peu de vert par là, un peu de rouge ailleurs, pour que ça s'équilibre. Ce qu'il y a d'intéressant, c'est que j'ai « fabriqué » certains passages parce qu'il manquait un peu de vert ou un peu de rose à tel ou tel endroit.» (Claude Simon cité par Lucien Dällenbach, Claude Simon, p. 185)

Dans la version éditée, ces fils de couleur disparaissent ; par conséquent, le lecteur, nouveau Thésée, est amené à retisser ce fil d'Ariane pour entrer dans ce labyrinthe textuel. Il est amené à recomposer le puzzle proposé par Claude Simon. La structure

¹⁷⁹ Là encore, les comparaisons entre le travail d'écriture et le travail de couture sont fréquents.

¹⁸⁰ Catherine Smet, «*Je suis un livre*» dans Les Cahiers du Musée national d'art moderne n°68, été 99, p.95 sq.

¹⁸¹ Lucien Dällenbach, Claude Simon, Les Contemporains

offerte n'est pas arbitraire, mais au contraire, motivée puisqu'elle vise à faire coïncider le désastre en ses « *harmoniques* »¹⁸² ou en ses « *couleurs complémentaires* »¹⁸³ :

J'étais hanté par deux choses : la discontinuité, l'aspect fragmentaire des émotions que l'on éprouve et qui ne sont jamais reliées les unes aux autres, et en même temps leur continuité dans la conscience. Ma phrase cherche à traduire cette contiguïté. (Claude Simon dans Le Monde, 8 octobre 1960)

Les premières pages du roman présentent les segments textuels producteurs à partir desquels va proliférer le texte, tant au niveau thématique qu'au niveau structurel.¹⁸⁴ La prolifération obéit à une logique sensorielle et non pas temporelle puisque ce qui surgit dans la mémoire s'effectue dans l'instantané et non dans la durée. Par ailleurs, Claude Simon ne garantit aucun message, il n'a rien à communiquer : les faits sont « *sans cesse contestés, remis en question, par les différents personnages qui en formulent plusieurs versions, s'interrogent, se demandent s'ils ne se trompent pas, si les choses se sont bien passées telles qu'on les leur a racontées, ou telles qu'ils les imaginent, ou même encore telles qu'ils ont cru les voir. Tout bouge. Rien n'est sûr, rien n'est fixe. Le langage est lui aussi naturellement mouvant.* »¹⁸⁵ Le livre de Claude Simon se présente comme un labyrinthe, espace fragmenté où le lecteur est sans cesse dérouté ; celui-ci cherche les fils de couleur qui ont contribué à l'élaboration du texte et qui sont susceptibles de l'orienter dans un espace inhabituel. Dans un espace en mouvement, soumis à la destruction permanente, le texte devient lui-même image de ce mouvement et de cette destruction permanente ; le lecteur doit véritablement voyager dans cette odyssée textuelle.

Dématérialisation de l'œuvre

Avec le jeu du blanc sur blanc, on aboutit à la disparition de la matérialité de l'œuvre. Robert Rauschenberg, John Cage, Jochen Gerz, Roman Opalka font le vide. Ils transgressent donc les frontières de l'art en poussant la logique du minimalisme au point extrême. Qu'en est-il en littérature ? Que nous disent donc les fictions en ce point extrême ?

L'œuvre pensée

Dans une nouvelle de L'aleph-Le miracle secret- de Jorge Luis Borges, l'écrivain Jaromir Hladik est condamné à mort, avant d'avoir pu terminer son œuvre :

Il avait sollicité de Dieu une année entière pour terminer son travail : l'omnipotence divine lui accordait une année. Dieu opérait pour lui un miracle secret : le plomb germanique le tuerait à l'heure convenue ; mais, dans son

¹⁸² propos de Claude Simon recueillis dans Le Monde, 8 octobre 1960

¹⁸³ propos de Claude Simon recueillis dans Le Monde, 8 octobre 1960

¹⁸⁴ propos de Claude Simon recueillis dans L'Express, 10 novembre 1960

¹⁸⁵ propos de Claude Simon recueillis dans L'Express, 10 novembre 1960

esprit, une année s'écoulerait entre l'ordre et l'exécution de cet ordre. (Jorge Luis Borges, Le miracle secret, p.156)

En pensée, il accomplit son œuvre, sans témoin. Jorge Luis Borges imagine donc un auteur sans œuvre visible puisqu'elle existe uniquement en pensée.

Il termina son drame : il ne lui manquait plus qu'à décider d'une seule épithète. Il la trouva ; la goutte d'eau glissa sur sa joue. Il commença un cri affolé, remua la tête, la quadruple décharge l'abattit. (Jorge Luis Borges, Le miracle secret, p.157)

L'écrivain termine donc son œuvre en pensée. Existe-t-elle ? Une telle hypothèse déstabilise les croyances en l'œuvre comme objet ; pourtant, il faut admettre qu'à un moment donné de l'histoire, on a pu penser que la conception d'une œuvre était l'œuvre.¹⁸⁶ Seulement, à la différence du « **miracle secret**», l'œuvre invisible n'existe que par les commentaires qu'elle suscite.¹⁸⁷ S'agit-il de dire que la réalisation d'une œuvre est accessoire, à partir du moment où elle est conçue ? Paradoxalement, Jorge Luis Borges défend cette thèse dans une œuvre visible.

Jouer sur les frontières de l'invisibilité de l'art revient à mettre nos croyances en l'art à l'épreuve de ce que la réalité nous offre. La proposition de Jorge Luis Borges peut être perçue comme une approche mystique de l'œuvre littéraire. Cette approche mystique est confirmée dans une autre nouvelle de Jorge Luis Borges, -L'aleph- dans laquelle un narrateur tente de raconter sa vision de l'aleph, tentative vouée à l'échec puisque la langue parfaite qui pourrait transcrire son expérience fait défaut. C'est d'abord Carlos Argentino, un rival du narrateur, qui témoigne avoir vu l'aleph. Il propose au narrateur de vivre la même expérience que lui tout en ayant la précaution de dire que son incapacité à voir l'aleph n'annulerait pas son témoignage. Selon Carlos Argentino, le fait de ne pas voir l'aleph ne prouve pas que l'aleph n'existe pas : c'est une attitude intellectuelle que l'on trouve dans toutes les religions. Le narrateur pense d'abord qu'il s'est laissé piéger par un fou, puis, ayant vu l'aleph, il raconte son « **désespoir d'écrivain**» (p.204) :

J'en arrive maintenant au point essentiel, ineffable de mon récit ; ici commence mon désespoir d'écrivain. Tout langage est un alphabet de symboles dont l'exercice suppose un passé que les interlocuteurs partagent ; comment transmettre aux autres l'Aleph infini que ma craintive mémoire embrasse à peine ? (Jorge Luis Borges, L'aleph, p.204)

L'invisibilité de l'aleph renvoie à deux hypothèses contradictoires : ou le témoin est fou et il délire ou il est mystique et il dit la vérité. Dans tous les cas, l'hypothèse choisie témoigne d'un univers de croyances. L'aleph, initiale de l'alphabet, renvoie au silence et à l'écriture. Cependant, une telle position reviendrait à nier le travail qui s'effectue pendant le temps de l'écriture. On peut penser qu'il s'agit plutôt de mettre l'accent sur la différence entre

¹⁸⁶ Nathalie Heinich, Le triple jeu de l'art contemporain

¹⁸⁷ On peut penser que la religion chrétienne est fondée sur ce même principe : la parole du Christ est invisible, elle existe «selon» les paroles des apôtres qui lui confèrent une existence a posteriori. Le Christ naît par les commentaires de ses apôtres. Lui-même n'a rien écrit, si ce n'est une trace dans le sable, aussitôt effacée. Plus généralement, toutes les religions sont fondées sur le postulat d'une existence divine à qui l'on attribue un discours. De la même manière, on peut penser qu'une œuvre existe à partir des commentaires qu'elle suscite ; à la limite, on peut commencer par créer un commentaire sur du vide, du silence, puis faire admettre que ce vide est une œuvre.

l'œuvre visible, publiée et l'œuvre invisible qui n'existe que pour le créateur. Il est certain que ne peut entrer dans le champ littéraire que ce qui est montré, publié. Quoique... Par conséquent, un scripteur ne peut acquérir le statut d'écrivain qu'après avoir fait des démarches auprès des critiques, des éditeurs. Il y a une socialisation nécessaire de l'écriture pour témoigner de son existence : l'œuvre existe toujours selon ceux qui s'en portent garants.

L'œuvre conceptuelle

L'époque contemporaine est pourvoyeuse d'une quantité d'œuvres comme si l'écrivain était soumis à la productivité pour justifier son statut social. Par opposition à ces créateurs qui prouvent toujours leur existence à l'aide d'objets, il existe des créateurs qui n'éprouvent pas le besoin de prouver qu'ils existent et qui, par conséquent, produisent moins. C'est une explication possible. Quel sens donner à ces œuvres invisibles ? Il semble qu'il y ait une volonté de dépasser la perception, la référence au sensible, pour traduire la dimension intellectuelle de l'œuvre. On peut penser aussi que l'œuvre invisible est la conséquence d'une conception trop idéale de la création. L'objectif de l'art conceptuel défini par Sol Lewitt est « **la dématérialisation de l'art ; l'idée ou le concept, en vient à primer sur la réalisation matérielle de l'œuvre.** »¹⁸⁸ Dans la société productiviste qui est la nôtre, on peut penser qu'une telle conception de l'art renvoie à un acte politique de refus devant la commercialisation inévitable de l'œuvre d'art. La cote d'un artiste se mesure à l'aune du chiffre de vente. L'œuvre littéraire est aussi un produit commercial, soumis aux contingences économiques. Par conséquent, la loi du chiffre et de la demande modifie les conditions d'exercice de l'art. En effet, l'édition impose des normes d'écriture et quiconque veut publier doit les respecter. La publication dépend donc d'un cénacle qui décide, en fonction de ses préjugés et de ses croyances, des œuvres qui méritent d'être publiées. Comme le fait remarquer Jean-Yves Jouannais, « **les célébrateurs de la culture ne pensent pas assez au grand nombre des humains et au caractère innombrable des productions de la pensée.** »¹⁸⁹ Refuser d'entrer dans le circuit de distribution, c'est protester contre l'hégémonie économique qui, pour ne pas stocker, emmagasiner, met au pilon ce qui ne se vend pas immédiatement : la logique commerciale actuelle est une logique de flux et non une logique de stockage. Dans ce contexte, la Brautigan Library¹⁹⁰ archive des œuvres non publiées¹⁹¹, lesquelles sont « **lues par des personnes qui se déplacent parfois de très loin pour y avoir accès** »

¹⁸⁸ Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres*, p.79

¹⁸⁹ Jean-Yves Jouannais, op. cit. p.113

¹⁹⁰ Jean-Yves Jouannais, op. cit. p.109 sq

¹⁹¹ Les auteurs d'œuvres non publiées peuvent-ils se déclarer écrivains ? Non, si l'on considère qu'être écrivain est un statut social ; néanmoins, de telles personnes vivent une situation paradoxale dans la mesure où elles consacrent une partie de leur temps à écrire sans que cela soit reconnu. On constate ainsi que certaines personnes sont devenues écrivains post mortem. On peut s'interroger sur la raison qui pousse les individus à faire reconnaître spécialement cette activité, parmi toutes celles qui sont pratiquées.

(p.109) : il y a donc des lecteurs amateurs de ces rebuts éditoriaux et l'on peut penser que cette bibliothèque fonctionne un peu comme un marché aux puces où chacun déniche une merveille. En ce sens, on peut penser que la technologie actuelle va permettre de fabriquer les livres à la demande, pièce à pièce. Par ailleurs, notre société est productrice et non contemplative ; pourtant la contemplation appartient aussi à notre histoire¹⁹². Et il y a peut-être de la part des créateurs d'œuvres invisibles un souci d'équilibre, de repos à chercher ; pour cela, il faut prendre le temps et être à distance de ce qui se produit.

La dématérialisation de l'œuvre est une pratique courante dans l'art du XXème siècle. A cet égard, le travail de Jean-Pierre Raynaud témoigne des différentes façons de dématérialiser l'œuvre. Celui-ci choisit comme matériau de base un carreau de céramique blanche de 15cm X 15cm comme unité de construction de sa Maison-Blockhaus. Le matériau choisi est banal, il appartient au monde quotidien et, parmi tous les carreaux de céramique, on peut dire que le carreau de céramique blanche est le degré zéro de la céramique. Cet objet, le plus commun qui soit, est donc intégré dans le monde de l'art. De ce fait, les frontières entre l'objet d'art et l'objet quotidien disparaissent : la maison se transforme en pur objet.

J'avais besoin de pureté, de silence, d'absence d'objets et de tapages, et je me suis retrouvé avec un vide, qui n'était pas vide mais présent. (citation de Jean-Pierre Raynaud dans Jean-Pierre Raynaud, p.65)¹⁹³ **Ma maison est totalement vide de confort et d'information, c'est un espace mental uniquement, un espace où mon imagination peut fonctionner. (citation extraite de l'interview inédite de Gladys C.Fabre dans Jean-Pierre Raynaud, p.71)**

Le matériau de céramique blanche, matériau inaltérable dans le temps, est commun au laboratoire, à l'hôpital, à la salle de bains ; il renvoie à l'obsédante présence de la mort qui se traduit sous différents aspects : le vide, le blanc, l'absence... L'espace de Jean-Pierre Raynaud est un espace blanc structuré par des joints noirs : il renvoie à la thématique funéraire. Dans cet espace, l'objet disparaît progressivement.

(...) en cherchant intuitivement un blanc, le carrelage m'a sans doute séduit, du fait que ce blanc était cuit, impersonnel et qu'il me paraissait être plus durable que le blanc peint, plus net, plus sûr. Ce que j'avais appris, c'était le quadrillage de l'espace : il y avait un blanc et il y avait une structure : le blanc apportait sa dimension d'absolu et d'un autre côté, les lignes structuraient cet absolu.
(Jean-Pierre Raynaud cité dans Jean-Pierre Raynaud La maison, p.43)¹⁹⁴

Carrelage, Marbre noir, 1974 est une référence à Malévitch : Jean-Pierre Raynaud se débarrasse progressivement de tous les objets ; seul demeure un espace blanc que le carreau blanc structure. Sur les murs carrelés de sa Maison-Blockhaus, il accroche des tableaux-carrelages identiques, numérotés qui réfléchissent la structure globale de son espace. La répétition de l'élément de base peut se poursuivre à l'infini. L'exposition de ces

¹⁹² Il existe des ordres contemplatifs et l'on peut penser qu'ils ont leur raison d'être. Dans la culture orientale, la contemplation est un mode de connaissance plus généralement partagé.

¹⁹³ Gladys C. Fabre, Georges Duby, Jean-Pierre Raynaud.

¹⁹⁴ Denyse Durand-Ruel, Yves Tissier, Bernard Wauthier-Wurmser, Jean-Pierre Raynaud La maison 1969-1987.

tableaux sur le mur renvoie à la conception de l'art pour laquelle le tableau est une matrice de l'univers représenté : le tableau englobe l'espace dans lequel il est englobé. La Maison-Blockhaus est constamment en travaux : certains débris sont exposés c'est-à-dire présentés comme des œuvres d'art. Par la suite, elle est démolie par Jean-Pierre Raynaud. Ne subsistent alors que des photos, des témoignages. L'œuvre, en tant qu'objet matériel, n'existe plus, mais parce des témoins et des témoignages transmettent son souvenir, on peut penser qu'elle existe toujours et fait partie de notre patrimoine culturel. On fait des livres sur la maison disparue, qui eux-mêmes deviennent objets de commentaires. De la même façon, Jean-Pierre Raynaud conçoit la Tour des Minguettes qui, en tant qu'objet, n'a jamais existé. Dans le cadre d'un projet de réhabilitation d'un quartier en délabrement, Jean-Pierre Raynaud avait conçu La Tour Blanche. Il s'agissait de recouvrir entièrement de céramique blanche une tour délabrée et partiellement désertée par ses habitants. La tour d'habitation disparaît sous une enveloppe de céramique. Ainsi, une tour d'habitation change de statut et acquiert un nom -La Tour Blanche- et une signature, celle de Jean-Pierre Raynaud. Cet objet, promu œuvre d'art, doit être exposé *in situ*. En fait, l'œuvre ne verra jamais le jour. La Tour abolie ne renaîtra que sous la forme acceptable de Minguettes 84-2000, objet d'art remis à sa place, le musée. Ces gestes qui visent à effacer la visibilité de l'œuvre, jusqu'à s'en passer, déstabilisent les représentations de l'œuvre d'art. En effet, la conséquence ultime d'une telle position est que seul le témoignage atteste l'existence de l'œuvre. A la limite, le créateur est le référent ultime et il s'agit alors de se faire admettre comme tel pour être l'auteur d'une « **non-œuvre** » .¹⁹⁵

Alors que tout semble opposer la fiction et l'abstraction, il semble que dans le courant des pratiques artistiques contemporaines, une dématérialisation de l'œuvre soit une tentation et une limite frôlée par des créateurs soucieux d'échapper à la logique de consommation. Cette dématérialisation de l'œuvre renvoie au créateur, référent ultime d'une non-œuvre, seul garant de l'authenticité de son ascétisme.

La numérisation

La numérisation permet, a priori, de mettre fin à l'envahissement de l'espace par la quantité toujours croissante de textes à conserver. En ce sens, elle participe à la dématérialisation puisqu'elle repose sur une logique minimaliste. Cette technique vise à condenser l'information de façon à ce que la matérialité des supports soit la plus minime possible. L'écriture numérique repose sur le principe que toute information, qu'elle se présente sous forme de caractères, d'images ou de sons, peut être traduite dans le code binaire. Comme le souligne Gérard Chazal,¹⁹⁶ «le pouvoir universel du code binaire dévoile un caractère majeur de l'information : il faut au minimum deux signes ou deux symboles qui se différencient et s'opposent pour que du sens apparaisse.» Le codage binaire prouve que l'économie de moyens ne prive pas l'information d'une infinité de

¹⁹⁵ *On peut penser que d'une certaine manière tous les personnages d'écrivains, toutes les œuvres imaginées que l'on trouve dans les fictions jouent à faire admettre ces non-œuvres au titre d'œuvres.*

¹⁹⁶ Gérard Chazal, Symbolisme minimal et combinatoire, p.145

variations. En génétique, le code ADN, qui repose sur 4 éléments, condense la totalité des êtres vivants. La numérisation permet de comprendre le minimalisme.

Le principe de l'écriture alphabétique repose lui aussi sur une combinatoire : un nombre minime de lettres permet un nombre infini d'énoncés. C'est pourquoi Ménard, personnage d'auteur présenté par Jorge Luis Borges peut imaginer réécrire Le Quichotte :

Il ne voulait pas composer un autre Quichotte -ce qui est facile - mais Le Quichotte. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original ; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient -mot à mot et ligne à ligne- avec celles de Miguel de Cervantès.» (Jorge Luis Borges, Pierre Ménard auteur du Quichotte, p. 45)

D'un point de vue strictement mathématique, puisque tout texte résulte d'une combinatoire reposant sur un nombre fini de lettres, ce projet est réalisable, à condition de ne pas tenir compte du temps.

Il me suffisait d'être immortel pour la mener jusqu'au bout. (Jorge Luis Borges, Pierre Ménard auteur du Quichotte, p.46)

Le codage binaire repose sur le même principe combinatoire. On peut dès lors envisager que la numérisation va permettre le développement de nouvelles approches de l'écrit puisque toute combinatoire est une classification. En effet, on peut envisager d'aborder l'écrit à partir d'éléments rendus visibles par la numérisation. Par ailleurs, elle peut également créer de nouvelles manières d'écrire puisqu'elle permet de visualiser sur écran les différentes possibilités envisagées. Le code binaire permet une exploration systématique des possibles : on pourrait envisager des simulations informatiques permettant d'explorer les solutions qui exigent des combinaisons infinies ou qui prennent trop de temps, on pourrait écrire à partir de programmes informatiques en faisant varier des paramètres.

Dans Si par une nuit d'hiver un voyageur, fiction proposée par Italo Calvino, le faussaire Hermès Marana fait de l'apocryphe une activité lucrative. Ce messager dirige des organisations dont le but est la production artificielle d'œuvres. A partir du moment où l'on conçoit l'écriture comme une combinatoire, on peut penser que des programmes d'écriture peuvent produire des énoncés. L'OEPHLW « (**Organisation pour la Production Electronique d'œuvres Littéraires Homogénéisées**) » propose à l'écrivain Silas Flannery son assistance technique afin de terminer son roman. Celui-ci est incapable de poursuivre son œuvre, mais la proposition de Marana lui fait peur. La machine peut-elle créer une écriture impersonnelle à laquelle l'écrivain Silas Flannery aspire ? Qu'est-ce qui différencie l'intelligence artificielle de la machine de l'intelligence humaine ?¹⁹⁷ Italo Calvino met en fiction une question posée par les scientifiques fascinés par les capacités des ordinateurs.¹⁹⁸ On peut penser que certaines écritures à contraintes ressemblent à des programmes informatisés que l'on pourrait réaliser : on part donc du principe que tout énoncé résulte d'un changement de règles que l'on peut

¹⁹⁷ Douglas Hofstadter, op. cit., passim

¹⁹⁸ De nombreuses fictions mettent en rivalité l'intelligence de l'homme et celle la machine pensante.

codifier ?¹⁹⁹ De telles productions semblent vouloir se passer de l'ego. Etre écrivain consisterait alors à poser sa signature au « ***dos d'un parchemin***²⁰⁰ », le logiciel valant pour l'œuvre. Curieusement, au centre de la dématérialisation de l'œuvre, resurgit le sujet comme si le lien entre être et faire était indissoluble : pour certains, il est nécessaire de faire -une œuvre- pour prouver son existence, pour d'autres, il suffit d'affirmer son existence. Le problème se déplace donc entre faire et dire : l'acte de parole est performatif. On peut penser que le métier de nègre²⁰¹ remplit aujourd'hui la fonction d'intelligence artificielle car il crée pour permettre à une personne d'exister socialement : il serait alors nécessaire de séparer le scripteur de l'écrivain. Seul le scripteur intéresse le lecteur ; l'écrivain est un phénomène social, insignifiant du point de vue du lecteur. Dans Si par une nuit d'hiver un voyageur, Italo Calvino parle du « ***ghost-writer, écrivain fantôme*** » qui représente une sorte d'écrivain total capable de trouver pour chaque livre une voix propre. On peut penser qu' Italo Calvino propose une sorte de définition de lui-même dans la mesure où il écrit dix apocryphes. Cet écrivain-fantôme n'a pas d'incarnation qui lui permettrait d'exister socialement, il est un pur scripteur : le vœu d'impersonnalité aboutit à un vœu de désincarnation qui aboutit à un projet d'écriture programmée par ordinateur.

Conclusion partielle

A suivre le texte à la trace, on se rend compte que les écrivains considèrent que l'inscription sur un support est un geste qui ne doit pas passer inaperçu. Tout se passe comme s'il était nécessaire de faire voir la plasticité du texte, de transformer le lecteur en spectateur du texte. L'écriture se définirait alors comme un art visuel voué à l'échange entre le noir et le blanc. Les mots seraient également des matériaux à sculpter, à déformer, à tailler sur mesure jusqu'au risque de l'usure, de la disparition. C'est le péril encouru par toute œuvre non lue qui est ainsi montré au lecteur. A chacun de s'interroger sur ces blocs de mots « ***ici-bas chus***», forçant l'étonnement de chacun. Les fictions montrent l'importance de la matérialité du texte et cherchent à désorienter le lecteur amené à lire le texte dans tous les sens. Par ailleurs, peut-être pour maîtriser la disparition qui pèse sur tout objet -dont le texte-, les créateurs entrent dans une logique minimaliste qui aboutit à la production d'œuvres conceptuelles ; le stade ultime étant la non-œuvre. Les fictions montrent cette fascination pour le vide, le silence, l'absence, le rien, le noir.

¹⁹⁹ La revue Formules n°3 propose des écritures à contraintes dont certaines fonctionnent selon les procédures de programmation de logiciels : ainsi les textes d'Eric Sadin.

²⁰⁰ Berlioz, La damnation de Faust : On peut penser qu'il s'agirait là d'une imposture littéraire visant à gagner une reconnaissance sociale injustement gagnée.

²⁰¹ Bruno Tessarech, La machine à écrire : «Je suis un nègre. Quelqu'un qu'on paie pour écrire ce que les autres signent.», p.11

Deuxième partie : De la représentation à la réflexivité

Après le langage, c'est la fonction représentative de la fiction qui va être mise en question. Les pratiques réflexives de la fiction démontrent au lecteur que tous les principes implicites sur lesquels se construisent les œuvres fictionnelles sont instables et contestables.

Chapitre 1 : La mimésis

L'idéologie de la représentation et de l'expressivité²⁰² repose sur le postulat platonicien selon lequel l'art imite la nature. A partir de cet axiome, s'élabore une doctrine aux

²⁰² « (...) l'idéologie qui actuellement domine, et notamment dans le domaine de la littérature, ressortit à ce que nous nommons le dogme de l'Expression et de la Représentation. Elle consiste en le credo suivant : toujours, à la base du texte, comme la condition de sa possibilité doit, dans un premier temps, nécessairement gésir un *quelque chose à dire*. Ou, plus précisément, ce que nous nommons un *sens institué*. Ensuite, dans un second temps, peut s'accomplir l'acte d'écriture qui ne saurait se concevoir autrement que comme la *manifestation du sens institué*. Nous l'avons mainte fois précisé : si le sens institué concerne des aspects du Moi, la manifestation est habituellement nommée une *expression* ; si le sens institué concerne des aspects du Monde, la manifestation est communément nommée une *représentation*. (Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, p.15)

contours flous -la mimésis- qui hésite entre une valeur définitoire de l'art et une valeur prescriptive ; entre une propriété perçue comme l'essence de l'art, et un idéal à rechercher, celui de la fidélité de la représentation par rapport au réel.

1. Retour aux sources

Pour Platon²⁰³, qui distingue le monde transcendental des Idées du monde sensible des copies, les œuvres d'art sont soumises aux apparences sensibles et ne reflètent pas le monde en soi, mais le monde tel qu'il est perçu ; elles sont donc imitation d'une apparence et non d'une réalité.

Ainsi, il y a trois sortes de lits ; l'un qui existe dans la nature des choses, et dont nous pouvons dire, je pense, que Dieu est l'auteur (...) Une seconde est celle du menuisier. (...) Et une troisième, celle du peintre (...) Ainsi, peintre, menuisier, Dieu, ils sont trois qui président à la façon de ces trois espèces de lits. (Platon, République, X, p.361)

L'œuvre d'art, imitation d'une copie, «**production éloignée de la nature de 3 degrés**»²⁰⁴, ne peut être qu'une représentation dégradée et confuse d'une apparence, qui est elle-même représentation dégradée et confuse de l'Idée. Platon condamne donc la mimésis, parce que, d'un point de vue gnoséologique, elle ne peut être un accès à la connaissance. C'est pourquoi les poètes, définis comme des imitateurs d'apparences, sont exclus de la Cité : par leur art, ils confinent l'homme dans la matérialité du monde sensible et le détournent de la transcendance du monde réel. Par ailleurs, la mimésis, conçue comme imitation, est d'un point de vue éthique, dangereuse : simulacre du réel, elle entretient une confusion sur la nature même du réel et entrave l'analyse des faits. Platon considère que la mimésis est un leurre qui peut tromper «**les enfants et les hommes privés de raison**»²⁰⁵. En outre, Platon juge la mimésis, méthode d'acquisition cognitive, d'autant plus condamnable que son mode d'action n'est pas la «**persuasion rationnelle**» mais la «**contamination affective**» : elle séduit plus qu'elle ne convainc. L'imitation, qui opère un charme sur les consciences, ne peut être source de connaissance contrairement à la démarche dialectique qui opère une persuasion rationnelle. C'est pourtant cette définition de l'art qui, peu à peu, va s'imposer dans les esprits et se transformer en dogme : l'art doit imiter la nature. La fidélité de la représentation du réel devient un idéal, désigné le plus souvent par le terme de réaliste.

Par ailleurs, une lecture infidèle d'Aristote va renforcer cette conception de l'art comme imitation. En effet, la mimésis aristotélicienne a été comprise comme reproduction fidèle d'un modèle et la virtuosité d'artistes a été mesurée à l'aune de l'exactitude et de l'imitation. Ainsi s'expliquent la célébrité et la rivalité des peintres Zeuxis et Parrhasios.

Pourtant, la mimésis, selon Aristote, n'est pas imitation, duplication, mais

²⁰³ Platon, République, X

²⁰⁴ Platon, *op. cit.*, p.362

²⁰⁵ Platon, *op. cit.*, p.362

représentation, c'est-à-dire production médiate élaboratrice d'une signification. C'est un travail d'abstraction du modèle, de création d'un artefact dont la finalité est cognitive : la représentation est un processus de conceptualisation de la relation qui existe entre le donné empirique et l'artefact poétique. Ainsi, les textes canoniques de Platon et d'Aristote renvoient-ils à des théories différentes qui s'élaborent à partir d'un même concept, la mimésis dont l'histoire littéraire reflète l'équivoque terminologique et qui est, néanmoins une préoccupation majeure de la recherche théorique.

2. Présupposés théoriques

Le concept de mimésis d'où découle l'idéologie de la représentation et de l'expressivité repose sur quelques présupposés théoriques²⁰⁶ : on postule que le monde existe et qu'il est possible de le connaître, que la langue peut copier le monde réel, en être un analogon, qu'elle est transparente, neutre et seconde par rapport au monde réel et que l'œuvre est la conséquence, le résultat d'un « **sens institué** ».²⁰⁷ A l'évidence, ces pré-supposés n'ont pas été naïvement admis ; ils ont plus fonctionné comme des codes culturels nécessaires, par réaction aux courants artistiques antérieurs. C'est en ce sens que l'on peut parler d'idéologie.²⁰⁸

L'idéologie de la représentation et de l'expressivité qui domine au XIXème siècle se fonde sur les représentations culturelles dominantes. Ainsi, lorsque Emile Zola, dans Germinal, décrit la manifestation des mineurs, il s'appuie sur des représentations, des fantasmes, des clichés idéologiques. Soit l'extrait suivant :

Les femmes avaient paru, près d'un millier de femmes, aux cheveux épars, dépeignés par la course, aux guenilles montrant la peau nue, des nudités de femelles lasses d'enfanter des meurt-de-faim. Quelques-unes tenaient leur petit entre les bras, le soulevaient, l'agitaient, ainsi qu'un drapeau de deuil et de vengeance. D'autres, plus jeunes, avec des gorges gonflées de guerrières, brandissaient des bâtons ; tandis que les vieilles, affreuses, hurlaient si fort, que les cordes de leurs coups décharnés semblaient se rompre. (Emile Zola, Germinal, p.345)

La femme est à l'image de la pétroleuse ou de la sorcière telle que la décrit Michelet. C'est elle que l'on retrouve dans le tableau de Delacroix, La liberté guidant le peuple, 1830 : la femme porte-drapeau de la Révolution, débraillée, seins nus, est conforme aux délires érotico-mystiques de l'époque : la madone sado-masochiste, sacrifiée, galvanise les hommes subjugués qu'elle entraîne par-dessus une jonchée de cadavres, dans une orgie meurtrière.

Ainsi la fiction, même lorsqu'elle prétend représenter la réalité selon un idéal de transparence, se construit-elle par référence à des croyances partagées entre le

²⁰⁶ Philippe Hamon, Un discours contraint, p.132

²⁰⁷ Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman

²⁰⁸ Une idéologie est «un ensemble d'idées propres à un groupe, à une époque et traduisant une situation historique». (Larousse)

Narrateur et le Narrataire, deux produits du récit. Philippe Hamon²⁰⁹ parle de « **code idéologique et rhétorique commun à l'émetteur et au récepteur, donc assurant la lisibilité du message par des références implicites ou explicites à un système de valeurs institutionnalisées (extra-texte) tenant lieu de « réel » .** » La littérature fait croire qu'elle copie la réalité par « **un pacte de lecture** ». La fiction est un discours marqué par l'idéologie qui la génère.

Guy de Maupassant, dans la préface de Pierre et Jean, souligne l'impossibilité de représenter la réalité. Alors que la théorie des réalistes se résume par une formule -» **Rien que la vérité et toute la vérité**»- Maupassant montre qu'en fait, les réalistes qui ont le souci de « **dégager la philosophie de certains faits constants**» privilégiennent la vraisemblance et non pas la réalité. La vraisemblance est nécessaire pour qu'il y ait un lien entre la représentation donnée et les représentations collectives, lien qui permet l'adhésion du public. Par ailleurs, comme il serait impossible de tout raconter, les réalistes effectuent des choix. C'est pourquoi Maupassant pense que « **les Réalistes devraient s'appeler plutôt des illusionnistes** » qui font semblant de croire que la réalité en soi, existe :

Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre (...) chacun de nous se fait simplement une illusion du monde (...)
(Maupassant, Pierre et Jean, Préface)

En ce sens, Gustave Flaubert récuse le terme de réaliste qu'on lui attribue et remet en cause une littérature du sens. Incompris, car rompant avec l'idéologie de son époque, il n'a cessé d'expliquer sa poétique :

Je voudrais faire des livres où il n'y eût qu'à écrire des phrases (...) (à L. Colet, 25 juin 1853) cité par Gisèle Séginger, Flaubert Une éthique de l'art pur, p.17)

Le sujet lui importe peu -» **Yvetot donc vaut Constantinople**»-, l'essentiel étant le travail sur la langue, sur la composition. L'œuvre est conçue comme une « **symphonie** »²¹⁰ c'est-à-dire que l'accent est mis sur la structure du texte et non sur le contenu, l'intrigue. D'où le gueuloir : sous la mimésis, la musique. Il s'agit de se débarrasser de la mimésis pour sortir de l'idéologie.

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'Avenir de l'Art est dans ces voies.(Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852 cité par Gisèle Séginger, Flaubert Une éthique de l'art pur,, p.106)

Gustave Flaubert conçoit donc une œuvre narrative débarrassée, autant que possible, de

²⁰⁹ Philippe Hamon, Un discours contraint, p.129

²¹⁰ Gisèle Séginger, Flaubert Une éthique de l'art pur, p. 47

la mimésis. De ce fait, il invalide la séparation traditionnelle entre le vers et la prose : son écriture narrative exige autant de rigueur que le vers et il essaie de saturer l'espace de la fiction de structures, comme l'est, d'une autre manière *Sonnet en X* de Mallarmé. A défaut de pouvoir écrire ce « *livre sur rien* », Gustave Flaubert tente de motiver le contenu romanesque par la forme de son œuvre. On sait que l'objectif essentiel que vise Gustave Flaubert est ce qu'on appelle traditionnellement le style, même si la mimésis reste présente. On peut penser que cette expérience renvoie à la croyance selon laquelle la forme est pure de tout ancrage idéologique.

Par conséquent, ce qui caractérise la fiction n'est pas sa fonction expressive ou représentative, mais le travail sur les mots -c'est-à-dire sur la matérialité de la langue- dont la finalité n'est ni l'expression, ni la communication. L'écriture poétique est un travail d'agencement : il s'agit de construire, dans la prose, des structures comparables à celles de la poésie. Dans *Nouveaux problèmes du roman*, (p.37), Jean Ricardou a montré, à propos de la description de la casquette de Charles Bovary que Gustave Flaubert mettait en question le fonctionnement traditionnel du récit par les mots. En effet, la description de la casquette ou la description de la pièce montée renvoient à la description du fonctionnement du texte lui-même. Cette autoreprésentation mine le fonctionnement traditionnel du récit dans la mesure où ce sont les contraintes structurelles qui génèrent la fiction. Le « *livre sur rien* » est une recherche pour abolir le hasard de la prose et rendre les mots nécessaires.

Si dans la seconde moitié du XIXème siècle, en réaction à l'art pour l'art, la tradition mimétique s'est renforcée²¹¹ et, d'un point de vue politique, cela correspond à une sommation à ne pas s'abstraire de l'Histoire,²¹² Gustave Flaubert se situe à rebours de ce courant puisqu'il déplace l'intérêt du contenu de l'œuvre sur les procédés d'écriture mis en œuvre. C'est pourquoi les nouveaux-romanciers se situent dans sa lignée.²¹³ Cependant, si différents courants littéraires ont été -ou restent- fidèles à l'idéologie de la représentation²¹⁴, il semble qu'une rupture épistémologique ait eu lieu au XXème siècle et que la recherche théorique ait reposé la problématique de la représentation en radicalisant les positions. En effet, les réponses apportées à un moment de l'Histoire ne peuvent être satisfaisantes que dans la mesure où elles permettent de renouveler le questionnement. Au XXème siècle donc, la problématique de la représentation et de l'expressivité est reposée, mais orientée vers le fait en soi, de représenter.

Au départ peut-être, l'idée que le monde réel n'existe pas en dehors d'une conscience organisatrice ; par conséquent, il ne peut y avoir de représentation objective d'une réalité qui existerait en soi. L'idée est qu'aucune représentation de la réalité ne peut être valide objectivement. C'est là une radicalisation des positions philosophiques traditionnelles. En

²¹¹ C'est également en ce sens que l'on peut comprendre le réalisme socialiste du XXème siècle.

²¹² H.R. Jauss, Pour une esthétique de la réception

²¹³ Jean Ricardou, Pour une théorie du nouveau roman Nathalie Sarraute, Flaubert précurseur

²¹⁴ Dans Mimésis, Auerbach illustre cette tradition.

effet, dans Monadologie, Leibniz affirme qu'il y a autant de réalités, d'univers que de regards.

(...) chaque substance simple a des rapports qui expriment toutes les autres et qu'elle est par conséquent un miroir vivant perpétuel de l'univers. Et comme une même ville regardée de differens côtés paroist toute autre et est comme multipliée perspectivement, il arrive de même, que par la multitude infinie de differens univers, qui ne sont pourtant que les perspectives d'un seul selon les differens points de veue de chaque Monade. (Leibniz, Monadologie, p.106)

Dans cette conception, Leibniz affirme l'existence a priori de l'univers, même s'il postule l'impossibilité d'en obtenir une image objective. A l'heure actuelle, on peut expliquer que la réalité n'est pas connue à partir de ses propriétés objectives, mais qu'elle est construite à partir d'une conscience théorique active, qui adopte une certaine manière de rechercher la réalité. En conséquence, toute recherche théorique doit au préalable s'interroger sur son cadre de recherche. Ainsi, comme le souligne Ernst Von Glaserfeld, les théoriciens de la physique contemporaine « *doivent se demander de plus en plus fréquemment s'ils découvrent vraiment des lois de la nature, ou si plutôt la préparation sophistiquée de leurs observations constraint la nature à se soumettre au cadre d'une hypothèse préconçue.* »²¹⁵

Le risque d'une telle radicalisation est un enfermement solipsiste ; néanmoins tout être doté d'une conscience critique se rend compte qu'il existe, parmi d'autres. En conséquence, toute connaissance est relative, c'est-à-dire qu'elle s'établit par rapport à un ensemble d'êtres vivant -ou non- dans une communauté théorique.

(...) (les habitants de la Terre comme ceux de Vénus peuvent affirmer être au centre de l'univers, mais leur affirmation s'effondrera s'il arrive qu'ils se rencontrent), le point de vue solipsiste devient intenable dès que je trouve à côté de moi un être vivant autonome. (Heinz Von Foerster, L'invention de la réalité, p.67)

3. Conclusion partielle

L'idéologie de la représentation et de l'expressivité est le système qui permet d'émettre des propositions au sujet de la fiction. A partir du moment où l'on met en doute la validité des propositions en arguant du fait que tout système nécessite un méta-système qui le justifie, on court le risque d'une régression infinie et d'un enfermement solipsiste. Si l'on admet de considérer l'incomplétude du système en fonction duquel l'on construit un mode d'interprétation, soit l'on reconnaît que toute proposition ne vaut que dans le cadre restreint admis par une communauté, soit l'on tente de prendre en compte cet entremêlement de l'objet considéré et du sujet qui considère l'objet. Il semblerait qu'au Xxème siècle, des écrivains construisent des fictions, non plus pour raconter des histoires selon l'idéologie de la représentation et de l'expressivité, mais pour montrer qu'elles sont aussi des constructions : de telles fictions sont des assertions auto-référentielles qui déplacent l'intérêt du lecteur vers la construction elle-même.

²¹⁵ Ernst Von Glaserfeld, L'invention de la réalité, p.40

Chapitre 2 : La construction d'une construction

Les pratiques réflexives de la fiction vont montrer que les conséquences d'une position constructiviste sont considérables en ce qui concerne la théorie littéraire. Si le monde réel n'existe pas en dehors d'une conscience organisatrice, la fiction -reflet du monde réel- ne peut être qu'une construction au second degré. A partir du moment où l'écrivain témoigne du fait que le langage est entré dans l'ère du soupçon, il est logique qu'il problématisé son rapport à la littérature elle-même, et en particulier son rapport à la fiction narrative. Dans La réflexivité en littérature²¹⁶, Rolf Breuer ajoute :

Si le monde que présente la littérature est par définition déjà fictif, et si de plus, selon la théorie constructiviste, le monde «réel» est aussi inventé, alors la réalité qu'invente la littérature est doublement fictive. (Rolf Breuer, La réflexivité en littérature, p.162)

Au XXème siècle, il est des œuvres qui mettent en cause l'idéologie de la représentation et de l'expressivité en montrant explicitement qu'elles construisent la réalité et en montrant comment elles la construisent : l'accent est donc mis sur la construction -celui qui écrit-, sur les processus de construction -l'écriture- mais aussi sur l'observateur de cette construction au second degré -le lecteur qui, en tant que conscience critique, construit son objet- et les processus de construction -la lecture-. De telles œuvres sont épistémologiques et réflexives : elles se décrivent en train de construire la réalité. L'écriture-lecture est un processus soumis aux lois paradoxales de la circularité. Certes, la littérature réflexive est antérieure au XXème siècle et on pourrait en retracer l'histoire ; cependant, ce n'est qu'en ce siècle que la problématique se généralise et intéresse les chercheurs. D'un point de vue philosophique, on peut penser que de telles œuvres correspondent à une expérience du monde largement partagée et à une exigence de lucidité. D'un point de vue poétique, on peut penser que la problématique soulevée est considérée comme la finalité essentielle de l'art contemporain et comme la possibilité de nouvelles formes de création. C'est pourquoi de telles œuvres sont en synchronisation avec d'autres productions artistiques contemporaines : les problèmes soulevés en littérature se posent également en arts plastiques, en musique...Mains dessinant de Mauritz Cornélius Escher est une variation sur la représentation de la réflexivité. Sur cette lithographie, on voit une main droite -celle du dessinateur- qui dessine une main gauche -objet dessiné- et une main gauche -celle du dessinateur- qui dessine une main droite -objet dessiné²¹⁷ : comme le souligne Douglas Hofstadter²¹⁷, l'impression d'étrangeté résulte du fait que des niveaux hiérarchiques -ici, le sujet dessinant et l'objet dessiné- se recouvrent l'un sur l'autre. La réflexivité est exhibée dans la mesure où les mains sortent de l'espace de la feuille, ce qui laisse supposer un découpage topologique d'un autre niveau -celui où apparaît la signature de Mauritz Cornélius Escher- et un dessinateur

²¹⁶ L'article se trouve dans L'invention de la réalité, p.162

²¹⁷ Douglas Hofstadter, op. cit., p.779

-Mauritz Cornélius Escher- d'un niveau supérieur.²¹⁸ D'un point de vue pédagogique, on peut émettre l'hypothèse selon laquelle de telles œuvres, réflexives, peuvent être des outils de formation professionnelle dans la mesure où elles préservent un espace inviolable, extérieur à la fiction, à moins de considérer chacun comme un être de fiction.

Par ailleurs, on peut penser que la démocratisation de la culture s'accompagne d'une contestation des valeurs, jusque là partagées par la classe dominante et imposées aux autres classes sociales. De ce fait, l'idéologie de la représentation, contestée, est mise en question, ce qui génère de nouvelles pratiques poétiques, parmi lesquelles les pratiques réflexives, qui vont relativiser toutes les formes culturelles dominantes. L'une des conséquences de cette contestation des valeurs est la croyance selon laquelle chaque individu est potentiellement capable de créer un univers poétique.

Marcel Proust met en question la représentation du réel : A la Recherche du temps perdu est un roman qui se réfléchit sur lui-même pour réfléchir sur la capacité du roman à représenter le réel. La peinture permet au narrateur de comprendre que la vérité de l'art n'est pas dans la réalité, mais dans l'**« essence particulière »** de chaque œuvre. Dans ce roman, les images du monde sont révélées, recréées dans la chambre noire par le travail de la pensée : le roman est la mise à jour du monde intérieur du romancier. Le sujet est donc, chez Marcel Proust, la seule réalité :

Je m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire.

Ce qui est enfoui en chacun, ce sont les signes de la réalité ; et l'écriture est une relecture indéfinie de ces signes. La création -qu'il s'agisse de musique (Vinteuil), de peinture (Elstir) ou de littérature (Bergotte)- est un processus d'accession à la singularité et à la différence. « ***La vraie vie, c'est la littérature***» parce que la création permet à chacun d'échapper aux lieux communs, aux similitudes, pour accéder, par une expérience subjective de la réalité à ce qu'il y a de plus singulier en lui, soit l'anormalité. En conséquence, l'art est une discipline qui mène à la vie ; elle permet au sujet de créer son moi profond en créant son œuvre. Comme le fait remarquer Serge Gaubert,²¹⁹ « ***tout homme est -au moins en puissance- « génial » si bien qu'en un sens la notion de génie perd toute signification ; et aussi celle d'œuvre. Etre « génial » c'est tout simplement être soi-même.*** »

La fiction proposée par Marcel Proust cherche à prouver que le sujet reconstruit la réalité à partir de ce qu'il est lui-même. Il y a un entremêlement entre le sujet et l'œuvre : le sujet crée un objet et l'acte de création lui permet de trouver le créateur qu'il est. Les pratiques réflexives de la fiction peuvent apparaître comme des propositions faites au lecteur pour qu'il devienne créateur.

²¹⁸ Cette notion de niveau supérieur renvoie, bien entendu, à la notion de Hiérarchie Enchevêtrée présentée par Douglas Hofstadter, op. cit., passim

²¹⁹ Serge Gaubert, Proust ou le roman de la différence, p.286

1. Le miroir : un outil

Une fois admise l'idéologie de la représentation, il est nécessaire d'analyser son fonctionnement. L'idéologie de la représentation et de l'expression présuppose que le monde est une réalité perceptive : l'art mimétique est un art rétinien. En ce sens, l'écrivain est celui qui observe le monde.

Dans A la recherche du temps perdu, (I, 327) le narrateur rencontre « ***un romancier mondain qui venait d'installer au coin de son œil un monocle, son seul organe d'investigation psychologique et d'impitoyable analyse*** » et qui passe son temps à observer ; ce qui, selon Marcel Proust, est un contresens car la seule réalité est celle qui gît au fond de chacun.

Dans Paludes d'André Gide, le narrateur, accompagné d'Angèle, effectue un petit voyage, pendant lequel il rédige une phrase :

Du haut des pins, lentement descendues, une à une, en file brune, l'on voyait les chenilles processionnaires -qu'au bas des pins, longuement attendues, boulottaient les gros calosomes. (André Gide, Paludes, p.125)

Lorsque le narrateur lit cette phrase à Angèle, celle-ci se récrie qu'elle n'a pas vu les calosomes, montrant ainsi qu'elle n'a pas compris que le texte de fiction crée son propre contexte et qu'il n'y a pas, par conséquent, à le soumettre à l'épreuve du vrai. Elle n'a pas perçu que le contenu référentiel découlait d'agencements entre les mots.

Dans le prolongement de l'œil, les instruments d'optique permettent à l'artiste d'observer le monde, d'organiser ou de modifier sa vision. Parmi les instruments permettant de refléter le monde, il en est un qui jouit d'un statut privilégié, c'est le miroir. Dans l'histoire littéraire, le terme de « ***miroir*** » a connu une telle fortune qu'il a envahi le champ de la critique littéraire, s'est imposé à l'attention du grand public et s'est insinué dans le vocabulaire de chacun. Malgré l'accord tacite qui semble régner à son sujet, force est de constater qu'il revêt des acceptations si diverses qu'il est nécessaire de réfléchir à sa pseudo-évidence.

D'un point de vue étymologique, en hébreu, les termes de « ***miroir*** » et de « ***vision*** » sont désignés par la même chaîne consonantique : seules les voyelles que l'on rajoute à la lecture permettent de décider du sens. Or, comme le fait remarque Jurgis Baltrusaitis,²²⁰ « ***le miroir est toujours un prodige où la réalité et l'illusion se côtoient et se confondent*** ». (p.281) Régi par les lois physiques de la géométrie et des paradoxes mathématiques, le miroir, de par son ambivalence, est porteur d'une richesse symbolique propre à susciter toutes les métaphores. Instrument d'optique, il est l'outil traditionnel du peintre qui lui permet de vérifier l'exactitude picturale. Alberti²²¹ fait remarquer que les miroirs compensent les manques de la peinture : « (...) ***le miroir sera un très bon juge. Je ne sais pourquoi les choses peintes exemptes de défaut sont gracieuses dans le miroir. Ce qui est emprunté à la nature doit donc être corrigé par le jugement du***

²²⁰ Jurgis Baltrusaitis, Essai sur une légende scientifique Le miroir

²²¹ cité par Soko Phay-Vakalis, Le miroir dans l'art de Manet à Richter p.31

miroir. » C'est parfois même un outil obligé : en effet, comment peindre son propre visage si ce n'est à travers l'image reflétée dans un miroir ? Cependant, le reflet dans le miroir n'existe que pour le spectateur²²² ; c'est un leurre, un simulacre qui montre une chose là où précisément elle n'est pas. Traditionnellement utilisé par les peintres comme un outil de représentation permettant une exactitude picturale, le miroir va permettre aux peintres de la Renaissance d'élaborer un système théorique démontrant le fonctionnement de la perspective à l'aide des règles de proportionnalité.²²³ L'exactitude picturale permise par le miroir est une tricherie : le miroir reproduit, mais en inversant l'image. Le peintre, lui aussi, triche en ce qu'il représente sur une surface plane un univers tridimensionnel.

Ainsi, le miroir, emblème de l'exactitude est aussi celui de la tricherie et de l'art du peintre, son ambiguïté en fait un constant sujet d'étonnement au point d'être un point de mire du tableau. Les peintres vont s'intéresser au miroir lui-même comme dispositif de réflexivité. Ainsi, dans Portrait des époux Arnolfini, 1434, de Jan van Eyck, un miroir bombé est représenté sur le mur du fond, derrière les époux ; ce dispositif permet de percevoir une partie de l'espace qui échappe au regard des spectateurs, parmi lesquels se trouve le peintre. Par ailleurs, une inscription latine se trouve au-dessus du miroir -» **Johannes de eyck fuit hic**»- qui permet de penser que l'un des spectateurs reflétés dans le miroir est le peintre lui-même. Cependant cette interprétation pose problème car la formulation en latin est ambiguë²²⁴ : soit l'on pense que le peintre est l'homme qui se marie ; soit l'on pense que le peintre est témoin du mariage.

Le miroir a souvent été utilisé pour résoudre l'incompatibilité qui existe entre la fonction du peintre et celle du modèle ; dans la réalisation des autoportraits, le miroir oblige à certaines corrections : ainsi en est-il de la position de la main qui tient le pinceau. Dans Mains se dessinant, Mauritz Cornelius Escher représente deux mains se dessinant l'une l'autre, de manière à former une boucle. Chacune déborde l'espace de la page comme si ni l'une ni l'autre ne faisaient partie du dessin tout en restant partiellement un objet dessiné : la main dessine et est dessinée, tout à la fois, ce qui est paradoxal et suppose hors-champ une autre main dessinant les deux mains.²²⁵ L'œuvre de Mauritz Cornelius Escher est centrée sur les miroirs. La lithographie Miroir magique, 1946 essaie de montrer ce qui se passe pendant la traversée du miroir. De part et d'autre de celui-ci, il y a deux sphères et des chiens ailés noirs ou blancs qui effectuent le même parcours circulaire en circuit fermé : le chien ailé apparaît progressivement dans le miroir, puis se dédouble avant de disparaître dans le miroir. La lithographie Main tenant un miroir sphérique, 1935 renvoie à une interrogation de Mauritz Cornelius Escher sur les principes de réflexion sur une surface convexe. Toute son œuvre repose sur des phénomènes d'illusion optique régis par des principes de construction extrêmement rigoureux obéissant

²²² Les très jeunes enfants n'ont pas connaissance de cet aspect et lorsqu'ils se regardent dans un miroir, ils cherchent à montrer aux autres leur propre image comme si celle-ci restait imprimée. (observation faite en maternelle)

²²³ Soko Phay-Vakalis, Le miroir dans l'art, de Manet à Richter

²²⁴ Pierre-Michel Bertrand, Le portrait de Van Eyck

²²⁵ Douglas Hofstadter, op. cit. p.776

à des lois mathématiques.

C'est en partie parce qu'il présente une ambivalence symbolique dans son rapport à la réalité que le miroir est devenu la métaphore du livre.²²⁶ Au Moyen Age, le miroir est même un genre littéraire, point de rencontre entre une conception philosophique et une structure littéraire : en effet, de tels livres devaient permettre aux lecteurs de se corriger par l'enseignement qu'ils véhiculaient. Les miroirs étaient donc des instruments de lucidité, de connaissance. Il existe une tradition d'ouvrages²²⁷ édifiants caractérisés par le fait de porter le mot « *miroir* » en guise de titre.²²⁸ Il y aurait donc un rapport entre le miroir et l'accès à la connaissance car le miroir permet une inversion des points de vue. Comme le souligne Mark A. Wheeler,²²⁹ « *le stade du miroir annonce aussi l'usage des pronoms personnels (je, moi, tu...). Lequel suppose une inversion du point de vue : il traduit la conscience de soi comme sujet et comme objet dans le monde, et l'appréciation d'une différence entre soi et les autres.* » Les œuvres ainsi désignées par la métaphore du miroir évoluent de telle sorte qu'elles deviennent le point d'ancrage d'une vision du monde -le reflet offre une vérité épurée du monde- et une forme littéraire particulière. Ces œuvres-miroirs -specula- étaient des ouvrages pieux et édifiants qui servaient de manuels d'éducation. Le miroir permet une connaissance de soi et du monde.

Le miroir désigne donc des phénomènes optiques, mais aussi des élaborations intellectuelles : la réflexion est donc double. Comme le souligne Jurgis Baltrusaitis²³⁰, « *allégorie de la vision exacte, le miroir l'est également de la pensée profonde et du travail de l'esprit examinant les données du problème. « Reflectere » ne signifie-t-il pas « renvoyer en arrière », « refléter » et « réfléchir-méditer » ? (p.9)*

En ce qui concerne la connaissance du sujet, Lacan réinvestit la métaphore du miroir et développe la notion de stade du miroir pour expliquer que la perception de l'image de soi dans un miroir permet l'élaboration du sujet et du langage. L'identification s'effectue par la médiation du miroir mais la découverte de son image dans un miroir n'est pas sans risque. Narcisse se perd en son miroir. Il cherche dans le miroir une (re)connaissance de soi. Mais cette quête est vouée à l'échec car la reconnaissance du sujet ne peut être faite que par autrui. C'est par la parole d'un tiers que le sujet peut échapper au piège du miroir. Narcisse meurt aussi par la parole d'Echo : celle-ci, trop bavarde, a été condamnée par Junon à répéter les dernières paroles qu'elle entend. Echo répète les paroles de Narcisse

²²⁶ Einar Mår Jonsson, Le miroir Naissance d'un genre littéraire

²²⁷ Dans les contes aussi, les miroirs parlent : ainsi dans Blanche-Neige, la marâtre interroge-t-elle son miroir pour savoir si elle est toujours la plus belle. On constate que le miroir intervient dans le rapport au désir de l'autre : la marâtre veut rester la plus belle, elle refuse de vieillir et devient jalouse de Blanche-Neige ; pareillement, la relation entre Echo et Narcisse est une relation où intervient le désir. Apparaît ainsi une triade : le désir, le miroir, la parole.

²²⁸ Einar Mår Jonsson, op. cit.

²²⁹ Marc A. Wheeler, Les surprises de la mémoire infantile, p.16

²³⁰ Jurgis Baltrusaitis, op. cit.

et ne peut donc lui permettre de sortir de son image. La parole réflexive d'Echo ne permet pas de faire des différences à partir desquelles le sujet peut se structurer et ne pas rester sidéré par sa propre image. Les miroirs parlent pour permettre au sujet de sortir de la fascination de soi.²³¹

Pascal Quignard

Le miroir en lui-même peut être un piège. Dans Rhétorique spéculative, Pascal Quignard²³² raconte l'histoire d'un bonze et d'un juge. Condamné à l'exil pour avoir commis un crime, le bonze est confié à un garde. Sur le chemin qui les conduit à la frontière, les deux hommes s'arrêtent.

Ses mains et son cou étant entravés, le bonze demanda au garde s'il pouvait dénouer la bourse qu'il avait à sa ceinture tant il avait soif et parce qu'il souhaitait lui offrir à boire en même temps qu'il boirait lui-même. (Pascal Quignard, Rhétorique spéculative, p.148)

Le garde boit, au point de s'endormir, terrassé par l'ivresse. Alors le bonze effectue une manipulation des signes :

Il déshabille entièrement le gardien du tribunal. Il change ses habits contre les siens. Il rase la tête du garde. Il lui passe la cangue, dont il ferme le verrou avec la clef. (Pascal Quignard, Rhétorique spéculative, p.149)

Après la fuite du bonze, le garde se réveille et voit l'aubergiste effrayé :

Il se souvint soudain du prisonnier dont le juge du tribunal lui avait confié la garde. Il cherche le bonze partout dans la salle. Il passe devant un miroir. Il aperçoit son propre reflet. Il s'en approche. Il regarde avec attention le miroir de bronze qui répercute la silhouette de son visage. Il voit le crâne nu. Il voit la cangue. Il dit : «Si le bonze est toujours ici, où suis-je donc ?» (Pascal Quignard, Rhétorique spéculative, p.150)

Le bonze ne se reconnaît pas dans l'image que le miroir muet lui renvoie ; il n'y a pas coïncidence entre ce que le bonze croit être et ce que le miroir lui dit qu'il est. Dupe de ce qu'il voit -le corps étant plus fort que l'esprit-- le bonze doute de lui-même et son identité vacille. Le miroir déconstruit le système perceptif qui permet à l'individu de se percevoir et déstabilise les certitudes du spectateur obligé de s'arrêter sur cette image méconnaissable qui provoque l'étonnement.²³³ L'apparence contredit l'identité : le miroir renvoie au regard implacable de la société -ici, l'aubergiste effrayé- qui réduit les individus

²³¹ Dans les contes, les miroirs parlent . Ainsi, dans Blanche-Neige, la marâtre interroge-t-elle son miroir pour savoir si elle est toujours la plus belle et celui-ci l'invite à tourner ses regards vers Blanche-Neige. On constate que le miroir intervient dans le rapport au désir de l'autre : la marâtre refuse de vieillir et devient jalouse de Blanche-Neige qu'elle perçoit comme une rivale. C'est parce qu'elle n'accepte pas l'image de Blanche-Neige devenue femme que la marâtre meurt. Comme Narcisse, la marâtre reste bloquée sur une image d'elle-même. Dans le mythe de Narcisse, la nymphe Echo a été punie par Junon pour avoir détourné son regard de son mari volage.

²³² Pascal Quignard, Rhétorique spéculative

²³³ En latin , le verbe s'étonner est traduit par le verbe «mirari».

à des apparences.²³⁴

Amélie Nothomb

Dans Mercure d'Amélie Nothomb, une jeune fille, Hazel, vit dans la certitude qu'elle a été défigurée lors d'un bombardement ; en effet, intriguée par l'absence de miroirs autour d'elle, elle avait questionné son tuteur et avait découvert son visage difforme reflété dans un miroir. Elle n'apprendra jamais qu'il s'agissait d'un miroir déformant que son tuteur avait fait réaliser afin de garder la jeune fille pour lui seul et la priver de tout désir. Ce roman proposerait donc comme hypothèse qu'une personne privée de son reflet est à la merci du désir de quelqu'un d'autre, mais est toujours privée de désir, donc coupée d'elle-même et privée de toute existence.

On peut donc penser que la fiction problématisé la relation qui se construit entre le sujet et le miroir. Si le franchissement du passage par le miroir est une nécessité, il faut considérer cette traversée comme une épreuve où l'individu peut se perdre. Pour l'enfant, le stade du miroir correspond au moment où l'enfant est capable de comprendre que l'image qu'il perçoit dans le miroir est la sienne. C'est également à ce stade que l'enfant utilise à bon escient les pronoms personnels, ce qui suppose une capacité à inverser les pronoms et à se considérer comme un sujet -il utilise le pronom «je»- et comme un objet par rapport aux autres -il utilise le pronom «il»- trouvant ainsi sa place dans le monde. Il peut aussi commencer à situer les événements passés et se projeter dans l'avenir. Le stade du miroir est lié au développement de la mémoire, nécessaire à toute acquisition.

Le miroir, objet symbolique de la conscience critique -du peintre ou de l'écrivain- permet de questionner le rapport entre l'acte créateur et le monde. A partir de l'idée selon laquelle la peinture réfléchit le monde, le miroir va être choisi comme emblème de l'art. Comme il y a toujours un décalage entre la réalité et le reflet, des artistes vont s'efforcer de le montrer avec insistance. Par conséquent, le miroir va devenir l'outil de la «**métapeinture**».²³⁵ L'œuvre, même si elle continue à représenter le monde, pose les problèmes qui la constituent. Ainsi, dans Un bar aux folies bergères, Manet met en évidence le décalage entre l'objet et le reflet dans le miroir qui est derrière le comptoir : par exemple, le dos de la serveuse est visible dans sa totalité, ce qui est contraire aux lois de réfraction. Cet écart, perceptible par le spectateur, vise à souligner la trace laissée par le peintre et à désigner le tableau en tant que surface enduite de peinture. Il s'agit de montrer les problèmes posés par la représentation ; cette autoréférentialité est soulignée par la présence du miroir qui devient machine productrice d'images et point de mire à partir duquel s'organise le tableau.

Par écarts ou déformations, les œuvres réflexives vont modifier la conception représentative de l'art. Ainsi, dans Le Rouge et le Noir, (chapitre XIII) Stendhal donne, dans une épigraphe qui est une citation de Saint-Réal, sa conception du roman :

²³⁴ L'habit , pourrait-on dire, fait le moine et le «look» recherché correspondrait à une recherche d'identité : être tel que l'on apparaît. En ce sens, on peut comprendre l'importance apportée au corps et toutes les interventions dont il fait l'objet.

²³⁵ Soko Phay-Vakalis, Le miroir dans l'art de Manet à Richter, p. 47

«Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long du chemin.»

Il s'agit pour le romancier d'établir une correspondance entre l'œuvre et la réalité : le roman est le lieu de réfraction du monde. Stendhal adopte la démarche du « *promeneur* » qui, par son déplacement, propose un reflet organisé du monde : il n'y a pas de représentation sans conscience organisatrice et le souhait du créateur est de montrer la trace laissée par le créateur :

Tout ouvrage d'art est un beau mensonge ; tous ceux qui ont écrit le savent bien (...) Jusqu'à quel point faut-il déguiser la nature pour plaire au lecteur ? Telle est la grande question. (Stendhal)²³⁶

Ce qui intéresse Stendhal, c'est de poser les problèmes d'écriture tels qu'ils se posent à l'écrivain. Il est nécessaire de constater que le miroir dont parle Stendhal est mobile et le point de mire est limité à la vision de celui qui tient le miroir. Le roman stendhalien est ainsi comparable au tableau de Holbein, *Les Ambassadeurs*, 1533 puisque d'emblée, il pose l'incertitude sur ce qui est vu. En effet, le tableau d'Holbein montre un dallage de marbre où se trouve l'anamorphose d'un crâne -memento mori-, qui n'est visible que si on le regarde différemment du reste du tableau. Curieusement isolé des autres objets qui sont des emblèmes de l'accès à la connaissance, le crâne oblige le spectateur à regarder le tableau en deux fois, selon deux perspectives différentes, ce qui ne peut se faire que par un déplacement. En ce dispositif optique, l'emblème de la mort qui régit le sens du tableau n'est pas dissimulé ; il est visible mais il n'est déchiffrable par le spectateur que si celui-ci se déplace. Le tableau se regarde donc, à la fois, de face et de biais ; ce qui suppose un spectateur toujours en mouvement. De même, Stendhal invite le lecteur à une mobilité constante car il y a autant de réalités, d'univers que de regards. C'est une conception proche de Leibniz : chaque monade renvoie, ainsi qu'un miroir, une image -partielle et partielle- de l'univers, lequel est multiplié en autant de miroirs.

En montrant le miroir, Stendhal invite le lecteur à changer de place pour mesurer l'effet du miroir. En ce sens, le miroir est la métaphore de la fiction elle-même qui opère un déplacement de la problématique de l'idéologie de la représentation : en conséquence, l'intérêt de l'œuvre se déplace de l'image reflétée aux dispositifs réflexifs mis en œuvre. Le miroir de la fiction réflexive est anamorphoseur.

On peut penser que ce détournement est un moyen de maintenir en suspens le questionnement sur la littérature : à défaut de pouvoir dire ce qu'est la littérature et à défaut de pouvoir trouver un sens à la réalité, il est nécessaire de dévoiler les dispositifs réflexifs qui permettent de construire d'autres mondes possibles qui s'emboîtent dans la réalité. Au XXème siècle, le miroir, ajoutant à ses propriétés celles du verre,²³⁷ connaît une extension considérable. Cocteau a formulé de façon percutante cette problématisation en affirmant que « **Les miroirs devraient bien réfléchir un peu avant de réfléchir** ». Il semblerait qu'après avoir été l'emblème de la fonction représentative de

²³⁶ Stendhal cité par Pierre Glaudes, *La représentation dans la littérature et les arts*

²³⁷ Le verre renvoie à la notion de transparence et le miroir à la notion de réflexion ; si le verre peut symboliser une relation idéale de transparence au monde, il est aussi l'obstacle qui maintient les choses et les êtres à distance : Proust présente Balbec comme le lieu de l'enfermement. Ce qui différencie également le verre du miroir, c'est la présence ou l'absence du sujet. Le miroir est toujours lié à un sujet. En psychanalyse, le stade du miroir est une période caractérisée par le développement de la personne.

l'art, le miroir soit devenu l'emblème de la réflexivité. Au XXème siècle, des écrivains choisissent de montrer que la littérature est une description d'une construction de la réalité : la littérature est son propre référent.²³⁸ On peut penser que de telles œuvres visent à éduquer le lecteur en maintenant en suspens la question de l'art.

2. La mise en abyme : un dispositif catoptrique métatextuel

Il est d'usage de faire référence au concept de mise en abyme lorsqu'on aborde le thème du miroir ; l'un et l'autre termes ont souvent été assimilés par la critique contemporaine. Pourtant, on peut s'interroger sur la légitimité de cette équivalence. A l'origine de la concurrence entre les registres métaphoriques du miroir et du blason, se trouve un texte d'André Gide dans lequel l'écrivain tente d'expliquer le projet qu'il s'était fixé en écrivant La Tentative amoureuse :

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans les tableaux des Ménines de Vélasquez (mais un peu différemment). (André Gide, Journal)²³⁹

Les exemples picturaux cités par André Gide ont, tous, la particularité de représenter un miroir comme objet ; ce qui a pu, dans une certaine mesure engendrer l'assimilation entre le blason et le miroir. Ainsi Claude-Edmonde Magny²⁴⁰ qui, partant d'une comparaison mathématique -le critère de Bolzano-Weiestrass- et aboutissant à la métaphore héraldique, évoque la métaphore optique :

Sans vouloir pousser trop loin la comparaison mathématique, il est facile de voir intuitivement quelle infinité de miroirs parallèles, quel «espace du dedans» ce procédé introduit au sein même de l'œuvre (c'est par des jeux de glace analogues que les décorateurs agrandissent de l'intérieur les pièces trop exiguës) -avec quelle attirance, quel vertige métaphysique nous nous penchons sur cet univers de reflets qui s'ouvre brusquement à nos pieds ; bref quelle illusion de mystère et de profondeur produisent nécessairement ces histoires dont la structure est ainsi «en abyme» du mot si heureusement choisi par les heraldistes.

La mise en abyme est la modalité la plus vulgarisée de la réflexivité.²⁴¹ Les références picturales d'André Gide illustrent le fait qu'un miroir convexe permet de déplacer le point

²³⁸ En fait, le phénomène est plus général et concerne toutes les pratiques artistiques. Si la réflexivité est une constante dans l'histoire de l'art -peinture, littérature, musique...-il semble qu'au XXème siècle, cela devienne une constante au point d'être un critère «interne» pour désigner l'œuvre d'art.

²³⁹ cité par Lucien Dällenbach dans Le récit spéculaire, p.15

²⁴⁰ Claude-Edmonde Magny, Histoire du roman français depuis 1918

²⁴¹ Pierre Brunel, La littérature française aujourd'hui, p.83 : «La «mise en abyme» est devenue «une tarte à la crème» de notre temps, qui s'efforce maintenant de la retrouver partout et toujours.»

de vue et de révéler ce qui est ordinairement occulté du champ de vision. La métaphore héroïque intéresse André Gide en ce qu'elle est « **une tentative d'approcher une structure dont il est possible d'offrir la définition suivante : est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient.** »²⁴²

Dans les exemples picturaux cités par André Gide, les mises en abyme consistent à intégrer dans le tableau ce qui échappe au regard. Comme le souligne Lucien Dällenbach,²⁴³ c'est la raison pour laquelle André Gide précise sa définition de l'œuvre d'art par des exemples littéraires :

*Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans La chute de la Maison Usher, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans La Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second «en abyme». (André Gide, Journal)*²⁴⁴

En fait, comme l'analyse Lucien Dällenbach, ce que André Gide veut mettre en évidence, c'est « **la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit** ».²⁴⁵ Les exemples picturaux, comme les exemples littéraires, sont récusés par André Gide car ils ne traduisent qu'imparfaitement cette réciprocité qu'il recherche entre « **le sujet agissant** » et la « **chose rétroagissante** » :

*J'ai voulu indiquer, dans cette Tentative amoureuse, l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. (...) Nulle action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant. C'est cette réciprocité que j'ai voulu indiquer ; non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même. Le sujet agissant, c'est soi ; la chose rétroagissante, c'est un sujet qu'on imagine. C'est donc une méthode d'action sur soi-même, indirecte, que j'ai donnée là ; et c'est tout simplement un conte.» (André Gide, Journal)*²⁴⁶

André Gide écrit devant une glace et se regarde écrire :

*J'écris sur ce petit meuble d'Anna Shackleton qui, rue de Commailles, se trouvait dans ma chambre. C'était là que je travaillais ; je l'aimais, parce que dans la double glace du secrétaire, au-dessus de la tablette où j'écrivais, je me voyais écrire ; entre chaque phrase je me regardais ; mon image me parlait, m'écoutait, me tenait compagnie, me maintenait en état de ferveur. (André Gide, Journal)*²⁴⁷

²⁴² Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, p.18

²⁴³ Lucien Dällenbach, op. cit. p.22

²⁴⁴ cité par Lucien Dällenbach, op. cit., p. 15

²⁴⁵ Lucien Dällenbach, op. cit., p25

²⁴⁶ André Gide, *Journal* 1893 cité par Lucien Dällenbach, op. cit. , p.25

²⁴⁷ André Gide cité par Lucien Dällenbach, op. cit., p.27

André Gide concentre donc l'intérêt de son œuvre dans les préoccupations relatives à son travail d'écrivain. A propos de Paludes, André Gide note l'action rétroactive de la rédaction du roman :

Un tel état d'estrangeement (dont je souffrais auprès des miens) m'eût fort bien conduit au suicide, n'était l'»échappement que je trouvai à le décrire ironiquement dans Paludes.²⁴⁸

L'achèvement de Paludes est présenté par André Gide comme une résurrection :

Je rapportais à mon retour en France un secret de ressuscité, et connus tout d'abord cette sorte d'angoisse abominable que dut goûter Lazare échappé du tombeau. Plus rien de ce qui m'occupait d'abord ne me paraissait encore important. Comment avais-je pu respirer jusqu'alors dans cette atmosphère étouffée des salons et des cénacles, où l'agitation de chacun remuait un parfum de mort ? (André Gide, Journal)²⁴⁹

Le principe de rétroaction est également présent dans Les Faux-Monnayeurs : l'écrivain Edouard parle dans son Journal de son projet de roman intitulé Les Faux-Monnayeurs. Mais, du point de vue du lecteur Les Faux-Monnayeurs d'Edouard ne redouble pas le texte de André Gide, puisque dans un cas, le roman est en projet et dans l'autre cas, le roman est réalisé. Et si le journal d'Edouard est considéré comme le miroir en lequel se reflète le roman d'André Gide, ce n'est que sur le mode spéculatif : Edouard théorise quand André Gide réalise ; le principe de rétroaction permet d'insérer dans l'œuvre les principes esthétiques qui la gouvernent. Comme dans la lithographie Exposition d'estampes de Mauritz Cornélius Escher où s'enchevêtrent différents niveaux hiérarchiques -le jeune homme regarde un tableau qui est dans un musée qui est dans une ville qui est dans un tableau-, le texte d'André Gide réalise une boucle étrange²⁵⁰ : cependant, comme dans Exposition d'estampes, il reste un écart -le trou blanc dans lequel s'inscrit la signature- qui échappe au personnage de fiction -le paratexte- et non au lecteur. Paludes et Les Faux-Monnayeurs montrent donc que la métaphore héroïque intéresse André Gide en ce qu'elle lui permet de nommer un procédé littéraire qui touche à la construction du récit ; mais ce problème de structure -insertion d'un roman dans un roman- ne l'intéresse que dans la mesure où il permet de refléter l'interaction entre le romancier et l'œuvre qu'il accomplit. Ainsi, à partir de ces deux œuvres, on constate qu'au principe de rétroaction prôné par André Gide, correspond une écriture spéculaire. C'est pourquoi Lucien Dällenbach a pu mettre en évidence l'équivalence chez André Gide entre la métaphore spéculaire et la métaphore héroïque²⁵¹ : « *Bien que André Gide écarte tout d'abord la métaphore spéculaire au profit de la figure héroïque, il en vient par la suite à inverser ses préférences et à nous enjoindre, sinon de substituer purement et simplement la notion de réflexion spéculaire à celle de mise en abyme,*

²⁴⁸ Pléiade p.1472

²⁴⁹ André Gide, Romans, Pleiade, p.1472

²⁵⁰ La notion de boucle étrange est empruntée à Douglas Hofstadter, op. cit., passim.

²⁵¹ Lucien Dällenbach, Le récit spéculaire, p.51

du moins d'établir entre les deux termes une relation d'équivalence » .

On peut rattacher la mise en abyme aux dispositifs visant à autonomiser la forme, sans éliminer le sens. Pour reprendre une opposition proposée par Gérard Genette²⁵², « *Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles»* -, on peut penser que les fictions présentant des dispositifs catoptriques conjuguent fiction et diction ; de tels dispositifs sont des outils de mémorisation ou d'élucidation de la fiction, ils sont métafictionnels. Comme le font remarquer Didier Soulier et Wladimir Troubetzkoy²⁵³, les définitions de la notion de métafiction sont très nombreuses car « *chaque critique propose sa propre glose, voire sa propre périodisation du phénomène* ». Cependant, on peut penser que le trait commun à toutes les œuvres métafictionnelles est de créer à la fois une fiction et « *un discours sur la création de cette fiction* »²⁵⁴. La mise en abyme, telle qu'elle est présentée par André Gide, est un dispositif métafictionnel de redoublement ; on peut penser qu'il y a une relation d'homologie entre les différentes parties afin que le processus d'élucidation soit possible. La mise en abyme est un miroir métafictionnel qui permet d'accéder à la connaissance.

Cette structure d'emboîtement et de concentration est une procédure classique d'appropriation du monde. Comme le souligne Christian Godin²⁵⁵, « *(...)les scolastiques disposaient de deux locutions pour désigner deux phénomènes qui ont assez de points communs pour être confondus mais aussi suffisamment de différences pour devoir être distingués. La pars pro toto (littéralement « la partie pour le tout ») désigne la partie qui renvoie au tout, la partie qui fait penser au tout, la partie qui symbolise le tout, parce qu'elle en est le fragment ou bien l'image, ou bien encore le simple signe. La pars totalis (littéralement « la partie totale ») désigne, quant à elle, la partie du tout qui possède les mêmes propriétés que lui ; elle est le tout en miniature. (...) Dans l'ordre symbolique, la monade leibnizienne est une pars totalis , un roman ou un cosmogramme, une pars pro toto . La structure d'emboîtement qui donne une image réduite de la totalité permet de « comprendre ce dans quoi l'on est compris »* ».²⁵⁶ Les courbes fractales, les aimants cassés, les miroirs brisés sont des illustrations communes de ce paradoxe logique selon lequel la partie est égale au tout. En sciences humaines, la notion d'échantillon permet de comprendre la totalité. En biologie, l'ADN résume l'ensemble du génotype humain. En linguistique, le mot contient l'ensemble d'une langue. C'est donc un processus d'accès à la connaissance très commun et l'on peut penser que l'exploitation littéraire de cette

²⁵² Gérard Genette, Fiction et diction , p.31

²⁵³ Didier Soulier et Wladimir Troubetzkoy, Littérature comparée, p.267 sq

²⁵⁴ *Didier Soulier et Wladimir Troubetzkoy, op. cit. p.268*

²⁵⁵ Christian Godin, Le tout dans la partie dans Les Cahiers de médiologie n°9 p.180

²⁵⁶ *Christian Godin, op. cit. p.181*

structure va dans le même sens. Comme le fait remarquer Christian Godin²⁵⁷, « *l'art, la science, la technique, bref tous les systèmes symboliques de connaissance et de maîtrise du monde procèdent de cette manière. Pour comprendre la totalité, il faut commencer par la réduire - à un signe, un nombre, une image. Condensations extrêmes d'espace et de sens, les symboles permettent à l'être humain d'avoir barre sur les choses au lieu de subir leur infini éparpillement. Ils rendent la totalité accessible.* » Dans les pratiques réflexives de la fiction, le miroir est un dispositif métafictionnel qui est utilisé pour montrer la construction de la fiction.

Jorge Luis Borges

Dans la nouvelle L'Aleph de Jorge Luis Borges,²⁵⁸ l'un des personnages, Carlos Argentino, révèle à un autre personnage, Borges, la présence d'un Aleph dans la cave d'une maison ; il définit l'Aleph comme « *l'un des points de l'espace qui contient tous les points* » :

- *L'Aleph ? (...) - Oui, le lieu où se trouvent, sans se confondre, tous les lieux de l'univers, vus de tous les angles.*

Ce microcosme, le « *multum in parvo* » contient, entre autres, « *toutes les images de Beatriz* », la femme aimée. Ce lieu est désigné par une lettre symbolique puisqu'il s'agit de la première lettre de l'alphabet hébreu. Par ailleurs, cette nouvelle clôt le recueil qui porte le même titre comme s'il s'agissait d'inverser l'alpha et l'oméga, le début et la fin, le contenu et le contenant. Jorge Luis Borges -le personnage a le même nom que l'auteur comme s'il s'agissait d'indifférencier deux niveaux- descend donc dans la cave et voit l'Aleph :

Le diamètre de l'Aleph devait être de deux ou trois centimètres, mais l'espace cosmique était là, sans diminution de volume. Chaque chose (la glace du miroir par exemple) équivalait à une infinité de choses, parce que je la voyais de tous les points de l'univers. (...) je vis l'Aleph, sous tous les angles, je vis sur l'Aleph la terre, et sur la terre de nouveau l'Aleph et sur l'Aleph la terre (...)(Jorge Luis Borges, L'aleph, p.189 sq)

Cette vision correspond à un paradoxe logique, celui d'une régression infinie de réflexions. L'image la plus vulgarisée de ce paradoxe est la représentation de « *La vache qui rit* » qui porte des boucles d'oreille reproduisant l'image de « *La vache qui rit* » qui porte des boucles d'oreille... La partie contient le tout : comme le fait remarquer Christian Godin,²⁵⁹ « *la présence de la totalité dans l'élément le plus humble transmute le regard en vision.* » Le problème qui se pose au personnage- narrateur, c'est l'impossibilité de dire la simultanéité de toutes les images :

(...) le problème central est insoluble : l'énumération, même partielle, d'un ensemble infini. En cet instant gigantesque, j'ai vu des millions d'actes

²⁵⁷ Christian Godin, op. cit. p. 184

²⁵⁸ Jorge Luis Borges, L'aleph, p.189 sq

²⁵⁹ Christian Godin, op. cit. p. 186

délectables ou atroces ; aucun ne m'étonna autant que le fait que tous occupaient le même point, sans superposition et sans transparence. Ce que virent mes yeux fut simultané : ce que je transcrirai, successif, car c'est ainsi qu'est le langage.(Jorge Luis Borges, L'aleph, p.189 sq)

La répétition de « *je vis* » (25 occurrences en deux pages) est une tentative pour rendre compte de la simultanéité des choses vues ; par ailleurs, l'absence de coordination ou de subordination entre les propositions vise à ne pas hiérarchiser les images. L'infini du monde est condensé dans une liste de mots, elle-même condensée dans l'Aleph. Cependant cet univers est à l'image de l'histoire personnelle du personnage : la liste résulte d'un choix, celui de placer Beatriz au centre de son univers. Dans l'Aleph, Borges -le narrateur- découvre la trahison de la femme qu'il aime :

(...) je vis dans un tiroir du bureau (et l'écriture me fit trembler) des lettres obscènes, incroyables, précises, que Beatriz avait adressées à Carlos Argentino (...) les restes atroces de ce qui délicieusement avait été Beatriz Viterbo, la circulation de mon sang obscur, l'engrenage de l'amour et la transformation de la mort (...)(Jorge Luis Borges, L'aleph, p.189 sq)

La vision se clôt sur l'image de la mort comme la nouvelle commence par l'annonce de la mort de la femme aimée : l'Aleph permet au narrateur de faire le deuil de toutes les images de la femme aimée en lui révélant une image qui détruit toutes les images précédentes. Décidé à se venger de son rival, Borges refuse de dire qu'il a vu l'Aleph, oubliant ainsi ce que lui avait dit Carlos Argentino :

- Naturellement, si tu ne le vois pas, ton incapacité n'annule pas mon témoignage...(Jorge Luis Borges, L'aleph, p.189 sq)

L'expérience de l'Aleph est une vision et en cela elle ne peut être partagée ; peu importe alors de faire croire qu'il n'a rien vu : cela n'enlève rien à la vision de Carlos Argentino. Dans le post-scriptum, Borges fait allusion au nom de l'Aleph, « **symbole des nombres transfinis, dans lesquels le tout n'est pas plus grand que l'une des parties** » .

C'est donc une lettre qui se trouve être le concentré de l'univers comme s'il s'agissait de montrer que le code, qui permet la combinatoire, est une voie d'accès à l'exploration de l'univers et à la création de nouveaux mondes possibles. On peut penser que, tout comme dans le domaine de la chimie où l'on est capable de créer de nouvelles substances à partir d'une combinatoire -c'est ainsi que l'on a rempli le tableau de Mendéléiev- dans le domaine linguistique, l'alphabet qui repose sur la puissance de procédures combinatoires, permet de créer des histoires dans un espace-temps illimité. Ainsi dans Fictions,²⁶⁰ Jorge Luis Borges propose-t-il une nouvelle dans laquelle Pierre Ménard veut composer *Le Quichotte* :

Il ne voulait pas composer un autre Quichotte -ce qui est facile- mais le Quichotte. Inutile d'ajouter qu'il n'envisagea jamais une transcription mécanique de l'original ; il ne se proposait pas de le copier. Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient -mot à mot et ligne à ligne- avec celles de Miguel de Cervantès.(Jorge Luis Borges, Pierre Ménard, auteur du Quichotte, dans Fictions, p.45)

En théorie, cette entreprise est possible, à condition « *d'être immortel* ». En effet, les

²⁶⁰ Jorge Luis Borges, Fictionsp.41 sq

combinaisons possibles dépassent les capacités humaines.

C'est selon ce même principe, mais réglé par la mathématique, que Raymond Queneau a écrit Cent mille milliards de poèmes : à partir de la structure du sonnet, le poète propose dix poèmes de 14 vers écrits de sorte que tout vers de chaque sonnet soit interchangeable avec tout vers occupant la même position dans un autre sonnet. Il y a donc cent mille milliards de solutions possibles. En appliquant à l'écriture les principes combinatoires de la mathématique, l'OULIPO²⁶¹ choisit la contrainte qui permet d'actualiser une potentialité parmi tous les possibles. Par ailleurs, les travaux oulipiens tentent de respecter le principe selon lequel « **un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte** ».²⁶² De ce fait, les textes à contraintes, qui respectent ce principe, sont nécessairement métatextuels.

Ainsi, le dispositif de la mise en abyme offre-t-il un exemple d'emboîtement du tout dans la partie et se présente donc comme une construction facilitant l'accès à la connaissance. Comme le fait remarquer Christian Godin²⁶³, « **puisque il n'est pas possible matériellement de tout avoir, ou bien (...) puisque cette totalité matérielle, extensive, est à jamais hors d'atteinte, reste le plus court chemin de la synecdoque qui, par l'extraordinaire ellipse qu'elle représente, nous offre le monde dans une coquille de noix.** » Curieusement, la mise en abyme, qui correspond à une volonté d'évacuer la représentation, est un dispositif qui prolonge ce concept. C'est pourquoi Jean Ricardou²⁶⁴ propose le concept d'autoreprésentation et propose une réinterprétation de la notion de mise en abyme :

Nous appelons représentation intratextuelle, ou autoreprésentation, l'ensemble des mécanismes par lesquels certains fragments du texte tendent, en les mimant, à en représenter tels autres. Seulement, cette autoreprésentation comporte un second degré. Cette fois, pour tel fragment de la fiction, il s'agit de représenter, non pas, (...) tel autre fragment de la fiction, mais bien, (...) l'un des mécanismes par lesquels s'organise cette fiction.(Jean Ricardou, Nouveaux problèmes du roman, p.104)

Dans Problèmes du nouveau roman²⁶⁵, Jean Ricardou analyse la notion telle qu'elle a été définie par André Gide, puis montre que le récit en abyme dévoile le récit global : « **C'est par le microscopique dévoilement du récit global, donc, que la mise en abyme conteste l'ordonnance préalable de l'histoire. Prophétie, elle perturbe l'avenir en le découvrant avant terme, par anticipation.** » Pour Jean Ricardou, la mise en abyme est

²⁶¹ OULIPO, Atlas de littérature potentielle

²⁶² Jacques Roubaud, Atlas de littérature potentielle, p.90

²⁶³ Christian Godin, op. cit., p.184

²⁶⁴ Le succès de notions théoriques aboutit à un emploi systématique et imprécis ; de ce fait, il faut redéfinir des notions, forger une nouvelle terminologie. Dans cette optique, Jean Ricardou s'efforce de créer une science du texte à l'aide d'une terminologie adéquate.

²⁶⁵ Jean Ricardou, Problèmes du nouveau roman, p.171 sq

une forme de duplication, qui conteste l'ordonnance du récit, et appartient à un ensemble plus vaste de « *ressemblances et de rassemblements* ».²⁶⁶ Comme le souligne Lucien Dällenbach²⁶⁷, « *en matière de réflexivité la position de Ricardou est plus mallarméenne et roussélienne que gidienne, la mise en abyme telle qu'il la conçoit œuvre dans l'infiniment petit (au niveau des phrases, des mots, des lettres même d'où l'intérêt porté aux anagrammes) aussi bien que dans l'infiniment petit (le récit devenant réflexif en son entier) - et que le seul fil sûr, pour le déterminer, est l'existence de quelque chose qui ressemble à, répète ou métaphorise quelque autre chose.* »

Jean Ricardou

Ainsi, dans Lieux-dits²⁶⁸ dont le titre est redoublé par un «méta-titre» -»petit guide d'un voyage dans le livre»- Jean Ricardou introduit un commentaire sur le récit :

Suivant une décision irrévocabile, la prose de tout chapitre se trouve infléchie par le nom qui en forme l'enseigne. Sous le signe de Belarbre par exemple il est facile d'établir l'excessive fréquence de toute une botanique, non seulement au sens propre, mais maintes tournures figurées.(...) (Jean Ricardou, Lieux-dits, p. 113)

En cela, le texte a une dimension métafictionnelle²⁶⁹. Cependant, refusant la logique de la représentation selon laquelle le métadiscours ne peut porter sur le récit dans lequel figure le personnage qui est l'instance d'énonciation, Jean Ricardou propose une séquence narrative dans laquelle c'est un personnage qui commente le récit dans lequel il figure :

- Voulez-vous nous montrer des preuves bien visibles ? - Regardez donc plus haut. Dès le premier paragraphe de Belarbre le visiteur est invité à passer sous un cintre de feuillage. Dans le second il peut voir, hasard curieux, dans le courant du texte, une écorce, des feuilles ou quelque branche. (...) Enfin, s'il se trouve définir sur ce même domaine, le prénom d'un voyageur, évoquant un arbre, sera Olivier. (Jean Ricardou, Lieux-dits, p.113)

Le texte est pourvu d'un discours supplémentaire sans recours à une énonciation seconde : il n'y a pas alors enchaînement d'un récit dans un autre. Par ailleurs, le miroir métatextuel ne vise pas seulement à reproduire, il vise à être producteur et en supprimant la hiérarchie entre le contenant et le contenu, le récit abymé et le récit global par des dédoublements macro-structurels ou micro-structurels, Jean Ricardou promeut une réflexivité mallarméenne.

Lieux-dits apparaît ainsi comme un miroir dont la fonction est de guider le lecteur et

²⁶⁶ Jean Ricardou, Le Nouveau Roman, p.84

²⁶⁷ Lucien Dällenbach, op. cit., p. 203 sq

²⁶⁸ Jean Ricardou, Lieux-dits : cette fiction peut être considérée comme une expérience de réflexivité intégrale, à la manière de Stéphane Mallarmé dans le sonnet en X.

²⁶⁹ Jean Ricardou parle de «méta-récit» dans Le Nouveau Roman, p.153

de produire du texte.²⁷⁰ Les miroirs métatextuels peuvent donc être des générateurs d'écriture. En conséquence, de tels textes sont nécessairement à contraintes et leur intérêt porte sur les mécanismes textuels : on peut penser qu'il s'agit d'une stratégie didactique visant à éduquer le lecteur puisqu'on lui offre des indications sur le fonctionnement du texte. Le sous-titre de Lieux-dits indique clairement sa visée didactique : « **Petit guide d'un voyage dans le livre**» signale la présence d'un discours métatextuel. Jouant sur la polysémie des termes, Jean Ricardou assure au texte une double lecture. A la différence du discours allégorique, le discours métatextuel trouve sa cohérence dans la structure du texte et non dans le monde. Ainsi, dans Lieux-dits, la structure du livre obéit à une loi mathématique : il y a huit chapitres eux-mêmes divisés en huit parties, formant ainsi 64 unités, soit un carré de 8 x 8. Or, le fonctionnement du texte est décrit à l'intérieur du récit par Atta :

Toutes les étapes du voyage figurent sur la place de Belcroix, face à l'asile. Il n'est pas difficile d'admettre, au quatrième étage, un homme enfermé pour sa pyromanie. Il est seul. L'espace , comme un damier, se déclare à lui découpé en soixante-quatre cases par les barreaux horizontaux et verticaux de la fenêtre.(Jean Ricardou, Lieux-dits, p.157)

Le texte commente la structure qui produit du texte : les titres de chaque chapitre sont des mots de huit lettres. Le carré de 8 est biffé par le mot Belcroix, défini comme « **le centre de la croix**» (p.89). Une carte postale représentant « **une photographie véritable de la place centrale de Belcroix, vue d'une fenêtre de l'asile**» (p.91) présente une biffure particulière :

Au centre de la photographie, à l'angle le plus éloigné de la place, à gauche, un calvaire érigé sur un socle octogonal dresse sa haute croix sous le ciel orageux. L'angle de prise de vue est tel que, d'une certaine manière, la croix semble barrer l'inscription peinte derrière, en lettres bleues, sur le mur rougeâtre qui cerne de vastes bâtisses. Il est cependant possible de lire : Labora...re A.C., et d'en déduire que c'est la syllabe *toi* qui est oblitérée par l'axe du monument.(Jean Ricardou, Lieux-dits, p.156)

Revenant sur la description de cette carte postale, Olivier explique la façon dont il lit :

Il est cependant possible de lire : Labora...re A. C., et d'en déduire que c'est la syllabe *toi* qui est oblitérée. Or l'usage d'une croix peut aussi bien permettre une désignation qu'une biffure. C'est vers la seconde lecture, me semble-t-il, que nous devons incliner (...) travailler (*laborare*) selon les directives d'Albert Crucis (A.C.) consiste (oblitération de la syllabe *toi*) à te faire disparaître.(Jean Ricardou, Lieux-dits, p. 156)

La lecture ainsi décrite correspond à la production de la fable : Atta doit être éliminée. La fiction découle de la narration. La dimension référentielle du texte découle des impératifs liés à la dimension littérale. Le fonctionnement textuel est explicité dans le texte et entraîne un dispositif de lecture : lire revient à décoder les mécanismes textuels qui produisent le texte. Lieux-dits favorise la mise à jour de la dimension littérale du texte et vise même à les rendre évidents. Se met en place une stratégie d'écriture et de lecture qui, contrairement aux pratiques habituelles où les procédés littéraires sont dissimulés, les

²⁷⁰ Jean Ricardou, Nouveaux problèmes du roman, p.161

(dé)montre.

Dévoiler l'activité métatextuelle est une entreprise éducative dont le but est la lucidité du lecteur. On peut penser que de telles stratégies s'appuient sur la conviction que la forme dans laquelle est véhiculé un contenu n'est pas qu'un ornement, mais peut être un ressort de techniques de manipulation. L'activité métatextuelle a donc une portée politique et tout ce qui tend à l'occulter sont des entreprises de censure. C'est pourquoi Jean Ricardou propose une définition de la lecture²⁷¹ : « (...) déchiffrer, c'est avoir franchi deux analphabétismes : le premier, visible (on ne sait pas lire), perçoit un texte et pas de sens ; le second, caché (on croit savoir lire), un sens et pas de texte. C'est percevoir sens et texte, savoir se rendre sensible à toutes procédures de production. » (...) le déchiffrement sera capable de démasquer aussitôt tous langages coercitifs, en lesquels maints pouvoirs producteurs sont détournés et asservis pour venir insidieusement renforcer les « idées » qu'on souhaite répandre, ou, (...) pour incliner « sans qu'on s'en doute ». En ce qui concerne la fiction, soumise à deux définitions contraires - « être l'écriture d'une aventure » ou être « l'aventure d'une écriture » -²⁷², son pouvoir critique est « sévèrement occulté. »

Il semble évident, a priori, que les miroirs métatextuels renforcent la lisibilité d'un texte puisqu'ils fournissent son code de production. Cependant, il semble également évident que les stratégies de lecture dépendent de la conception du texte : le lecteur reste extérieur à la fiction dans laquelle un lecteur interprète un texte.

3. Le miroir métatextuel

Parmi les objets scientifiques propres à être utilisés comme mécanismes textuels, il en est un particulièrement riche et intéressant dans notre perspective, c'est le miroir. En effet, par ses propriétés réfléchissantes, il a été pourvu de valeurs symboliques très fortes ; en particulier, le miroir a été perçu comme un instrument de connaissance.²⁷³ En ce sens, l'œuvre-miroir est un outil qui réfléchit le sujet observateur et le monde. Le XIXème siècle endosse cet héritage et le miroir devient l'emblème de l'idéologie de la représentation. L'exergue du chapitre XIII du roman Le Rouge et le Noir attribué à Saint-Réal -» **Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin.**»- sert à définir l'esthétique romanesque de Stendhal : le roman est le lieu de réfraction du monde. Cependant, on constate que trop souvent, on a occulté le rôle du « **promeneur** » qui adopte une démarche particulière. Le romancier, par son déplacement, propose un reflet organisé du monde ; c'est-à-dire qu'il n'y a pas de représentation sans conscience organisatrice :²⁷⁴

²⁷¹ Jean Ricardou, Fonction critique dans Théorie d'ensemble, p.245

²⁷² Jean Ricardou, Fonction critique, p.252

²⁷³ Il existe une tradition d'ouvrages édifiants caractérisés par le fait de porter le mot « miroir » en guise de titre. Les œuvres ainsi désignées par la métaphore du miroir évoluent de telle sorte qu'elles deviennent le point d'ancrage d'une vision du monde -le reflet offre une vérité épurée du monde- et une forme littéraire particulière.

²⁷⁴ Stendhal souligne l'évolution du miroir dans son rapport à la représentation.

Les pratiques réflexives de la fiction vont souligner le rôle de cette conscience organisatrice.

Au XXème siècle, le miroir, ajoutant à ses propriétés celles du verre²⁷⁵, connaît une extension considérable. Des écrivains vont s'interroger sur le miroir lui-même, en tant qu'outil de réflexion. Cocteau a formulé de façon percutante cette problématisation en affirmant que « *Les miroirs devraient bien réfléchir un peu avant de réfléchir* ». Il semblerait qu'après avoir été l'emblème de l'idéologie de la représentation; le miroir soit devenu l'emblème de sa contestation et de la réflexivité en littérature.

Traditionnellement utilisé par les peintres, le miroir a été perçu comme un outil de représentation permettant une exactitude picturale. Mais cette exactitude est permise par une tricherie : le miroir reproduit, mais en inversant l'image. Les fictions réflexives vont souligner cette tricherie en montrant l'écart, le défaut pour maintenir en éveil la vigilance du lecteur.²⁷⁶ Ainsi *Paludes* d'André Gide n'est pas *Paludes* écrit par le narrateur de la fiction. La reprise du nom est un leurre pour provoquer le questionnement du lecteur qui reste en dehors de l'univers de la fiction. De même, le roman *Feu pâle* de Vladimir Nabokov n'est pas le poème *Feu pâle* du fictionnel John Francis Shade. L'écart incite le lecteur à s'intéresser, entre autres, aux problèmes posés par le titre d'une oeuvre qui redouble le texte.²⁷⁷ Les miroirs métatextuels sont donc des miroirs qui montrent l'écart, le leurre, la tricherie afin de montrer au lecteur le code selon lequel se construit la fiction.

Lorsque Alice passe *De l'autre côté du miroir*, elle cherche à comprendre ce qui se passe dans le miroir et découvre « *un livre du Miroir* » qu'elle doit tenir devant une glace pour remettre les mots à l'endroit. Le miroir reflète, mais en inversant l'image : dans *Miroir*, Piotr Kowalski effectue une réflexion d'une réflexion pour obtenir une image non inversée de celui qui s'y regarde. Alice, également, inverse une image inversée et peut ainsi déchiffrer le poème « *Jabberwocky* », mais le sens reste indéchiffrable. Ici, la découverte du mécanisme ne suffit pas à comprendre le texte. Il y aurait donc deux étapes à franchir : l'une qui consisterait à découvrir et à analyser le dispositif catoptrique, l'autre qui consisterait à réfléchir sur sa lisibilité. Les pratiques réflexives de la fiction invitent le lecteur à s'interroger sur le dispositif catoptrique lui-même et sur sa lisibilité.

Italo Calvino

Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*²⁷⁸, le septième roman intitulé «

²⁷⁵ Le verre renvoie à la notion de transparence et le miroir à la notion de réflexion ; ces deux matériaux fascinent les créateurs et l'on constate aujourd'hui que l'espace est saturé de leur présence. Si le verre est le symbole d'une relation idéale de transparence au monde tout en étant l'obstacle qui maintient les êtres et les choses à distance, le miroir renvoie à la relation que le sujet entretient avec lui-même et avec autrui.

²⁷⁶ Comme dans *Exposition d'estampes* de Mauritz Cornélius Escher qui présente un vide blanc où s'inscrit la signature du dessinateur, les fictions réflexives soulignent l'écart entre l'univers de la fiction et l'univers du lecteur.

²⁷⁷ Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, p.140 sq

²⁷⁸ Chaque roman de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* multiplie les dédoublements et les dispositifs optiques.

Dans un réseau de lignes entrecroisées» et sans nom d'auteur est consacré aux miroirs:

Spéculer, refléchir : toute activité de pensée me renvoie infailliblement aux miroirs. Selon Plotin, l'âme elle-même est un miroir qui crée les choses matérielles en reflétant les idées contenues dans une raison supérieure. De là, sans doute, le besoin que j'ai, moi, de miroirs pour penser : je ne peux pas me concentrer sans le secours d'images refléchies, comme si mon âme avait besoin d'un modèle à imiter chaque fois qu'elle veut mettre en acte sa vertu spéculative. (Le vocabule assume ici tous ses signifiés : je suis à la fois un homme qui pense, un homme d'affaires ; et un collectionneur d'appareils optiques, avant tout.) (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.173)

L'incipit de ce roman inséré joue sur les trois sens du verbe spéculer : refléter, s'enrichir, refléchir. Le premier sens fournit le modèle des deux autres puisque la spéculation financière est une multiplication de biens et que la spéculation intellectuelle nécessite une mise à distance du regard sur soi et le monde. Le narrateur, collectionneur de machines catoptriques, cherche à reconstituer le musée d'Athanasius Kircher.²⁷⁹ Il montre ses machines à ses visiteurs, mais ceux-ci ne comprennent pas que son empire financier et sa vie personnelle reposent sur le même principe, « **multipliant comme dans un jeu de miroirs les sociétés sans capitaux, gonflant les crédits, faisant disparaître les passifs désastreux dans l'angle mort de perspectives illusoires.** » (p.174) Les miroirs servent donc à montrer le faux -capitaux, sigles, sociétés,- ou à dissimuler le vrai -passif financier-. Très vite, le narrateur en vient à multiplier de façon vertigineuse les personnes et les événements : sosies, fausses maîtresses, réunions d'affaires, guet-apens, faux enlèvements...Il finit par être enlevé -à moins qu'il ne s'agisse d'un faux enlèvement- et par être enfermé dans la chambre catoptrique « **qu'il a reconstruite à partir des dessins d'Athanasius Kircher** » (p.179). Lorsqu'il est enfermé dans cette pièce tapissée de miroirs, il doute de lui-même et croit être le diable :

Les parois de miroir renvoient à l'infini mon image. Aurais-je été enlevé par moi-même ? L'une de mes images projetées dans le monde aurait-elle pris ma place, en me reléguant au rôle d'image refléchie ? Aurais-je su évoquer le Seigneur des Ténèbres, et était-ce lui qui venait se présenter à moi sous mes propres traits ? (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.179)

Il pense que les miroirs sont liés à la sorcellerie évocatoire.²⁸⁰ De plus, la multiplication des miroirs produit la fragmentation des corps de telle sorte qu'il ne sait plus distinguer sa femme Elfride de sa maîtresse Lorna:

Un œil et un sourcil d'Elfride, une jambe prise dans des bottes collantes, l'angle de sa bouche aux lèvres étroites, aux dents trop blanches, une main baguée qui tient un revolver, se répètent agrandis dans les miroirs ; entre ces fragments de son image éclatée, s'interposent des gros plans de la peau de Lorna, comme des paysages de chair. Déjà, je ne peux plus distinguer ce qui est l'une et ce qui est l'autre, je m'y perds, il me semble que je me suis perdu moi-même, je ne vois plus leur reflet mais seulement le leur. (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un

²⁷⁹ Jurgis Baltrusaitis, Essai sur une légende scientifique Le miroir, passim

²⁸⁰ Jurgis Baltrusaitis, op.cit., passim

voyageur, p.180)

Le miroir apparaît donc comme un outil produisant ambiguïté, confusion et fragmentation. A moins que le narrateur ait eu accès à la demeure d'Isis et qu'il ait résolu toutes les divisions de l'existence dans l'unité de l'essence :

Il me semble à présent que tout ce qui m'entoure n'est rien qu'une partie de moi, que j'ai réussi à devenir le tout, enfin... (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.180)

Isis n'est-elle pas celle qui reconstitue l'unité de l'individu en rassemblant les morceaux dispersés ? La réflexion métaphysique, reposant sur le principe du miroir, est un instrument de connaissance puisqu'il permet au narrateur d'avoir une vision totale du monde, conformément aux doctrines des néo-platoniciens Porphyre et Plotin. Le fragment de Novalis auquel il fait allusion lui permet de croire qu'il est l'initié, passé de l'autre côté du voile d'Isis qui dissimulait un miroir, c'est-à-dire qu'il accède à sa propre image.²⁸¹

Ce fragment de roman consacré aux miroirs fonctionne-t-il lui-même comme le miroir du roman ? On constate que le titre du sixième roman est « *Dans un réseau de lignes entrelacées* » et que le titre du septième roman est « *Dans un réseau de lignes entrecroisées* ». Cette similitude des titres nous amène à penser que les deux romans fonctionnent en miroir, de part et d'autre du chapitre sept, lui-même miroir du roman. En effet, les deux fragments de romans sont des parodies de thrillers. Le narrateur du sixième roman, harcelé pendant son jogging par la sonnerie d'un téléphone, se croit menacé par des gangsters qui disposeraient d'un observatoire et d'un télescope pour le suivre, et auraient enlevé une de ses étudiantes, Marjorie Stubbs, qu'il finit par découvrir, ligotée et bâillonnée. (p.150) Le narrateur du septième fragment de roman, quant à lui, multiplie embuscades et enlèvements pour échapper à ses ennemis et finit -référence probable à James Bond dans *L'homme au pistolet d'or*- dans une chambre catoptrique. L'entrecroisement des miroirs représente donc la construction en miroir du roman, hypothèse suggérée par le narrateur du septième fragment de roman :

Les pages que je suis en train d'écrire devraient, à leur tour, renvoyer la froide luminosité d'une galerie de miroirs, où un nombre limité de figures se réfracte, se renverse et se multiplie. (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.174-175)

Alors que dans l'idéologie de la représentation, la fiction apparaît comme le miroir du monde, ici, le miroir est un mécanisme qui structure et génère l'œuvre. Le miroir métatextuel génère une poétique et le lecteur est invité à remarquer ces structures en miroir.

Si par une nuit d'hiver un voyageur présente un entrecroisement de chapitres consacrés au Lecteur et d'incipit de romans inachevés. D'un chapitre à l'autre, l'histoire du Lecteur se construit selon les conventions romanesques traditionnelles alors que les incipit sont apparemment autonomes ; cependant, les titres de ces fragments d'écriture, que le Lecteur des chapitres découvre, s'enchaînent de façon à faire apparaître une phrase qui pourrait être l'incipit d'un ultime récit :

Si par une nuit d'hiver un voyageur, s'éloignant de Malbork, penché au bord de la

²⁸¹ Jurgis Baltrusaitis, op.cit. p.89

côte escarpée, sans craindre le vertige et le vent, regarde en bas dans l'épaisseur des ombres, dans un réseau de lignes entrelacées, dans un réseau de lignes entrecroisées, sur le tapis de feuilles éclairées par la lune autour d'une fosse vide -Quelle histoire attend là-bas sa fin ? demande-t-il, anxieux d'entendre le récit.
(Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.276)

Il y a donc un jeu de dédoublement sur les titres : ceux-ci pouvant être le résumé d'une œuvre et un fragment de celle-ci. L'ensemble des titres des incipit est artificiellement présenté comme un incipit : les énoncés, autonomes dans les titres, deviennent des propositions à l'intérieur d'une phrase inachevée. Les dispositifs de dédoublement sont généralisés tant au niveau de la micro-structure de la fiction qu'au niveau de la macro-structure. Les dispositifs réflexifs renvoient à des pratiques d'écriture qui contestent l'idéologie de la représentation et de l'expression en montrant la mise en œuvre de la fiction par dédoublements. Les propriétés physiques du miroir génèrent une pratique d'écriture. Ce processus d'auto-engendrement du texte est exhibé de façon à ce que le lecteur s'intéresse plus au fonctionnement de l'écriture qu'à la fiction.

4. Conclusion partielle

L'histoire témoigne de l'importance du miroir dans les pratiques créatrices ; il semble que les pratiques réflexives de la fiction lui accordent une place essentielle et modifient sa fonction d'emblème de la représentation pour en faire l'emblème de la réflexivité. Les fictions réflexives posent littérairement les problèmes fondamentaux liés à la création fictionnelle et les miroirs soulignent la dimension métafictionnelle des énoncés. La mise en abyme apparaît comme la modalité la plus évidente de la réflexivité même s'il existe d'autres dispositifs réflexifs appartenant à un « **domaine plus vaste, celui des similitudes textuelles** ».²⁸² Le miroir métatextuel montre le code qui permet de construire la fiction. Que devient alors cette fiction ?

Chapitre 3 : L'auto-référence dans la fiction

Si le langage réfère à quelque chose, une fiction auto-référente est une fiction qui réfère à elle-même. On peut s'interroger sur la façon dont elle réfère à elle-même et l'on peut s'interroger sur son contenu. Nous allons essayer d'analyser quelques propositions d'écrivains. Que peut être une fiction tournée sur elle-même ?

1. L'impossible définition

Dans Paludes, André Gide expérimente une nouvelle forme de fiction, réflexive. Si l'on accepte d'accorder quelque créance aux confidences de André Gide, Paludes marque un tournant dans sa vie littéraire. En effet, il fréquente le cercle symboliste et en 1892, son

²⁸² Jean Ricardou, Le nouveau roman, p.86

Traité de Narcisse est un hommage à l'idéologie symboliste dont l'emblème peut être le sonnet en X que Stéphane Mallarmé présente « **comme un sonnet nul se réfléchissant de toutes les façons** ». ²⁸³ Narcisse, condamné à la contemplation de reflets, permet à l'écrivain de manifester l'Idée :

«Car l'œuvre d'art est un cristal -paradis partiel où l'Idée refleurit en sa pureté supérieure ; où, comme dans l'Eden disparu, l'ordre normal et nécessaire a disposé toutes les formes dans une réciproque et symétrique dépendance, où l'orgueil du mot ne supplante pas la Pensée, -où les phrases rythmiques et sûres, symboles encore, mais symboles purs, se font transparentes et révélatrices.»
(André Gide, Traité de Narcisse, p.10) ²⁸⁴

La comparaison entre l'œuvre d'art et le cristal souligne le fait qu'en ce temps-là, André Gide considère que l'écriture permet la manifestation d'une essence qui se révèle dans l'œuvre. En un autre temps, paraît Paludes, qui peut être considéré comme un reniement du Traité de Narcisse. En effet, en cette œuvre, l'écriture n'a plus pour vocation de manifester l'Idée ; elle devient son propre objet, son propre reflet. André Gide semble vouloir prendre ses distances par rapport à l'esthétique symboliste. Ainsi en est-il de l'utilisation des symboles. S'ils imprègnent encore largement Paludes ²⁸⁵, les jeux et détournements pratiqués témoignent d'un renversement de valeurs esthétiques. La mise à distance des symboles va de pair avec la mise à l'écart de la fonction représentative de l'art. La question est alors de savoir ce que peut être le sujet d'une œuvre débarrassée de ses symboles. « **Paludes ? qu'est-ce que c'est ?** » ²⁸⁶

Ce que recherche André Gide, c'est un dédoublement narcissique qui lui permet de se voir écrire. ²⁸⁷ Le meilleur moyen de montrer cette réciprocité entre le sujet -lui-même- et la chose réalisée -l'écriture de Paludes-, entre soi et le sujet imaginé, c'est de produire un sujet qui soit pareil à soi. Ainsi la mise en abyme gidiennne « **revient à attribuer à un personnage du récit l'activité même du narrateur qui le prend en charge** » ²⁸⁸. Ainsi, Paludes de André Gide est l'histoire d'un personnage-narrateur qui écrit Paludes : s'installent alors des jeux de miroirs, en particulier chez le narrateur tiraillé entre la volonté d'écrire Paludes, texte ennuyeux, et la volonté d'écrire autre chose, pour ne pas être Tityre. ²⁸⁹ « **Paludes, qu'est-ce que c'est ?** » ²⁹⁰

²⁸³ Stéphane Mallarmé, Œuvres complètes, p.1189

²⁸⁴ **Le cristal -verre et miroir- est un matériau qui fractionne et réflète la lumière ; ses propriétés physiques en font un objet fascinant auquel on accorde des vertus magiques.**

²⁸⁵ Bertrand Fillaudeau, L'univers ludique d'André Gide

²⁸⁶ André Gide, Paludes, *passim*

²⁸⁷ Lucien Dällenbach, op. cit., p.27

²⁸⁸ Lucien Dallenbach, Le récit spéculaire

²⁹⁰ André Gide, Paludes, *passim*

Défini tardivement par André Gide comme une *sotie*, *Paludes* joue avec la notion de genre : roman, journal, dialogue philosophique, poésie, théâtre, recueil de caractères y sont représentés. La *sotie* permet le détournement et la contestation de tous les genres et de toutes les conventions esthétiques qui s'y rattachent. Les règles d'un genre sont supplantées par des règles de jeux, parmi lesquels les jeux de miroirs. Ainsi en est-il du titre. *Paludes* est à la fois le titre du livre de André Gide, le titre de l'œuvre en bribes du narrateur et le sous-titre du journal de Tityre. Le titre se dédouble. Mais c'est un titre qui vient de deux vers de la première Bucolique de Virgile

«*Et tibi magna satis quamvis lapis omnia nudus Limosoque palus obducat pascua junco.*»

Que devient le texte de Virgile dans *Paludes* ?

«*Je traduis : -c'est un berger qui parle à un autre ; il lui dit que son champ est plein de pierres et de marécages sans doute, mais assez bon pour lui ; et qu'il est très heureux de s'en satisfaire. -Quand on ne peut pas changer de champ, nulle pensée ne saurait être plus sage, diras-tu ?* (André Gide, *Paludes*, p.16)

La version donnée par Hubert à Angèle ne traduit qu'imparfaitement le dialogue entre Tityre et Mélibée. En effet, alors que dans la première Bucolique, Tityre est heureux contrairement à Mélibée contraint à l'exil car dépossédé de ses biens, dans *Paludes*, c'est la sédentarité de Tityre qui se contente de ce qu'il possède et ne s'efforce pas de partir qui est perçue négativement. *Paludes* se présente donc comme une réécriture de la première Bucolique, réécriture qui se métamorphose au contact de chaque lecteur. En effet, un texte ne signifie pas ce qu'il montre littéralement. Le dispositif de dédoublement n'est pas neutre. Chaque lecteur construit le sens du texte qui ne donne pas, noir sur blanc, sa propre signification. Dans *Lector in fabula*²⁹¹ Umberto Eco explique que le texte doit être actualisé par le destinataire. Et Michel Tournier, dans *Le vol du vampire*,²⁹² compare le livre à un vampire qui ne vit qu'à partir de celle de ses lecteurs.²⁹³ Le problème posé par André Gide est celui de la signification d'un texte, variable en fonction du travail inférentiel effectué par chaque lecteur, en fonction de sa propre « *encyclopedie* ».²⁹⁴ La fiction proposée par le personnage reflète le texte de Virgile, en le transformant.

²⁸⁹ André Gide, *Oeuvres complètes*, p.1477 : «Le 11 novembre 1894, Gide écrit à Valéry : Un insupportable bouquin m'empêche encore les transcendances, mais je suis prêt de l'avoir achevé. Tu sais qu'il s'appelle *Paludes* et que je m'y suis satisfait.» (...) cf. Postface pour la deuxième édition de *Paludes* et pour annoncer *Les Nourritures Terrestres*(...) «que le lecteur veuille bien ne regarder tout ce livre que comme une préface à celui qu'il sera bientôt heureux de lire sous ce titre : *Les Nourritures Terrestres*»

²⁹¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, passim

²⁹² Michel Tournier, *Le vol du vampire*,

²⁹³ «On en revient toujours au lecteur, comme à l'indispensable collaborateur de l'écrivain. Un livre n'a pas un auteur, mais un nombre indéfini d'auteurs. Car à celui qui l'a écrit s'ajoutent de plein droit dans l'acte créateur l'ensemble de ceux qui l'ont lu, le lisent ou le liront. un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement. Il ne possède qu'une demi-existence. C'est une virtualité, un être exsangue, vide, malheureux qui s'épuise dans un appel à l'aide pour exister. L'écrivain le sait, et lorsqu'il publie un livre, il lâche dans la foule anonyme des hommes et des femmes une nuée d'oiseaux de papier, des vampires secs, assoiffés de sang, qui se répandent au hasard en quête de lecteurs.» (Michel Tournier, *Le vol du vampire*, p.10)

L'écriture se génère à partir d'une écriture première ; la fiction renvoie à une autre fiction.

En conséquence, on peut penser qu'un texte dédouble toujours un autre texte et qu'il ne signifie que par la construction effectuée par un lecteur, au risque de ne plus reconnaître le texte littéral.²⁹⁵ Par ailleurs, le dialogue virgilien se transforme en un récit - ou du moins un projet de récit- qui s'étale sur six jours : Tityre chasse, Tityre pêche, Tityre construit sa hutte. Paludes se transforme également en un journal dans lequel Tityre s'efforce de traduire en mots les images que son regard a perçues ; il se transforme également en notes dans lesquelles le narrateur glose le symbolisme des images, cher aux symbolistes. Englobant et récusant tant de genres, le narrateur de Paludes ne peut répondre à la question « ***Paludes qu'est-ce que c'est ?*** » par la désignation d'un genre. Le sous-titre de l'édition originelle « ***Traité de la contingence*** » souligne la portée philosophique de Paludes. Déjà, dans Le Voyage d'Urien, apparaît un Traité de la contingence, arraché des mains d'Ellis par le narrateur qui reproche au livre d'être une tentation. Chaque texte reflète un autre texte, comme si un écrivain cherchait toujours différentes façons de dire la même chose, sans jamais vraiment y réussir. Le choix de la contingence, plutôt que la nécessité, correspond à une démarche libératrice. Dans le chapitre intitulé « ***Le Banquet*** » -référence philosophique obligé- l'un des personnages -Alexandre, le philosophe- fait allusion à « ***l'acte libre*** » (...) « ***ne dépendant de rien*** » (p.73) qui sera mis en scène dans Les Caves du Vatican, ce que Valentin Knox évoque :

«L'homme normal nous importe peu ; j'aimerais dire qu'il est supprimable -car on le retrouve partout.» (André Gide, Paludes, p.82)

La contingence se pose aussi en ce qui concerne Paludes: mais le rêve d'un livre contingent se trouve contredit par le fait même de l'écrire :

«- Pourquoi l'écrire alors ? - Sinon qui l'écrirait ?» (André Gide, Paludes, p.15)

Paludes peut apparaître plus comme une sortie qu'un traité de la contingence : la satire et l'allégorie y sont constants. En tant que sortie, Paludes détruit la notion de genre et s'attaque aux conventions figées des genres. Ainsi, le narrateur se moque-t-il des conventions théâtrales. Il ridiculise les personnages qui sont en représentation, prennent des postures :

«(...) et j'eus l'air, en fin d'après-midi, de tomber dans une méditation profonde.» (André Gide, Paludes, p.39) «Chutt ! Chutt ! le grand Valentin Knox va parler.» (André Gide, op. cit., p.81) «Mais j'entends Angèle qui vient -hâtons-nous.» (André Gide, op. cit., p.120)

Il se moque également des platiitudes poétiques et des lectures poétiques reposant sur des malentendus :

«...Tout le monde continuait de se taire ; évidemment on ne comprenait pas que c'était fini ; on attendait.» (André Gide, Paludes, p.76)

Il se moque des dialogues philosophiques, prétentieux et stériles :

²⁹⁴ Umberto Eco, Lector in fabula

²⁹⁵ Michel Meyer, Langage et littérature

²⁹⁶ André Gide, Paludes, Dédicace : «Pour mon ami Eugène Rouart j'écrivis cette satire de quoi.»

«(...) quand un philosophe vous répond, on ne comprend plus du tout ce qu'on lui avait demandé.» (André Gide, Paludes, p.73)

Il dénonce enfin les conventions romanesques ; dans le chapitre « **Hubert ou la chasse au canard** », Hubert raconte un épisode de chasse -la chasse à la panthère, juché sur une escarpolette- et le narrateur réplique à ce modèle par un récit parodique -la chasse au canard, immergé dans l'étang-. De même, dans le chapitre «Angèle ou le petit voyage», le narrateur se moque du récit de voyage. Aux vers de Mallarmé -» **Je partirai ! Steamer balançant ta mature / Lève l'ancre pour une exotique nature !** » -²⁹⁷ qui suscite le désir de voyage, correspond le sizain composé par le narrateur pendant le voyage et apprécié par Angèle.

A la question « **Paludes , qu'est-ce que c'est ?** » , le narrateur ne cesse de répondre, mais de façon telle qu'il est incompris. Il semblerait qu'il y ait une impossibilité à définir une fiction auto-référentielle. Est-elle donc condamnée à être incomprise ? Hubert, l'ami du narrateur, propose d'ajouter quelque chose à Paludes montrant par là-même qu'il n'a rien compris :

N'aurais-tu jamais rien compris, pauvre ami, aux raisons d'être d'un poème ? à sa nature ? à sa venue ? un livre... mais un livre, Hubert, est clos, plein, lisse comme un œuf. On n'y saurait faire entrer rien, pas une épingle, que par la force, et sa forme en serait brisée. (André Gide, Paludes, p.65)

La volonté didactique est vouée à l'échec, au malentendu, même si certains ont l'impression d'avoir compris :

Il n'avait rien compris.- Tout est à recommencer, encore.» (...) Et dire que c'est justement ça que je voudrais leur faire comprendre, qu'il faut recommencer -toujours- à faire comprendre (...) (André Gide, Paludes, p.89)

Si la question posée -» **Paludes , qu'est-ce que c'est ?** » - n'offre que des réponses frustrantes, c'est peut-être parce qu'elle débouche nécessairement sur une réflexivité intégrale, soit « **Paludes , c'est Paludes** ». Il semblerait que la définition d'une œuvre soit une aporie, et recourir à un métalangage pour la définir -par la notion de genre, par exemple- implique de recourir à un métalangage d'un autre niveau qui valide la notion de genre, lequel devra à son tour être validé par un métalangage d'un niveau supérieur.²⁹⁸

Ainsi, les dispositifs réflexifs mis en place dans Paludes permettent-ils de montrer au lecteur les questions que l'écrivain se pose dans l'exercice de son métier. Le texte est donc le lieu d'un questionnement critique que le lecteur est invité à poursuivre : en effet, Paludes s'achève sur une « **table des phrases les plus remarquables**» que le lecteur

²⁹⁷ Stéphane Mallarmé, Oeuvres complètes, p.15

²⁹⁸ La textique, fondée par Jean Ricardou, en tant que «théorie exhaustive de l'écrit» est un métalangage qui vise à englober tous les métalangages de référence. Comme l'a démontré le mathématicien Alfred Tarski, le métalangage est un système à deux niveaux : au premier niveau, on émet des propositions sur un objet -»Paludes, c'est...»- ; au second niveau, un métalangage permet de valider la proposition émise au premier niveau. On peut ensuite s'interroger sur la validité des propositions d'un métalangage en créant un méta-méta-langage. En théorie, l'échelle est infinie. C'est ce que raconte le texte de Lewis Carroll, Ce que se dirent Achille et la tortue dans Oeuvres, p.1622 sq Tzvetan Todorov, La notion de littérature Terry Eagleton, Critique et théorie littéraires Käte Hamburger, Logique des genres littéraires

doit remplir. Il y aurait donc une incomplétude de l'œuvre et surtout un arbitraire : le narrateur propose des définitions de son œuvre qui ne cessent de se transformer au contact des lecteurs, de même les phrases les plus remarquables de l'œuvre sont soumises à l'aléatoire des lecteurs. Le texte se présente comme une proposition de jeux et d'échange avec le lecteur. La fiction littéraire, telle que la conçoit André Gide est soumise à l'arbitraire des interprétations et ne peut trouver de sens à l'intérieur d'elle-même. : le secret de l'œuvre, s'il y en a un, est enclos dans l'oeuf et ne peut donc être connu que sur le mode de la supposition. Comme d'autres auteurs avant lui, Gide montre au lecteur sa nécessaire coopération pour créer le sens de l'œuvre.

Honoré de Balzac

Dans Le chef d'œuvre inconnu, Balzac présente le peintre Frenhofer qui travaille depuis dix ans sur une de ses œuvres - La Belle Noiseuse- qu'il estime toujours inaboutie. Ce maître cherche à réaliser une œuvre si parfaite qu'elle soit la vie même. Le jour où, « **enflammé par une exaltation surnaturelle**», il dévoile son tableau, il constate qu'il est le seul à voir ce qu'il a peint et brûle sa toile avant de mourir. Ainsi, le mystère de la création parfaite demeure-t-il : ou bien Frenhofer est fou et il n'y a rien à voir sur sa toile ou bien Frenhofer a réellement accompli son chef-d'œuvre, mais il ne peut faire partager son expérience mystique de l'art à ses amis peintres qui n'ont pas la même « **foi dans l'art**».

Henry James

Dans Le motif dans le tapis, Henry James montre cet aspect décevant des réponses des auteurs comme si toute tentative de définition rationnelle de l'œuvre littéraire était vouée à l'échec. L'écrivain Hugh Vereker affirme que toute son œuvre est parcourue par un motif qu'il faudrait trouver :

(...) il y a dans mon œuvre une idée sans laquelle je n'aurais jamais éprouvé le moindre intérêt pour ce travail. C'est le dessein le plus subtil, le plus abouti de tous, et je crois que son exécution a demandé des trésors de patience, d'ingéniosité. Je devrais laisser quelqu'un d'autre le dire ; mais le fait que personne ne le dise est précisément ce dont nous parlons. Elle s'étend, ma petite ruse, de livre en livre, et tout le reste, en comparaison, n'est qu'en surface. L'ordre, la forme, la texture de mes livres en constitueront peut-être un jour pour les initiés une représentation parfaite. Aussi est-ce tout naturellement ce que les critiques doivent rechercher. Cela me semble même être, ajouta mon visiteur en souriant, ce que les critiques doivent trouver. (Henry James, Le motif dans le tapis, p.22)

L'écrivain cache donc quelque chose dans son œuvre, secret qui est paradoxalement évident et invisible :

La chose en question y est présente, aussi concrète qu'un oiseau dans une cage, qu'un appât sur un hameçon, qu'un morceau de fromage sur une souricière. Elle est coincée dans chaque volume tout comme votre pied est coincé dans votre chaussure. Elle régit chaque ligne, elle sélectionne chaque mot, elle met le point sur chaque i, elle place chaque virgule. (Henry James, Le motif dans le tapis, p.26)

Ce secret serait de l'ordre de l'artifice, de la ruse, comparable au dispositif optique de l'anamorphose qui ne se révèle qu'à celui qui est capable de se déplacer, de changer sa manière de regarder. L'anamorphose exige un déplacement rétinien : il faut toucher, regarder de travers, de biais ; le point de mire du tableau n'est pas unique, il est fragmenté et ne peut être atteint que par des visées divergentes. Selon Hugh Vereker, « **personne ne voit rien** » (p.17) et il reste persuadé que jamais personne ne trouvera le secret. Tout se passe comme s'il y avait une ignorance constitutive à l'œuvre littéraire, par opposition aux textes qui visent à communiquer un savoir. L'erreur du narrateur serait de lire l'œuvre littéraire comme s'il s'agissait d'un texte transmettant des informations. Les dispositifs rhétoriques seraient des « ruses » (p.23) pour décevoir les lecteurs qui se tromperaient d'objets ; ceux-ci seraient ainsi toujours en quête d'un sens, impossible à trouver puisque l'œuvre serait conçue de façon à maintenir le questionnement du lecteur. Comme le mythe, l'œuvre littéraire serait un « texte sans code », ou dont le code serait perdu « **mais ayant le pouvoir de veiller à maintenir notre effort de déchiffrement désespéré** ». ²⁹⁹ Le narrateur de la fiction proposée par Henry James, quoique critique littéraire, s'avère incapable de trouver le secret. Par conséquent, il pense que Vereker s'est moqué de lui et qu'en fait, « **il n'y a rien** » (p.66). Cette solution n'est cependant pas convaincante car il faudrait alors concevoir l'écrivain comme un farceur. Par ailleurs, Corwick et Gwendolen ont, semble-t-il, découvert le motif et lorsque le narrateur met en cause son existence parce que Gwendolen refuse de le partager avec lui, celle-ci parle d'**«injure»**. Il faudrait alors s'interroger sur les conditions qui permettent de découvrir le motif dans le tapis, plutôt que sur le secret lui-même ; soit s'interroger sur les modes de lecture pratiquées par le narrateur et par Corwick.

On pourrait penser que le secret dont parle Hugh Vereker est un subterfuge comparable à celui utilisé par Holbein dans Les Ambassadeurs, 1533. Au premier plan de ce tableau est représenté un dallage de marbre sur lequel se trouve l'anamorphose d'un crâne -memento mori- qui n'est visible que si on le regarde différemment du reste du tableau. Curieusement isolé des autres objets, emblèmes de l'accès à la connaissance, le crâne oblige le spectateur à regarder le tableau à deux fois, selon deux perspectives différentes. En ce dispositif optique, l'emblème de la mort qui régit le sens du tableau n'est pas dissimulé, il est visible, mais il n'est déchiffrable par le spectateur que si celui-ci se déplace. L'anamorphose serait «le motif dans le tapis», mécanisme secret régissant l'œuvre littéraire, que chaque lecteur est invité à découvrir. L'anamorphose -picturale, scripturaire- est un exemple de mécanisme structuré régissant la composition et le sens de l'œuvre ; en ce sens, il assume une fonction didactique, à condition que sa lisibilité soit assurée.

A la question « **que peut être une fiction auto-référentielle ?** », la réponse évidente - c'est une fiction qui parle d'elle-même- est trop imprécise pour renseigner le lecteur. Dans ces conditions, de nombreuses variantes définitionnelles sont proposées pour échapper à la tautologie absolue. Ce que montrent les fictions réflexives, c'est le processus infini de reprises des mots, des structures, comme si chaque texte était la répétition déformée de quelque parole, comme si chaque texte était une tentative pour dire autrement, dans un échec perpétuel qui justifie la reprise et crée la dynamique

²⁹⁹ Umberto Eco, La recherche de la langue parfaite p.206

créatrice. Les fictions auto-référentielles cherchent à sortir le lecteur de l'illusion, mais elles courrent apparemment le risque d'être condamnées à l'incompréhension.

2. Focalisation sur l'écriture

A la recherche d'un sujet

A la recherche du temps perdu est une fiction dans laquelle un narrateur raconte comment il trouve ce que doit être le livre qu'il veut écrire. C'est donc une tentative pour remonter à l'origine de l'œuvre, dans la conscience du personnage. A un moment où le narrateur est persuadé « **de ne pas avoir de dons pour la littérature** » (III, p.723), se produit un accident qui va bouleverser ses croyances. Dans la cour de l'hôtel de Guermantes, le narrateur bute contre des « **pavés mal équarris** » (III, p.866). L'accident provoque un saisissement à l'origine d'une conversion.³⁰⁰ En effet, alors que le narrateur avait renoncé à sa vocation d'écrivain, découragé par son incapacité à trouver « **un sujet** » (III, 899), il se livre à un intense travail d'analyse devant le flot de sensations, d'images qui surgissent de façon fortuite. En un instant, se télescopent différentes époques où des éléments apparemment très éloignés les uns des autres provoquent la même félicité. Dans le même temps, tous ses doutes au sujet de sa vocation s'évanouissent. :

Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires, et même de la réalité de la littérature, se trouvaient levés comme par enchantement.(Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, III, p.866)

Cependant, toutes les expériences précédentes ont eu lieu sans que le narrateur ait jamais été converti : le trébuchement est une expérience décisive puisqu'elle va permettre au narrateur de tisser un lien entre les différentes extases qu'il a vécues, de les relier en les relisant. Lorsqu'il perçoit la parenté entre la sensation éprouvée sur les pavés inégaux de la cour de l'hôtel de Guermantes et celle éprouvée jadis sur « **deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc** » (III, 867), il se perçoit comme un sujet situé en dehors du temps puisque le passé et le présent se confondent et en dehors de l'espace puisque l'hôtel de Guermantes et le baptistère de Saint-Marc se recouvrent. (III, 871). Ainsi, décidé à fixer ces moments de ravissement, le narrateur s'isole de la communauté humaine, (III, 867) et devient indifférent aux contingences, parmi lesquelles la mort :

Mais pourquoi les images de Combray et de Venise m'avaient-elles, à l'un et à l'autre moment, donné une joie pareille à une certitude, et suffisante, sans autres preuves, à me rendre la mort indifférente ? (Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, III, p.867)

On peut penser que cette expérience d'indifférence à la mort va permettre au sujet de garder suffisamment de maîtrise par rapport aux sensations pour pouvoir les analyser.

³⁰⁰ Dans Le corps de l'œuvre, Didier Anzieu explique que « le processus créateur obéit à des lois générales» (p.10) dont la première phase est une phase de saisissement (p.95).

C'est à partir de ce sentiment d'indifférence que naît la certitude que l'acte de création provient de « *l'instinct* » (III, 880) et non de l'intelligence. De la certitude que la réalité est celle qui est sentie, le narrateur tire la conclusion que l'œuvre d'art est une mise au jour des sensations enfouies, refoulées au fil du temps :

Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'œuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi. Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée ; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi, sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. (Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, III, 899)

La comparaison entre le sujet et la graine montre l'étroite corrélation entre l'écriture et la mort. A cet égard, on peut noter qu'*A la recherche du temps perdu* commence par l'évocation du sommeil, forme comparable à la mort et s'achève par l'évocation de la mort : littéralement, c'est le temps qui a le dernier mot et l'écriture est une tentative pour le maîtriser. Le saisissement ou le sommeil provoquent une indifférenciation temporelle et une indifférenciation entre le sujet et les choses (I,1), condition préalable à l'écriture. Les souvenirs refoulés deviennent des éléments essentiels de la fiction à partir desquels vont s'enchaîner les épisodes conduisant à la création (III, 1044). La mort est l'élément constant qui parcourt la vie du narrateur et cette obsession est liée à la conviction que la mort est génératrice de l'œuvre d'art³⁰¹ :

Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que l'herbe pousse non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaîment, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur «déjeuner sur l'herbe».(Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, III, p.1038)

Persuadé que les moments de ravissement témoignent d'une permanence du sujet qui échappe au temps, le narrateur va essayer de retrouver par l'esprit ce qui est menacé de disparition par le corps (III, p.1035). Ecrire, c'est donc faire revivre cette vie passée, perdue (III, p.899) en acceptant l'idée de la mort. C'est un moyen d'inverser le rapport à la vie, perçue comme une succession de morts :

Car je comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire depuis mon enfance j'étais déjà mort bien des fois. (Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, III, p.1038)

Cependant, l'écriture exige un ordonnancement, une maîtrise du déroulement temporel nécessaire à l'élaboration d'une histoire, celle d'un enfant devenu vieillard, et la maîtrise d'une cohérence logique de l'histoire d'une vocation puisque tous les éléments doivent être lus dans la perspective d'une naissance à l'écriture. Il y a donc une contradiction entre la volonté d'accorder la priorité à l'instinct -les souvenirs seraient exposés dans le chaos de leur apparition- et la nécessité d'accorder la priorité à l'intelligence pour orienter les événements dans la perspective d'un récit d'apprentissage. En effet, la fiction

³⁰¹ On peut penser que Chateaubriand, évoqué dans la bibliothèque de Guermantes, est le modèle, père spirituel du narrateur.

proposée naît d'une réflexion sur la lecture et l'écriture, c'est-à-dire qu'A la recherche du temps perdu donne la priorité à l'intelligence qui met à distance les expériences vécues.

Contrairement à ce que pourrait laisser croire la fiction, le narrateur n'est pas Marcel Proust et A la recherche du temps perdu n'est pas l'œuvre de toute une vie. A l'origine se trouve une œuvre critique, Contre Sainte-Beuve, dans laquelle Marcel Proust s'oppose à l'idée selon laquelle le sens d'une œuvre se trouve dans la vie sociale de l'écrivain. A l'évidence, Sainte-Beuve n'a pas su lire ses contemporains parce qu'il ne s'est intéressé qu'aux personnages mondains, non à leur individualité profonde. La conviction qu'écrire ou lire (III, p.911 et p.1033), c'est mettre au dehors ce qui est enfoui en soi, refoulé, caché, va fournir à Marcel Proust le sujet du livre qu'il veut écrire : à partir de l'opposition entre la réalité extérieure et la réalité intérieure, Marcel Proust va prouver que l'œuvre littéraire naît d'une recréation d'une réalité intérieure et non d'une réalité extérieure contrairement à ce que voulaient prouver les romanciers réalistes. Par conséquent, l'observation ne conduit qu'à l'apparence des choses et non à leur essence (III, p.898). L'écrivain doit creuser sous l'apparence, radiographier et non observer.

Par ailleurs, la conviction qu'il existe une possibilité de retrouver le temps perdu dans l'œuvre d'art va fournir à Marcel Proust le mode d'organisation de son roman. En effet, puisque l'œuvre du narrateur naît au terme de la vie, chaque élément de la fiction est choisi en fonction de l'épisode final de la bibliothèque. C'est en ce lieu que le narrateur va découvrir qui il est et quel écrivain il veut devenir ; or, une bibliothèque est un lieu qui renvoie à l'identité de son propriétaire : en effet, chaque collection de livres est unique, personnelle, en perpétuelle transformation comme l'est l'individu. Il n'est donc pas étonnant que ce lieu intervient souvent dans la prise de conscience de soi. Ainsi le sommeil initial de l'enfant préfigure-t-il la mort imminente du vieillard qu'il est devenu. La fiction est sans cesse interrompue pour être commentée. De ce fait, A la recherche du temps perdu se bâtit « **comme une robe** » (III, p.1033) par couture de « **paperoles** » qui sont à relier, à relire, à commenter dans la perspective du résultat final dont le sens ne sera trouvé que lorsque le livre annoncé sera achevé, ce qui n'arrive pas au terme du livre.

Marcel Proust écrit l'histoire de sa découverte dans A la recherche du temps perdu en racontant sous forme de fiction les étapes conduisant à la création littéraire. A l'origine se trouverait donc le saisissement lié à des sensations -clochers de Martinville, tintement de la cuiller, madeleine... - à partir duquel naît la conviction de pouvoir créer une œuvre selon un projet original -le sujet du livre est la recherche de ce sujet- et selon un style particulier comparable à celle du peintre (Elstir et ses marines), du musicien (Vinteuil et sa sonate) ou de la cuisinière (Françoise et son bœuf mode). Cependant, ce livre annoncé est-il A la recherche du temps perdu ? A priori non puisque rien dans le texte ne permet de dire que le narrateur est Marcel Proust : par exemple, il n'est fait nulle part allusion aux textes qui ont précédé A la recherche du temps perdu. Il reste donc un vide, une tache blanche, point de mire à partir duquel se lit A la recherche du temps perdu. A cet égard, on peut analyser un passage du roman pour montrer comment Marcel Proust bâtit sa robe. Invité à l'hôtel de Guermantes, le narrateur entre dans la bibliothèque où il se livre à une profonde réflexion sur les sensations³⁰² qu'il a éprouvées et sur la littérature. Vient alors le sentiment que ce qu'il éprouve s'apparente « **à des traits moins marqués, mais**

discernables, et au fond assez analogues, chez certains écrivains » . (III p.919) Un fragment des Mémoires d'Outre-Tombe est alors inséré dans le texte. La présence de guillemets souligne la démarcation entre les deux écrits distincts :

N'est-ce pas à une sensation du genre de celle de la madeleine qu'est suspendue la plus belle partie des Mémoires d'Outre-Tombe : «Hier au soir je me promenais seul...je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau. A l'instant, ce son magique fit reparaître à mes yeux le domaine paternel ; j'oubliai les catastrophes dont je venais d'être le témoin, et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive.»(Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, III, p.919)

La citation est rapportée inexactement. En effet, il y a une disparition d'une partie du texte des Mémoires d'Outre-Tombe³⁰³ soulignée dans A la recherche du temps perdu par l'usage de points de suspension : il s'agit donc d'une citation coupée, trouée. On peut se demander la raison pour laquelle Marcel Proust creuse une brèche dans le texte de Chateaubriand. Pour cela, il est utile de reprendre le texte de MOT pour mesurer l'ampleur de la découpe :

Hier au soir je me promenais seul ; le ciel ressemblait à un ciel d'automne ; un vent froid soufflait par intervalles. A la percée d'un fourré, je m'arrêtai pour regarder le soleil : il s'enfonçait dans des nuages au-dessus de la tour d'Alluye, d'où Gabrielle, habitante de cette tour, avait vu comme moi le soleil se coucher il y a deux cents ans. Que sont devenus Henri et Gabrielle ? Ce que je serai devenu quand ces Mémoires seront publiés. Je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau. A l'instant, ce son magique fit reparaître à mes yeux le domaine paternel ; j'oubliai les catastrophes dont je venais d'être le témoin, et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive.(René de Chateaubriand, Mémoires d'Outre-tombe, p.116)

Du premier paragraphe, Marcel Proust n'a donc gardé qu'une proposition. Par ailleurs, il effectue une modification dans la construction du texte de Chateaubriand puisque « **je fus tiré** » est le début d'une phrase et d'un paragraphe (MOT, p.116) ; or, dans A la recherche du temps perdu, la majuscule et le retour à la ligne disparaissent. De plus, la citation, quoique résituée par rapport à l'ensemble plus vaste des MOT dont elle provient, n'est pas explicitement attribuée à un scripteur précis ; cette disparition est à souligner dans la mesure où, quelques lignes plus loin, se trouvent associés le nom d'une œuvre et le nom d'un scripteur, soit « (...) **Sylvie, de Gérard de Nerval** »³⁰⁴. La citation est donc, en l'occurrence, une (re)composition. Quelle est la justification de cette particulière « percée » dans la citation ? On peut émettre l'hypothèse selon laquelle la citation à usage de « **plus belle partie des MOT** » doit être ajoutée car la pièce manquante est défective par rapport à la notion de beauté. Mais c'est un jugement de valeur qui ne permet aucune

³⁰² Le mot «sensation» apparaît sept fois dans la page qui précède (III, p. 918)

³⁰³ Nous utiliserons l'abréviation MOT pour désigner Mémoires d'outre -tombe.

³⁰⁴ *Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, III, p. 919*

analyse. On peut émettre l'hypothèse selon laquelle la pièce manquante resurgit harmonieusement dès l'évocation des premiers mots du paragraphe comme le nom du scripteur resurgit dès l'évocation du titre : cela suppose le partage d'un univers culturel entre le scripteur et le lecteur. On peut émettre l'hypothèse selon laquelle le trou du texte, reprisé à petits points de suspension qui suturent les deux bords disjoints des pavés textuels, est la marque visible du refus de reconnaître que René de Chateaubriand raconte la même expérience que Marcel Proust. En effet, dans le passage censuré, il est question de la mort, origine de la sensation (le chant de la grive) et de la réflexion (l'écriture des MOT). Or, toute réminiscence proustienne est reconnaissance de la mort : ici, la mort reconnue et tue est celle d'Henri et de Gabrielle. Le fragment textuel qui a filé dans la citation est une allusion à la mort : le scripteur, bouche cousue, bouche un coin du trou et en ferme l'accès au lecteur. Reste la trace du raccord. Le refus de reconnaître la similitude d'expériences se justifie par le fait qu'il contredit l'originalité de l'œuvre que Marcel Proust est en train de construire. Au vue de cette brève citation, on constate que le texte proustien se construit par reprisage autour d'un vide : il y a toujours du blanc à remplir, un trou à combler par de nouvelles «paperoles». Le détour par Chateaubriand permet de saisir ce qui est refoulé en soi -la censure effectuée est la preuve de cette compréhension- pour le refouler en occultant l'objet censuré.

Apparaît ainsi dans la structure même de l'œuvre, l'impossibilité de tout dire et la tentative de s'y risquer. Le lecteur, invité à construire son propre parcours, est donc leurré, car l'expérience singulière ne peut être partagée. L'écriture réflexive ne vaut que pour celui qui refait l'expérience à son compte :

Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. (Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, III, p.1033)

Chaque lecteur a donc la possibilité de faire le même parcours et de devenir le scripteur de sa propre expérience. Par conséquent, seule la lecture effectuée à travers des verres grossissants est un préalable à l'écriture et Marcel Proust défend l'idée selon laquelle tout lecteur est potentiellement un écrivain. L'interrogation sur l'écriture renvoie au sujet - quoi écrire sinon soi ?- et l'on pourrait penser, par conséquent, que la fiction est un dispositif qui permet à chaque lecteur de se voir tel qu'en lui-même.

3. Focalisation sur les contraintes d'écriture

Parmi les fictions qui exposent leurs mécanismes d'élaboration, il en est certaines qui radicalisent l'auto-référentialité en focalisant l'intérêt du texte sur les jeux de construction. Il semble aller de soi que la poésie se définit par la construction formelle, mais à considérer la fiction à part et en fonction de l'idéologie de la représentation, on en vient à oblitérer ces jeux de construction ; les écritures fictionnelles à contraintes visent à montrer que toute écriture poétique suppose une construction.

La notion de contraintes renvoie à une conception de l'écriture selon laquelle le texte naît d'un travail sur la forme. Bien souvent, on condamne cette conception de l'écriture en

en vertu de la loi du droit d'auteur.

pensant qu'elle s'oppose à la liberté individuelle : or toute fabrication suppose une technique, ce qui suppose des règles. L'écriture fictionnelle résulte d'une fabrication ; par conséquent, elle suppose un ensemble de règles. Néanmoins, il va de soi que la notion de contraintes d'écriture ne recouvre pas les contraintes discursives ; dans le champ de la critique littéraire actuelle, elle renvoie essentiellement aux pratiques d'écriture de l'Oulipo qui s'impose des règles formelles qui peuvent être énoncées explicitement. Cette conception de l'écriture privilégie la forme, génératrice de sens.

Cette conception s'articule sur une éthique. Comme le souligne Renaud Camus³⁰⁵, « *(...) plus vous croyez parler naturellement, plus vous êtes sincère et plus vous êtes parlé par votre culture, votre âge, votre milieu, etc. Ce n'est qu'en imposant à son discours des contraintes formelles toutes artificielles, où s'embarrasse le vouloir-dire, qu'on peut espérer échapper au babil implacable, en soi, de la Doxa.* » Les contraintes d'écriture sont des règles qui ne sont pas ancrées dans le champ culturel et permettent donc d'innover. Dans cette optique, le lecteur occupe une place essentielle. En effet, les écritures à contraintes suggèrent qu'il est possible d'apprendre à écrire et que tout lecteur est un scripteur potentiel. Il suffit de donner les contraintes pour que chacun produise de l'écriture.³⁰⁶

Les écritures à contraintes³⁰⁷ s'appuient donc sur des générateurs de formes qui vont produire du texte. Si la notion est rattachée aujourd'hui à l'Oulipo, on peut penser qu'elle est pratiquée par un plus grand nombre d'écrivains, hors du cercle restreint de l'Oulipo. Ainsi, la revue Formules publie-t-elle des textes écrits à l'aide de contraintes d'écriture ; ainsi Jean Ricardou conçoit-il également l'écriture comme un processus régi par un ensemble de règles que l'on peut explicitement énoncer.

La contrainte peut s'exercer à partir de textes déjà existants : en conséquence, la manipulation de matériaux textuels manifeste un irrespect aussi bien pour la notion de texte que pour les chefs-d'œuvre idolâtrés. Ainsi, Hervé Le Tellier propose-t-il dans Joconde jusqu'à 100³⁰⁸ 99 (+ 1) points de vue sur Mona Lisa. Le choix est significatif dans la mesure où le tableau de Léonard de Vinci est mondialement reconnu. Marcel Duchamp avait déjà pratiqué l'irrespect à l'égard de cette œuvre et l'on peut penser que les manipulations et transformations témoignent de l'indestructibilité et de la réserve créative contenue dans de telles œuvres. Le titre de chaque texte proposé par Hervé Le Tellier énonce explicitement la règle. Soit l'exemple suivant :

le point de vue du professeur de français Après lecture du texte, vous répondrez

³⁰⁵ cité par Jan Baetens et Bernardo Schiavetta dans Formules n°1 p.11

³⁰⁶ Si l'on s'en réfère à Didier Anzieu, Le corps de l'œuvre, le code est la troisième phase du travail créateur. En conséquence, on peut penser que, du point de vue des apprentissages, partir de la contrainte pour faire écrire -la contrainte n'étant pas reliée aux précédentes phases de création- ne peut aboutir qu'à des productions inertes, singées. Pourtant, il nous semble que, dans le domaine des apprentissages, c'est le détour nécessaire pour acquérir des compétences scripturales.

³⁰⁷ Bernardo Schiavetta avec la collaboration de Jan Baetens, Définir la contrainte, dans Formules n°4

³⁰⁸ Hervé Le Tellier, Joconde jusqu'à 100

aux questions suivantes : 1. Quelle est la couleur du fichu de Mona Lisa ? 2. Pour quelle raison ne porte-t-elle pas ses lunettes ? 3. Pourquoi ne peut-on pas définir le sourire de Mona Lisa ? (Hervé Le Tellier, Joconde jusqu'à 100, p.21)

A la manière des Exercices de style de Queneau, Hervé Le Tellier propose 99 (+1) points de vue sur Mona Lisa. Dans l'exemple relevé, il s'agit du point de vue du professeur de français : la contrainte d'écriture est donc explicite et se fonde sur la reconnaissance de discours. Le style du professeur de français est reconnaissable à sa manière d'aborder une œuvre d'art. Soit l'exemple suivant :

le point de vue de Georges Perec Dix ans avant Marignan, Vinci avait fait son portrait. D'abord au fusain, puis au lavis. Mona Lisa posait, parfois un jour durant, sans un mot. Soudain, sans raison, un soir d'avril, dit-on, Mona disparut. Un mois passa, puis un an. Vinci comprit alors, trop tard, qu'il l'aimait d'un vrai amour, d'un amour puissant. Las, Mona avait disparu. Mais son portrait, lui, parfait, joyau du grand Vinci, souriait pour toujours. Ainsi, nul n'oublia jamais Mona Lisa, qu'on nomma La Gioconda.(Hervé Le Tellier, Joconde jusqu'à 100, p.99)

Georges Perec s'étant rendu célèbre après avoir écrit un roman lipogrammatique, Hervé Le Tellier choisit le lipogramme en e comme contrainte d'écriture. Le lecteur peut, à son tour, proposer un point de vue. (p.108) Ce qui est peut-être une référence à Paludes dans la mesure où André Gide laisse une page blanche à remplir par le lecteur. L'Oulipo pratique, par ailleurs, l'écriture collective et transforme cette expérience singulière en un moyen de socialisation. Ainsi Georges Perec, Harry Mathews, Oskar Pastor, Brunella Eruli et Guillermo Lopez Gallego signent-ils ensemble 35 variations³⁰⁹ : ils partent d'une phrase célèbre qu'ils soumettent à des contraintes explicitement énoncées. L'écriture porte sur cinq langues, c'est-à-dire que, pour chaque langue, Georges Pérec trouve des contraintes à respecter. En français par exemple, il choisit comme thème le début de la première phrase du roman de Proust : «Longtemps je me suis couché de bonne heure». En anglais, cette phrase devient :»To be or not to be, that is the question». (p.15) Puis il soumet ce thème à des contraintes d'écriture. Soit l'exemple suivant :

lipogramme en e Durant un grand laps l'on m'alita tôt (Georges Pérec et alii, 35 variations, p.21)

La contrainte d'écriture, explicitement énoncée, est lisible pour le lecteur. Soit cet autre exemple :

Palindrome strict Eru, eh ! En no bed ! Eh cu oc si usé me j s.p. met gnol... (Georges Pérec et alii, 35 variations, p.23)

La contrainte est respectée, mais c'est au prix de la perte de sens. Comment dès lors apprécier cet écrit ? Peut-on penser que le respect de contraintes formelles soit suffisant pour écrire ? A l'évidence, les contraintes ne sont pas des recettes données dans le but de produire un objet, elles visent à élucider les choix d'écriture et à faire comprendre au lecteur les mécanismes d'élaboration du texte. Le reproche qui est parfois adressé aux écritures à contraintes, c'est de déterminer une composition sans élaborer en même temps le sens. Jacques Jouet³¹⁰ pose la question suivante : « **Est-ce que la contrainte**

³⁰⁹ Georges Perec, Harry Mathews, Oskar Pastor, Brunella Eruli et Guillermo Lopez Gallego, 35 variations

³¹⁰ Jacques Jouet, Ma grand-mère, que vous avez de grands dogmes dans Formules n°4 p.75 sq

est arbitraire ou est-ce qu'elle porte du sens ? » Il montre que les Oulapiens eux-mêmes répondent différemment et il postule que dans son travail à contraintes « **la contrainte porte du sens** ». Pour certains écrivains qui pratiquent l'écriture à contraintes, l'utilisation d'un procédé d'écriture doit être systématique pour que le texte, ainsi saturé, soit reconnu comme texte à contraintes. Cette systématicité permet la lisibilité de la contrainte.

Du sens de la contrainte

Dans Sphinx³¹¹, Anne Garreta se fixe comme contrainte de ne pas dévoiler le sexe des deux personnages principaux. En conséquence, les pronoms personnels -il (s) ou elle (s)- et les participes passés employés avec être sont supprimés, seuls les adjectifs qualificatifs épiciènes sont utilisés.³¹² La contrainte a du sens dans la mesure où elle renvoie à l'indétermination sexuelle du Sphinx : dans la mythologie égyptienne, le monstre est masculin ; dans la mythologie grecque, il est féminin. Le titre du roman renonce à toute détermination afin de maintenir l'ambiguïté sexuelle. On peut penser que la contrainte choisie par Anne Garréta oblige chacun à reconsiderer sa façon d'aborder la relation à l'autre. La distinction sexuelle est aujourd'hui problématique : en effet, l'homosexualité, la transexualité sont autant de manières de problématiser la frontière des sexes.

Le lecteur de ce roman, habitué à caractériser les personnages, va très vite se trouver dans l'impossibilité de dresser la fiche d'identité des deux personnages principaux. Cette difficulté de lecture va l'amener à cibler son attention sur les procédés de désignation et de caractérisation et va par conséquent pouvoir énoncer la contrainte d'écriture suivie par Anne Garréta. Dans ce roman, le choix de la contrainte est déterminé par la problématique du roman centrée sur la distinction sexuelle. Le lecteur, confronté à l'indistinction sexuelle, est amené à s'interroger sur le partage des sexes.

La textique

Jean Ricardou propose un programme textique d'écriture afin que chacun puisse élaborer son propre écrit. Le texte produit peut être apprécié au regard du programme d'écriture et le regard du lecteur est un regard critique. L'écriture produite selon un programme textique est donc réflexive. Il est ensuite possible de proposer des réécritures pour améliorer l'écrit proposé. Selon Jean Ricardou, « **ce que l'apprentissage enseigne, (...) c'est que l'éventuelle spécificité de chaque individu ressortit, non point à l'authenticité expressive d'un dire, mais bien, de façon plus modeste, à la**

³¹¹ Anne Garreta, Sphinx

³¹² Ce roman est un bon support d'apprentissage pour une réflexion sur le fonctionnement de la langue. Lors d'un stage de formation concernant les professeurs d'école, nous avons constaté que le passage suivant offrait une difficulté de lecture : «Mon désœuvrement, cette sorte d'abandon au cours d'un monde dont je ne régis ni les explosions de délire ni les naufrages d'abattement, m'a toujours laissé toute liberté pour les égarements, les excursions les plus incongrues.» (p.11) Selon une stagiaire, la forme «laissé» impliquait que le narrateur était un homme : cette erreur était due à la fonction de «m'». A partir du texte, nous avons réfléchi sur la notion de genre.

particularité opératoire d'un faire » .³¹³ Le programme textique d'écriture met en œuvre un savoir théorique qui permet un commentaire sur la manière dont les règles ont été suivies. Par ailleurs, considérant que le procès d'écriture et de réécriture est interminable, Jean Ricardou propose de cibler les perfectionnements à apporter à un écrit. Dans cette optique, lecture et écriture sont indissociables. Il considère que la lecture est un « **demi-échange** »³¹⁴, lequel serait complet si le lecteur devenait scripteur. Selon lui la réécriture augmente les compétences de lecture ; c'est pourquoi il invite à récrire les auteurs, partant du principe que « *l'écriture est toujours une réécriture* » et que toute « *réécriture est une écriture* » : « (...) ce qui commence à se faire jour, ainsi, c'est que, loin de lui être dissociable, ni même symétrique, la lecture, tout comme l'inscription, est une phase du procès d'écriture. Bref, que le prétendu pur lecteur n'est jamais qu'un scripteur potentiel qui s'ignore. »³¹⁵

Si l'on considère le programme d'écriture élaboré par Jean Ricardou, on constate qu'il se construit sur le respect de neuf règles. Cet ensemble de règles est arbitraire, mais étant suffisamment ouvert, il doit permettre à chaque intervenant du séminaire de participer. Néanmoins, si l'on admet « **les capacités opératoires liées à tout programme circonstancié** », on peut se demander si le travail d'écriture ne commence pas justement par l'élaboration de ses propres règles. Dans l'optique d'apprentissage choisi par Jean Ricardou, il nous semble nécessaire de proposer, dans un premier temps, des contraintes d'écriture justifiées puis, dans un second temps, de permettre à chacun de choisir son propre programme opératoire.

Mise en fiction de la contrainte

Pratiquant ce qu'il théorise et théorisant ce qu'il pratique, Jean Ricardou écrit Les lieux-dits, texte qui désigne son propre fonctionnement. Jean Ricardou distingue la fiction de la narration : il défend la thèse selon laquelle une fiction se crée pour représenter la narration qui la constitue. Les fictions ricardoliennes sont donc a priori métatextuelles. Les lieux-dits de Jean Ricardou³¹⁶ illustre la dimension auto-représentative de la fiction. Le titre renvoie à cette dimension dans la mesure où l'activité d'écriture est un acte performatif et renvoie tout à la fois à la dimension référentielle puisque le texte propose également une fiction qui se déroule dans un espace découpé en lieux-dits. Le titre est dédoublé, puisqu'il y a un sous-titre -» **Petit guide dans un voyage dans le livre**»- dont la fonction est d'exhiber la fonction auto-représentative du texte, tout en désignant celui-ci comme un outil pour le lecteur qui doit voyager dans le livre. Par conséquent, dès le titre, Jean Ricardou annonce la double dimension du texte : métatextuelle et fictionnelle.

³¹³ Jean Ricardou, Bestiaire en vue Séminaire de textique . La textique a pour objet l'analyse de structures métareprésentatives c'est-à-dire des structures qui visent à exhausser les éléments que l'idéologie de la représentation tend à occulter.

³¹⁴ Jean Ricardou, Deviens, lecteur, le scripteur que tu es dans Pratiques n°67 p.106

³¹⁵ Jean Ricardou, Deviens, lecteur, le scripteur que tu es, op. cit. p.106

³¹⁶ Jean Ricardou, Les lieux-dits

Le livre est composé de huit chapitres ordonnés alphabétiquement et chaque nom de lieu-dit est composé de huit lettres : le chiffre huit est le chiffre emblématique de Jean Ricardou car il correspond justement au nombre de lettres de son nom. C'est pourquoi on le retrouve d'un texte à l'autre dans un système de réglage textuel. Le carré de huit formé à partir des huit noms de lieux-dits est biffé par un acrostiche diagonal³¹⁷ comme s'il s'agissait de lire le texte « **par oblique** » (p.16). On peut également penser que cette biffure renvoie aux deux axes du langage - l'un syntagmatique, l'autre paradigmatique- renvoyant à deux manières de lire le texte. Soit :

**BANNIERE BEAUFORT BELARBRE BELCROIX CENDRIER CHAUMONT
HAUTBOIS MONTEAUX**

De l'ordonnancement du texte en huit chapitres va découler le voyage des personnages, fractionné en huit étapes. Il y a donc dédoublement du texte qui est à lire à la fois dans sa dimension métatextuelle et sa dimension fictionnelle. Le peintre Albert Crucis dont « **la signature de chaque œuvre s'orne, tenant lieu d'un point sur l'i, d'un fin graphisme en forme de croix** » (p.15) est un dédoublement de Jean Ricardou dont on sait que la signature est « **un fin graphisme en forme de croix** » (p.15). Par ailleurs, les lettres « i » et « j » étant, étymologiquement, équivalentes, on peut penser que le « i » présent dans la signature du peintre renvoie également à Jean Ricardou.³¹⁸

Si l'on s'en tient à ces deux seuls éléments -le chiffre huit et la croix-, on peut montrer qu'ils fonctionnent comme supports d'inscription du métatextuel et du fictionnel. Ainsi, on peut penser que la croix renvoie au croisement entre l'acrostiche diagonal -BELCROIX- et chacun des huit noms d'un lieu-dit : chaque chapitre proposant alors un nouvel entrecroisement, correspondant à une texture spécifique.

Ainsi, à ne considérer pour le moment que l'entrecroisement offert entre le nom «BELCROIX» et le titre du chapitre initial «BANNIERE», on constate qu'il permet la rencontre de séries d'éléments qui serviront de base à l'écriture de la fiction. Par exemple, le mot «croix» va générer la « **croix emblématique** » (p.12) brodée sur la bannière des « **instigateurs de la Croisade** » (p.12). Par exemple, la vie du village va être générée par l'expression «la croix et la bannière» puisque la venue des étrangers va diviser les villageois. Par exemple, les étrangers venus porter la croix emblématique en ce lieu-dit seront huit comme l'ordre des chevaliers de Malte, « **divisé en nations, ou langues, au nombre de huit** » (p.17). On le voit, la bannière, la croix et le chiffre huit servent de mécanisme de sélection des éléments fictionnels qui sont générés par un système de reflets. La fiction montre les éléments qui structurent le texte et le contenu fictionnel devient tributaire de la forme programmée.

Ce que veut montrer Jean Ricardou, c'est que le processus scriptural naît d'une combinatoire entre les signes et la cohérence de la fiction résulte d'une cohérence entre eux. Le texte est structuré par ce système de renvois entre les mots. En ce sens, Jean Ricardou montre qu'il n'a rien à raconter a priori si ce n'est l'avènement d'une écriture.

³¹⁷ Jean Ricardou, Le nouveau roman

³¹⁸ Dans La prise de Constantinople, l'un des éléments générateurs de la fiction est INRI placé au faîte de la croix, la lettre I renvoyant à Jésus.

Ainsi, la première phrase du roman raconte-t-elle le texte en train de s'écrire :

A peine franchie, sous les nuées, cette sombre ligne de faîte, tout le pays, en contrebas, dispense de reflets.» (Jean Ricardou, Les lieux-dits, p.9)

L'expression «nuées» désigne métaphoriquement la masse blanche de la page, « ***cette sombre ligne de faîte***» désigne la ligne d'écriture, « ***tout le pays, en contrebas***» désigne la suite du texte et le mot «reflets» désigne le processus de fonctionnement du texte réglé par « ***une sorte de mathématique réfléchie***» (p.7). La dimension auto-représentative vise à représenter la construction de la fiction. Cela suppose un dispositif métatextuel, c'est-à-dire un dispositif faisant référence au texte. Le dispositif utilisé par Jean Ricardou est fondé sur la polysémie qui permet le dédoublement d'un énoncé -l'un fictionnel, l'autre métatextuel- sans ajout discursif.

Pratiquées dans les fictions, les écritures à contraintes visent à exhiber le travail formel, producteur de texte. De tels programmes d'écriture permettent au lecteur de comprendre que la fiction est poésie.

4. Focalisation sur l'intertexte

Les pratiques réflexives de la fiction montrent qu'un texte s'élabore toujours à partir d'un autre texte. En quelque sorte, tout écrit est un palimpseste. Nous allons essayer de montrer que cette pratique d'écriture révèle le lien indissociable entre l'acte de lire et l'acte d'écrire et situe tout écrit dans une culture donnée : l'espace dans lequel s'élabore un texte est un espace marqué par les livres antérieurs.

Lorsqu' Umberto Eco est invité à prononcer une conférence « ***pour célébrer le 25ème anniversaire de la Bibliothèque Communale de Milan dans la Palais Sormani*** »³¹⁹ il juge bon de citer Jorge Luis Borges :

Je crois que dans un lieu aussi vénérable il convient de commencer, comme pour une cérémonie religieuse, par la lecture du Livre. Non point pour en tirer des informations, car quand on lit un livre sacré tout le monde sait déjà ce que dit le livre mais pour mettre notre esprit dans de bonnes dispositions comme le feraien les litanies. (Umberto Eco, De Bibliotheca, p.11)

Il est remarquable qu'Umberto Eco s'appuie sur un modèle fictif de bibliothèque pour élaborer un modèle de non-bibliothèque qui devrait servir de contre-modèle à une bibliothèque idéale. Si l'écrivain puise dans Fictions son modèle, c'est parce que Jorge Luis Borges établit une équivalence entre la bibliothèque de Babel et l'univers.³²⁰

Comment alors voyager dans cet espace illimité ? Julia Kristeva fait remarquer³²¹ que tout texte littéraire « ***s'insère dans l'ensemble des textes : il est une écriture-réplique (...) d'un autre (des autres) texte (s). Par sa manière d'écrire en lisant le corpus littéraire antérieur ou synchronique l'auteur vit dans l'histoire, et la***

³¹⁹ Umberto Eco, De Bibliotheca

³²⁰ Jorge Luis Borges, La bibliothèque de Babel dans Fictions, p.71

³²¹ Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, p.120

société s'écrit dans le texte. (...) le langage poétique est un dialogue de deux discours. » C'est elle qui est à l'origine de la notion d'intertextualité en affirmant que « **tout texte se construit comme une mosaïque de citations (...) absorption et transformation d'un autre texte** ». ³²²

Gérard Genette explore dans Seuils les différentes formes d'intertextualité qu'il définit, quant à lui, comme « **la coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre** ». ³²³ Par ailleurs, Gérard Genette définit l'hypertextualité comme la « **relation unissant un texte B (...) à un texte antérieur A (...) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.** » ³²⁴

Nous partons de l'hypothèse que toute écriture est intertextuelle et hypertextuelle, mais nous choisissons de montrer que certains textes, par l'utilisation de dispositifs réflexifs, ouvre des voies à de nouvelles conceptions de la lecture-écriture. Pour cela, nous choisissons un *hypotexte* ³²⁵ mythique, objet de multiples réécritures au XXème siècle, soit le mythe de Thésée.

D'un minotaure à l'autre

Dans une nouvelle du recueil L'aleph, Jorge Luis Borges récrit le mythe du Minotaure : le titre du recueil renvoie à la première lettre de l'alphabet hébreu, qui désigne le taureau et figure une tête de taureau. Dans La demeure d'Astérion ³²⁶, l'histoire est racontée du point de vue du monstre lui-même et non plus de Thésée, le héros salvateur. S'effectue ainsi un déplacement du regard ; la réécriture du mythe est une lecture critique : Jorge Luis Borges donne la parole au monstre, jusque là muet, privé de parole. Par ailleurs, Jorge Luis Borges ne dévoile pas immédiatement l'identité du narrateur : le mot « **Minotaure**» n'apparaît pas dans le texte, et les indices d'identification n'apparaissent que progressivement. Il lui donne un nom propre -Astérion- prouvant par là que tout être, avant d'être un monstre est une personne humaine, à moins de considérer que tout être est un monstre et que toute naissance est une catastrophe. En tant que personne, Astérion a une conscience réflexive et une dimension pathétique par sa solitude et sa monstruosité.

***Je suis unique ; c'est un fait. Ce qu'un homme peut communiquer à d'autres hommes ne m'intéresse pas. Comme le philosophe, je pense que l'art d'écrire ne peut rien transmettre.* (Jorge Luis Borges, La Demeure d'Astérion, p.88)**

Jorge Luis Borges considère le solipsisme absolu d'Astérion, à l'image du créateur qui ne

³²² Julia Kristeva, *op. cit.*, p.85

³²³ Gérard Genette, Palimpsestes, p.8

³²⁴ Gérard Genette, *op.cit.* p. 13

³²⁵ Gérard Genette, *op. cit.* p.13

³²⁶ Jorge Luis Borges, La Demeure d'Astérion dans L'aleph, p.87 sq

peut transmettre son expérience du monde. Astérion connaît les pouvoirs de l'imagination :

(...) je me précipite dans les galeries de pierre jusqu'à tomber sur le sol (...) Je me cache dans l'ombre d'une citerne (...) je joue à être endormi (...) de tant de jeux, je préfère le jeu de l'autre Astérion. (Jorge Luis Borges, La Demeure d'Astérion, p.89)

Inventer un autre Astérion lui permet de concevoir le monde comme un lieu à l'image de sa demeure : le jeu du dédoublement est omniprésent :

Je méditais sur ma demeure. Toutes les parties de celle-ci sont répétées plusieurs fois. Chaque endroit est un autre endroit. Il n'y a pas un puits, une cour, un abreuvoir, une mangeoire ; les mangeoires, les abreuvoirs, les cours, les puits sont quatorze (sont en nombre infini). La demeure a l'échelle du monde ou plutôt, elle est le monde. (Jorge Luis Borges, La Demeure d'Astérion, p.89)

Seuls deux éléments ne se dédoublent pas : le soleil et Astérion. On peut penser qu'Astérion, victime sacrificielle, est un double du soleil « **enchaîné** », et son sang va permettre de libérer l'énergie solaire. La réécriture du mythe du Minotaure par Jorge Luis Borges révèle d'autres intertextes, plus anciens. En effet, dans le mythe védique, Mithra et Varuna sont deux figures contraires et complémentaires de la souveraineté. « **Mithra en incarne l'aspect juridico-sacerdotal, bienveillant, conciliant, lumineux, proche de la terre et des hommes ; Varuna, l'aspect magique, violent, terrible, ténébreux, invisible et lointain.** »³²⁷ Tous deux garantissent l'ordre cosmique, au prix d'un accord conclu par le sacrifice d'un taureau. Astérion serait alors le double de Thésée-Mithra. Le lecteur navigue d'un intertexte à un autre, d'une interprétation à une autre, sans que le sens soit jamais enchaîné.

Si la demeure « **est le monde** », comme le dit Astérion, alors le labyrinthe n'est plus une construction architecturale séparée du monde ; il est le monde. Les oppositions du mythe grec -dedans / dehors, homme / animal- s'abolissent. Dans le sens de cette interprétation, une autre nouvelle du même recueil -Les deux Rois et les deux Labyrinthes- présente le désert comme un labyrinthe. Il est remarquable que cette nouvelle soit la quatorzième (soit l'infini) du recueil. L'univers -création divine- s'oppose au labyrinthe -création humaine- et l'on peut penser que, dans la perspective borgésienne, l'univers est la réponse divine à la construction babylonienne du roi babylonien. En effet, la construction du labyrinthe est considérée comme un scandale :

Cet ouvrage était un scandale, car la confusion et l'émerveillement, opérations réservées à Dieu, ne conviennent point aux hommes. (Jorge Luis Borges, Les Deux Rois et les Deux Labyrinthes, p.171)

En conséquence, le monde est un labyrinthe et le monstre représente n'importe quelle conscience réflexive dans le monde. Le déplacement du point de vue permet de récuser le mythe, dénoncé comme « **une fable grotesque** » : Astérion ne se pense pas comme un prisonnier, mais comme un rédempteur qui, tous les neuf ans, « **délivre de toute souffrance** » neuf êtres humains et lui-même attend le rédempteur qui le délivrera de la vie. On peut d'ailleurs penser que si Thésée est le rédempteur d'Astérion, il devra, dans la

³²⁷ Robert Turcan, Mithra et la mithriacisme, p.13

perspective de la nouvelle borgésienne, attendre lui aussi un rédempteur.³²⁸ Le chiffre 9, choisi par Jorge Luis Borges, à la place du chiffre 7, peut s'expliquer par le fait que ses propriétés mathématiques en ont fait le symbole de la spécularité. Contrairement à Thésée qui, dans le mythe grec, comprend le sens de son engagement, Astérion ne tire aucune certitude de ses réflexions et ses dernières questions ne lui permettent pas de comprendre le sens de sa mort :

Comment sera mon rédempteur ? Je me le demande. Sera-t-il un taureau ou un homme ? Sera-t-il un taureau à tête d'homme ? Ou sera-t-il comme moi ? (Jorge Luis Borges, La Demeure d'Astérion, p. 90)

La monstruosité d'Astérion est celle de tout homme, monstrueux parce que unique, et parce que échouant dans sa tentative de penser le monde. Astérion ne sait pas lire le monde ; seule la vision lui permet de percevoir la spécularité à l'infini :

Ceci, je ne l'ai pas compris, jusqu'à ce qu'une vision nocturne me révèle que les mers et les temples sont aussi quatorze (sont en nombre infini). (Jorge Luis Borges, La Demeure d'Astérion, p.90)

Récrire le mythe permet à Jorge Luis Borges de répéter sa conviction de l'échec de toute conscience réflexive et fait de chaque homme le Minotaure. Par ailleurs, si le mythe est dénoncé comme « **une fable grotesque** », c'est pour s'opposer à une conception transparente de l'histoire. En effet, on peut penser que le mythe est le labyrinthe de l'écrivain, sa demeure : s'il y a une structure établie -celle du récit- qui est contraignante -le Minotaure doit mourir-, Jorge Luis Borges montre que d'autres cheminements sont possibles. Il est lui-même Astérion. L'intertexte mythique est le labyrinthe que l'écrivain parcourt : il n'y a, par conséquent, pas de frontière entre la fiction et l'univers ; la littérature est un univers réversible comme le labyrinthe est le cosmos. Par suite, l'intertexte mythique n'est pas clos : par la réécriture, il devient un univers, lui-même labyrinthe du lecteur, c'est-à-dire, pour reprendre la définition qui en est proposée par Jorge Luis Borges dans L'immortel³²⁹ « **une chose faite à dessein pour confondre les hommes** ». Le lecteur est alors, lui aussi, Astérion, au cœur du texte à parcourir. Dans la nouvelle La bibliothèque de Babel³³⁰, Jorge Luis Borges compare l'univers à une bibliothèque, elle-même décrite comme un labyrinthe :

L'univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales, avec au centre de vastes puits d'aération bordés par des balustrades très basses. (...) Premier axiome : la Bibliothèque existe ab eterno. (...) la Bibliothèque est illimitée et périodique. S'il y avait un voyageur éternel pour la traverser dans un sens quelconque, les siècles finiraient par lui apprendre que les mêmes volumes se répètent toujours dans le même désordre -qui, répété, deviendrait un ordre : l'Ordre.(Jorge Luis Borges, La bibliothèque de Babel, p.71)

De ce fait, on n'entre pas dans la bibliothèque, on y est depuis toujours. De plus le

³²⁸ André Siganos, L'imaginaire et le labyrinthe, dans Le fil d'Ariane, p.12

³²⁹ Jorge Luis Borges, L'immortel dans L'aleph, p.13 sq

³³⁰ Jorge Luis Borges, La bibliothèque de Babel dans Fictions

voyageur erre à jamais dans cet espace illimité. Or ce voyageur est un lecteur ; on peut donc penser que chaque livre de la bibliothèque est un labyrinthe. Dans Le jardin aux sentiers qui bifurquent³³¹, le livre et le labyrinthe sont associés :

Ts'ui Pên a dû dire un jour : Je me retire pour écrire un livre. Et un autre : Je me retire pour construire un labyrinthe. Tout le monde imagina qu'il y avait deux ouvrages. Personne ne pensa que le livre et le labyrinthe étaient un seul objet. (Jorge Luis Borges, Le jardin aux sentiers qui bifurquent, p.99)

Le cheminement d'Astérion, voyageur-lecteur dans le texte-labyrinthe, est une expérience de la solitude et du questionnement dans un univers incompréhensible. C'est aussi une expérience initiatique dans la mesure où Astérion apprend à ne plus craindre la mort :

(...) la solitude ne me fait plus souffrir, parce que je sais que mon rédempteur existe (...) «Le croiras-tu, Ariane ? dit Thésée, le Minotaure s'est à peine défendu.»(Jorge Luis Borges, La Demeure d'Astérion, p.91)

L'expérience du labyrinthe est donc un rituel d'initiation à la mort. Si l'on s'en réfère à une autre nouvelle de Jorge Luis Borges parue dans le même recueil -L'immortel- le souhait de l'un des personnages est de retrouver le fleuve qui donne l'immortalité. Or celle-ci ne s'acquiert que par la perte de l'individualité :

J'ai été Homère ; bientôt, je serai Personne, comme Ulysse ; bientôt, je serai tout le monde : je serai mort. (Jorge Luis Borges, L'immortel, p. 36)

En ce sens, Jorge Luis Borges affirme la mort de l'auteur. En conséquence, le texte n'appartient à personne en particulier et chacun peut être irrespectueux à son égard, se le réapproprier, le récrire. Jorge Luis Borges s'inscrit contre le préjugé classique selon lequel « **un texte est un être de langage qui fait autorité** »³³² et propose de considérer le texte comme une variation³³³.

Récrivant le mythe du Minotaure, Jorge Luis Borges parcourt toutes les voies que le récit offre ; l'intertexte central ouvre des voies vers d'autres intertextes. La figure du monstre s'en trouve modifié et il n'est plus possible après la lecture des textes de Jorge Luis Borges de relire les intertextes sans cet éclairage contemporain. On peut penser que dans la logique borgésienne, l'intertextualité confirme la mort de l'auteur, comme génial inventeur de son texte : tout texte récrit un texte antérieur que chacun peut lire, récrire en fonction de son propre parcours.

D'un labyrinthe à l'autre

Michel Butor reprend le même intertexte dans L'emploi du temps³³⁴. Le narrateur découvre au musée des Beaux-Arts de Bleston les tapisseries Harrey dont « **les dix-huit panneaux de laine racontaient tous l'histoire de Thésée** » . (p.70) Le narrateur

³³¹ Jorge Luis Borges, Le jardin aux sentiers qui bifurquent dans Fictions p.91 sq

³³² Michel Charles, Introduction à l'étude des textes, p.40

³³³ Michel Charles, op.cit. p.58.

³³⁴ Michel Butor, L'emploi du temps

Jacques Revel prend donc connaissance du mythe grâce à un licier du XVIIIème siècle : ce créateur a interprété l'œuvre permettant ainsi au mythe de vivre dans la mémoire de tous les visiteurs du musée. Comme Ariane permettant à Thésée de vaincre l'épreuve du labyrinthe, le licier offre au visiteur de Bleston un fil pour s'orienter dans l'histoire. Lors de sa première visite au musée, Jacques Revel remarque essentiellement le onzième panneau :

Je ne savais pas que les dix-huit panneaux de laine racontaient tous l'histoire de Thésée ; il n'y a pas d'étiquettes sur le mur pour indiquer le sujet de chacun (...) Un homme à tête de taureau égorgé par un prince en cuirasse, dans une sorte de caveau entouré de murs compliqués, à gauche duquel, en haut, sur le pas d'une porte ouvrant sur le rivage de la mer, une jeune fille en robe bleue brodée d'argent, haute, noble, attentive, tire de sa main droite un fil se déroulant d'un fuseau qu'elle tient entre le pouce et le médius de l'autre, un fil qui serpente dans les méandres et les corridors de la forteresse, un fil épais comme une artère gorgée de sang, qui va s'attacher au poignard que le prince enfonce entre le cou du monstre et son poitrail humain, une jeune fille que l'on revoit à droite, au loin, sur la proue d'un bateau qui file, sa voile noire gonflée de vent, en compagnie du même prince et une autre jeune fille très semblable mais plus petite et drapée de violet. (Michel Butor, L'emploi du temps, p.70)

Cette description de la tapisserie contient tous les fils de l'histoire de Jacques Revel, mais celui-ci ignore pour l'instant qu'il est en train de lire sa propre histoire.³³⁵ Il lui faudra plusieurs visites au musée pour approfondir sa connaissance du mythe. Ainsi, lors de sa deuxième visite (p.155), connaît-il par cœur la nomenclature complète de dix-huit tapisseries et lors de la troisième visite qu'il effectue en compagnie de James Jenkins, il approfondit sa connaissance du mythe car le jeune homme lui fait remarquer que les scènes «ne sont pas des instantanés mais qu'elles représentent presque toutes des actions qui durent un certain temps (...)» (p.211). Le mythe antique est donc l'objet de relectures successives qui vont aboutir à des superpositions d'images. Ainsi, lorsque Jacques Revel visite l'ancienne cathédrale de Bleston, il s'arrête devant le Vitrail du Meurtrier représentant Caïn tuant Abel :

Caïn tuant son frère Abel, Caïn dans une cuirasse lui moultant le ventre avec des rubans flottant sur ses cuisses comme Thésée, presque dans la même attitude que Thésée aux prises avec le Minotaure (...). (Michel Butor, L'emploi du temps, p.72)

Désormais, dans la mémoire de Jacques Revel, le mythe antique filtre toutes les images qu'il perçoit : les images de Caïn et de Thésée s'amalgament.

Par ailleurs, cette superposition d'images joue un rôle majeur dans l'histoire de Bleston. En effet, Caïn est le fondateur des villes et le verrier s'est servi de Bleston comme modèle :

«et aedificat civitatem» («et il construisit une cité»), cette cité que vous voyez se déployer en bas dans toute la largeur de la fenêtre, et que l'artiste a représentée en s'inspirant de celle qu'il avait alors sous les yeux, de la Bleston de ce

³³⁵ On peut se demander d'ailleurs si les histoires qui retiennent le lecteur ne sont pas justement celles qui sont en résonance avec l'histoire personnelle de chacun. En ce sens, la bibliothèque privée pourrait être considérée comme une image de soi.

temps-là, ce qui donne à toute cette partie une très grande valeur de document, puisque l'on y voit représentés assez fidèlement des édifices aujourd'hui disparus. (Michel Butor, L'emploi du temps, p.74)

L'artiste crée la réalité et Bleston est devenue une ville caïnète dans la mesure où elle a été le lieu de luttes fratricides :

(...) c'est une longue et vieille histoire ; cela remonte aux temps mêmes où l'on fabriquait ces vitraux, au seizième siècle, au moment du passage de l'Angleterre à l'anglicanisme. Les querelles ont été vives à Bleston ; il y a eu des batailles dans les rues et des morts. (Michel Butor, L'emploi du temps, p.79)

Les insurgés détruisent ensuite le vitrail d'Abel car ils reprochent à l'évêque orthodoxe d'être sous le sceau de Caïn ; de ce fait, seul survit le signe de Caïn, l'emblème de Bleston, ville caïnète. L'écrivain George Burton écrit un roman policier -Le meurtre de Bleston³³⁶ - dans lequel il théorise et met en pratique sa conception du roman policier :

(...)» tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective qui le met à mort, (...) Ainsi, le premier meurtre» (celui du joueur de cricket, Johnny Winn, abattu par son frère dans la Nouvelle Cathédrale sous le croisement des jubés) «n'est pas seulement l'occasion, mais la préfiguration du second» (celui du fraticide Bernard Winn, qui se fait abattre par Barnaby Morton dans l'Ancienne Cathédrale parmi les taches rouges que projette le Vitrail de Caïn)» qui conclut ce que l'autre avait commencé et laissé en suspens. Le détective est le fils du meurtrier, Œdipe (...)» (Michel Butor, L'emploi du temps, p.148)

Lors d'une troisième visite au musée de Bleston en compagnie de Lucien, Jacques Revel comprend le rapprochement inévitable entre Œdipe et Thésée (p.173). Se superposent donc les images liées à Thésée, Caïn et Œdipe, tirées d'histoires différentes, mais s'enchevêtrent en un écheveau dans l'histoire personnelle de Jacques Revel.

Jacques Revel va s'identifier à Thésée luttant contre Bleston, labyrinthe et Minotaure. Dès son arrivée, le narrateur se perd dans cette ville dont il se considère comme le prisonnier : le lieu où il loge s'appelle l'Ecrou. Le plan de Bleston qu'il acquiert rapidement souligne la structure labyrinthique de la ville. En effet, de nombreux repères sont prévus pour s'orienter, mais comme tout se dédouble le héros ne cesse de se perdre. La prolifération des signes, démultipliés et inscrits dans la ville, aboutit à la perte de repères dans cette construction aux contours insaisissables. La ville de Bleston et le texte de Michel Butor sont des constructions labyrinthiques.

Comme Œdipe, Jacques Revel va tenter de déchiffrer tous les signes à l'aide de plans, guides, visites au musée, commentaires des habitants : il doit résoudre l'énigme que lui propose Bleston par la lecture des signes qu'elle lui offre. Son journal fait état de son parcours : l'écriture est une tentative pour échapper à l'amnésie mais surtout pour maîtriser la ville qui le meurtrit :

Je t'avais touchée à vif, ville de Bleston (...) Il est donc enfin clair que j'ai su

³³⁶ Le titre du roman policier est ambigu puisqu'on peut penser qu'il s'agit d'un meurtre contre Bleston ou bien qu'il s'agit d'un meurtre commis à Bleston.

effectivement te l'infliger, cette blessure, que mon écriture te brûle, puisqu'il est clair que je n'ai échappé que de justesse à la destruction de ces pages grâce auxquelles tout cela est enfin clair, gardé contre ton grand travail d'oubli (...) C'est pourquoi je te remercie de t'être si cruellement, si évidemment vengé de moi, ville de Bleston que je vais quitter dans moins d'un mois, mais dont je demeurerai l'un des princes puisque j'ai réussi, en reconnaissant ma défaite, à exaucer ton désir secret de me voir survivre à cet engloutissement, à cette sorte de mort que tu m'avais réservée (...). (Michel Butor, L'emploi du temps, p. 261)

L'écriture lui permet donc de triompher de la ville-monstre, Minotaure et labyrinthe, mais cela implique qu'il revive au présent l'expérience mythique :

Le cordon de phrases qui se love dans cette pile et qui me relie directement à ce moment du 1^{er} mai où j'ai commencé à le tresser, ce cordon de phrases est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe, parce que j'écris pour m'y retrouver, toutes ces lignes étant les marques dont je jalonne les trajets déjà reconnus, le labyrinthe de mes jours à Bleston, incomparablement plus déroutant que le palais de Crète, puisqu'il s'augmente à mesure que je le parcours³³⁷, puisqu'il se déforme à mesure que je l'explore. (Michel Butor, L'emploi du temps, p.187)

Si l'intertexte mythique consacre la victoire de Thésée, dans la perspective de Michel Butor, c'est un échec. En effet, le narrateur tente de consigner son histoire dans Bleston, mais son journal commence sept mois après son arrivée -» MAI, octobre»- (p.9). Le narrateur va être obligé de superposer deux strates temporelles : le temps où les faits se sont produits et le temps de l'écriture. Entre les deux moments, s'interposent des images qui vont faire écran. De ce fait, l'histoire n'offre aucune véritable transparence au narrateur qui doit toujours réinterpréter : s'il peut sortir du labyrinthe de la ville, il ne peut sortir du labyrinthe de sa propre mémoire qui cumule toutes les histoires. L'activité d'écriture à laquelle il se livre est en fait un moyen de cacher un secret : il s'agit de créer un « *nouveau document*» pour « *reconstituer (...) derrière le résultat final du camouflage, le visage de l'homme en train de se masquer*». (p.276). Le narrateur applique à sa propre situation ce qu'il dit à propos de l'écrivain George Burton :

c'est encore une épaisse couche de peinture (...) ce qu'elle recouvre, c'est un miroir, cette épaisse couche de peinture que ma plume gratte, telle une pointe de couteau (...) pour me révéler peu à peu, au travers de toutes ces craquelures que sont mes phrases, mon propre visage (...). (Michel Butor, L'emploi du temps, p.276)

Utilisant les mots -words- comme une épée -sword-, le narrateur déchiffre sa propre énigme au miroir des intertextes auxquels il inflige certaines blessures.

L'Emploi du temps est, comme Bleston pour Jacques Revel, un labyrinthe dont le lecteur doit faire l'expérience. L'intertexte mythique lui sert de fil d'Ariane. Les références explicites à Thésée, Caïn ou Oedipe permettent un parcours cohérent dans le texte dans la mesure où ces histoires sont suffisamment ancrées dans la mémoire culturelle. Comme le musée de la ville qui offre des représentations du mythe de Thésée ou comme la cathédrale qui offre celles du mythe de Caïn, le roman de Michel Butor permet au

³³⁷ sic

visiteur-lecteur de retrouver les mythes qui structurent la société dans laquelle il est intégré. Le lecteur parcourt le texte en prélevant des indices qui lui serviront à se repérer.

Pourtant, le romancier ne se contente pas de réciter le mythe, il le recrée en fonction des codes sémiotiques de son époque, comme s'il s'agissait de redonner vie au mythe ancien en le dynamisant. Lors d'un entretien,³³⁸ Michel Butor fait remarquer que « *si on ne réveille pas perpétuellement Homère et les autres, (...) ils nous endorment obligatoirement et la bibliothèque devient très rapidement un cimetière. Donc il faut faire des fouilles dans les cimetières. La publication de nouveaux livres va permettre de faire des fouilles et de ressusciter ou de réveiller les livres morts ou endormis.* » On peut penser que le texte actuel permet de reposer les questions soulevées par les mythes anciens : en mettant le lecteur à l'épreuve du labyrinthe, Michel Butor lui demande de participer au questionnement. Dans ce texte saturé d'indices, dont la structure narrative est très complexe, la mémoire du lecteur accumule les informations qui s'enchevêtrent, se contredisent ou aboutissent à des impasses. Il revit dans le présent de la lecture une histoire mythique et son expérience ne peut s'inscrire dans aucun emploi du temps comme celui de Jacques Revel ne peut s'inscrire dans le texte. Ainsi, un fil se tisse entre tous les lecteurs du mythe antique. Paradoxalement, c'est en perdant le lecteur dans le labyrinthe textuel que Michel Butor transmet le mythe de Thésée : la lecture est véritablement une expérience.

L'écriture intertextuelle révèle les inscriptions anciennes enfouies dans la mémoire des hommes, mais cette révélation, qui ne peut se faire que par obscurcissement, permet de les faire résonner autrement. Selon Paul Watzlawick³³⁹, « *la confusion aiguise nos sens et notre attention aux détails* ». Le choix d'une écriture labyrinthique permet de découvrir une nouvelle manière de lire. L'écrivain est un alchimiste³⁴⁰ qui transforme la matière et pour lequel l'hermétisme permet une quête initiatique. L'intertexte permet à Michel Butor de théoriser et de mettre en pratique sa conception de la lecture -écriture. A cet égard, on peut noter que les patrons de la ville de Bleston sont les protecteurs de l'écrivain :

Yabal, ancêtre de tous ceux qui filent (...) Yubal, l'ancêtre de tous les musiciens (...) Tubalcaïn, ancêtre de tous ceux qui travaillent les métaux (...) (Michel Butor, L'emploi du temps, p.75)

Comme Yabal, l'écrivain tisse le texte ; comme Yubal, il le fait résonner ; comme Tubalcaïn, il transmuet la matière langagière.

L'écriture intertextuelle montre la façon dont les écrivains puisent dans les textes, tissant des liens entre des éléments disjoints, redonnant une vie nouvelle à des histoires qui risquent d'être oubliées. Cette pratique renvoie à une conception de l'écriture selon laquelle écrire c'est récrire. Dans un monde peuplé d'histoires, chacun récrit en fonction de signes qu'il a mémorisés, en fonction de sa bibliothèque personnelle. Le texte

³³⁸ Bernard Valette, Entretien avec Michel Butor dans Michel Butor, l'Emploi du temps, p.15

³³⁹ Paul Watzlawick, La réalité de la réalité, p.36

³⁴⁰ Alain Montandon, L'Emploi du temps comme roman alchimique dans Michel Butor l'Emploi du temps, p. 81 sq

fondeur d'écritures intertextuelles s'augmente de toutes les interprétations qui s'y sont greffées. En ce sens l'intertextualité est un dispositif de transmission culturelle.

Du point de vue du lecteur, on peut penser que l'écriture intertextuelle est une lecture critique qui permet de transformer les textes du passé sans souci de logique spatiale ou temporelle ; en permettant des liens inouïs entre les époques et les espaces par l'intermédiaire des œuvres, l'écriture intertextuelle modifie la configuration de la bibliothèque de chacun et rapproche ceux qui semblaient vivre dans des univers monadiques.

La fiction proposée par Michel Butor suggère qu'écrire, c'est lire et récrire. La pratique de l'intertextualité aboutit à la modification de l'histoire primitive qui, paradoxalement, est immuable et soumise à variations au gré des interprétations. Cette multiplicité de lectures-réécritures fait éclater l'unité de l'histoire initiale.

5. Focalisation sur le lecteur

Si la figure du lecteur est une supposition nécessaire dans l'histoire littéraire, il ne devient une préoccupation majeure qu'au XXème siècle : la lecture devient un champ disciplinaire et le lecteur un objet de recherche. Les pratiques réflexives de la fiction montrent que les écrivains participent à ce questionnement.

Dans certains textes, des structures autoréflexives modélisent la lecture. Dans Si par une nuit d'hiver un voyageur, Italo Calvino multiplie les figures de lecteurs et l'on peut penser que le « **voyageur** » dont il est question dans le titre est une métaphore du lecteur, devenu personnage, soit le Lecteur. La structure du roman, construite selon un entrelacement de chapitres consacrés à l'histoire du Lecteur et de romans présentés comme inachevés, souligne l'importance accordée à ce nouveau personnage, ce que confirme l'accueil que l'éditeur Cavedagna réserve au Lecteur :

«-Je suis un lecteur, seulement un lecteur, pas un auteur, te hâtes-tu d'annoncer, comme on se précipite au secours de quelqu'un qui va faire un faux pas. -Ah bon ! Bravo, bravo, je suis bien content ! Le coup d'œil qu'il te jette est vraiment plein de gratitude et de sympathie. « Vous me faites plaisir. De vrais lecteurs, j'en rencontre de moins en moins.» (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.105)

Cette approche est étonnante dans la mesure où l'on peut penser que la lecture est une expérience banale -dans la culture occidentale du XXème siècle- et que le fait d'être lecteur n'est pas un signe distinctif. Cependant, l'histoire de la littérature a toujours eu pour pôle privilégié l'auteur et non le lecteur ; il semble qu'à l'heure actuelle, la tendance s'inverse : en effet, le lecteur devient un centre d'intérêt et cela s'effectue au détriment de l'auteur. Des écrivains vont s'efforcer de faire le portrait du lecteur, dessinant ainsi leurs propres représentations. Dans le texte d' Italo Calvino, l'éditeur Cavedagna parle de « **vrais lecteurs** » : on peut se demander quels sont les critères qui lui permettent de distinguer les « **vrais lecteurs** » des autres. En tant qu'éditeur, il est amené à rencontrer des gens qui lisent par profession ; or, il semblerait que le « **vrai lecteur** » soit celui qui lise, en amateur.

Le chapitre I présente une figure de lecteur tout en invitant chaque lecteur réel à se reconnaître dans cette image : en effet, le tutoiement initial suscite l'identification au modèle proposé :

Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur. (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.7)

Effectivement, le lecteur réel est dans la situation décrite ; il est ainsi appelé à jouer un rôle dans l'histoire que l'auteur lui propose, ou du moins à faire «comme si». Le chapitre I est une tentative de cerner quelques traits du « **lecteur-modèle** » .³⁴¹ Celui-ci doit être capable de s'isoler de son entourage car le bruit menace la lecture ; il doit par ailleurs veiller à ne pas être interrompu car la lecture nécessite une certaine durée ; il doit enfin mener un combat contre la masse proliférante des livres pour acquérir le livre qu'il désire. L'identification entre le Lecteur et le lecteur réel devient, au fil du récit, de plus en plus problématique, mais l'artifice du tutoiement est une proposition de jeu qui permet d'expérimenter le rôle du lecteur, tout en sachant qu'entre le lecteur et le Lecteur, il y a le même écart qu'entre « **monde écrit et monde non-écrit** » .³⁴²

Cependant, le roman du Lecteur s'enrichit de nouvelles figures de lecteurs, parmi lesquelles la Lectrice. Il semble que Ludmilla incarne le modèle de lectrice idéale. L'un des personnages, Arkadian Porphyritch, Directeur Général des Archives de la Police d'Etat en Ircanie, la définit ainsi :

Pour cette femme, lire veut dire se dépouiller de toute intention et parti pris, afin d'être prêt à accueillir une voix qui se fait entendre au moment où on s'y attend le moins, une voix qui vient d'on ne sait où, d'au-delà du livre, de l'auteur, et des conventions de l'écriture : qui vient d'un non-dit, de ce que le monde n'a pas encore pu dire et pour quoi il n'a pas encore de mots à sa disposition. (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.256)

Cette disponibilité fascine l'écrivain Silas Flannery qui voudrait que ses livres soient lus par une telle lectrice. En effet, Ludmilla, « **semble habiter dans une sphère suspendue dans un autre espace, un autre temps** » (p.137) et son esprit semble disposé à accueillir des voix inouïes. Elle se laisse guider par le plaisir et curieusement chaque fragment romanesque répond à un vœu qu'elle formule :

Je préfère les romans, ajoute-t-elle, qui me font entrer tout de suite dans un monde où chaque chose est précise, concrète, spécifiée. (p.33) Tout est concret ici, dense, défini avec une compétence sûre (...) (p.39)

Curieusement, le livre naît de la lecture comme si l'initiative de la création était de la responsabilité du lecteur. Le romancier Silas Flannery voit en Ludmilla la lectrice-modèle à qui il laisse « **l'initiative interprétative** »³⁴³ tout en désirant « **être interprété avec une marge suffisante d'univocité** » .³⁴⁴ Cela renvoie à l'idée selon laquelle le lecteur

³⁴¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, *passim*

³⁴² cf. conférence d'Italo Calvino traduite par Philippe Daros, *Italo Calvino*, p.161

³⁴³ Umberto Eco, *Lector in fabula*

³⁴⁴ Umberto Eco, *op. cit.*

contribue à la création du livre. Dans Le vol du vampire³⁴⁵, Michel Tournier définit le lecteur comme « *l'indispensable collaborateur de l'écrivain* ». Il compare les livres à « *des vampires secs, assoiffés de sang, qui se répandent au hasard en quête de lecteurs* ». Et il en appelle à « *la créativité des lecteurs* » sans lesquels le livre n'a « *qu'une demi-existence* ». Curieusement, le romancier qui apparaît dans Si par une nuit d'hiver un voyageur et qui, par profession, s'est détourné de la « *lecture désintéressée* » (p.181) se détourne de son travail d'écrivain pour observer Ludmilla et rêver d'une coïncidence parfaite entre la lecture et l'écriture :

Depuis que je suis devenu un forçat de l'écriture, le plaisir de la lecture a disparu pour moi. (...) Parfois, il me vient un désir absurde : que la phrase que je suis sur le point d'écrire soit celle que la femme est en train de lire au même moment. (...) Parfois, il me semble que la distance entre mon écriture et sa lecture est impossible à combler (...) Parfois, je me convaincs qu'elle est en train de lire mon vrai livre, celui que je devrais écrire depuis si longtemps et que je ne réussirai jamais à écrire, que ce livre est là, mot pour mot (...) (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.182)

Silas Flannery est fasciné par cette lectrice, mais en même temps, naît une peur d'être dépossédé de lui-même :

Les lecteurs sont mes vampires. Je sens une foule de lecteurs qui regardent par-dessus mon épaule et s'approprient les mots au fur et à mesure qu'ils se déposent sur le papier. Je ne suis pas capable d'écrire quand quelqu'un me regarde : je sens que ce que j'écris ne m'appartient plus. (...) Cette peur entraîne le désir de ne plus exister en tant que sujet. Paradoxalement, c'est la personne qui apparaît comme une entrave à l'écriture : Comme j'écrirais bien si je n'étais pas là ! Si, entre la feuille blanche et le bouillonement des mots ou des histoires qui prennent forme et s'évanouissent sans que personne les écrive, ne s'interposait l'incommode diaphragme qu'est ma personne ! Le style, le goût, la philosophie, la subjectivité, la formation culturelle, et le vécu, la psychologie, le talent, les trucs du métier : tous les éléments qui font que ce que j'écris est reconnaissable, me semblent une cage qui restreint mes possibilités. Si je n'étais qu'une main, une main coupée qui saisit une plume et se met à écrire... (p.183)

Il y a donc une tension entre la peur de ne plus être soi et le désir de ne plus exister. L'anonymat est peu pratiqué dans le monde de l'art et s'il existe des manières de déguiser son nom, le refus d'assumer une œuvre est rare. Ce désir correspond également au besoin d'évacuer toutes les traces de l'ego qui corrompent l'art. Ce vœu d'impersonnalité dans l'écriture renvoie au projet réalisé dans Si par une nuit d'hiver un voyageur. En effet, on peut penser que Silas Flannery est une figure d'Italo Calvino. Si l'on s'intéresse à la présence de l'auteur dans le texte, on constate que le dispositif d'écriture utilisé entraîne sa disparition. Le romancier médite sur l'impersonnalité de l'incipit qui se trouve sur le poster représentant Snoopy devant sa machine à écrire : « *C'était par une nuit sombre, orageuse...* » (p.188) Le cliché est une forme d'impersonnalité et Italo Calvino présente la richesse contenue dans une formule débarrassée de toute subjectivité :

(...) je me convaincs qu'il n'y a rien de mieux qu'une ouverture conventionnelle, qu'une entrée en matière dont on peut tout attendre -ou rien- (...) Je voudrais

³⁴⁵ Michel Tournier, Le vol du vampire, p.10

écrire un livre qui ne serait qu'un incipit, qui garderait pendant toute sa durée les potentialités du début, une attente encore sans objet. (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.189)

Or le titre du roman d'Italo Calvino est un cliché³⁴⁶, une formule inachevée dotée de toutes les potentialités. Plus on avance dans le récit, plus on dilapide le potentiel de possibilités du récit.³⁴⁷ Par ailleurs, le roman est constitué d'incipits indépendants qui fragmentent le roman du Lecteur. Chaque incipit correspond à un modèle d'écriture différent, à la manière des Exercices de style de Raymond Queneau. Dans Alfabeta, n°8, décembre 1979, Italo Calvino a proposé un schéma d'explication de son roman : le fragment n°1 serait « *le roman du brouillard*», le fragment n°2 « *le roman de l'expérience physique*», le fragment n°3 « *le roman symbolico-interprétatif*», le fragment n°4 « *le roman politico-existentiel*», le fragment n°5 « *le roman cynico-brutal*», le roman n°6 « *le roman de l'angoisse*», le fragment n°7 « *le roman logico-géométrique*», le fragment n°8 « *le roman de la perversion*», le fragment n°9 « *le roman tellurico-primordial*», le fragment n°10 « *le roman apocalyptique*». On peut prendre au sérieux cette proposition mais le mode de lecture suivi serait celui de Lotaria, le contraire de Ludmilla : en effet, celle-ci a toujours une approche intellectuelle des livres et, participant à un collectif, elle cherche, par exemple, «le reflet des modes de production» (...) «les processus de réification» (...) la sublimation du refoulé, les codes sémantiques du sexe, les métalangages du corps, la transgression des rôles, dans les sphères du politique et du privé» (p.83). Il s'agit là d'une parodie de commentaire universitaire : on peut penser qu'Italo Calvino prend les devants par rapport à tous ceux qui voudront se lancer dans une exégèse de son œuvre. Une telle lecture témoigne a priori d'un manque d'ouverture d'esprit puisque le lecteur sait avant même de lire ce qu'il cherche dans le livre. Dès lors, le texte est soumis à un cadre préconçu dans lequel il doit entrer.³⁴⁸ Cependant, à l'évidence une œuvre est perçue à l'intérieur de cadres mentaux et la lecture est orientée en fonction des connaissances philosophiques, psychanalytiques, sociologiques... qui sont autant de cadres de référence, qui constituent «l'encyclopédie»³⁴⁹ de chaque lecteur. On peut également penser que la parodie est une forme d'écriture qui se fonde par rapport à une lecture et qu'Italo Calvino propose de voir en l'écrivain une première figure de lecteur.

Cependant, si le vœu d'impersonnalité de Silas Flannery correspond à une préoccupation d'Italo Calvino³⁵⁰, on ne peut nier une conscience organisatrice des jeux

³⁴⁶ On peut penser qu'un travail d'écriture effectué à partir de clichés correspond à une recherche d'impersonnalité.

³⁴⁷ Brémont, La logique des possibles narratifs.

³⁴⁸ Dans Introduction à un constructivisme radical, paru dans L'invention de la réalité, Ernst Von Glaserfeld fait remarquer que «les théoriciens de la physique contemporaine (...) doivent se demander de plus en plus fréquemment s'ils découvrent vraiment des lois de la nature, ou si plutôt la préparation sophistiquée de leurs observations contraint la nature à se soumettre au cadre d'une hypothèse préconçue.» (p.40)

³⁴⁹ Umberto Eco, Lector in fabula

³⁵⁰ Italo Calvino, La machine littéraire, p.7 sq

de construction. En effet, à titre d'exemple, on peut remarquer que les titres des fragments romanesques insérés s'enchaînent :

Si par une nuit d'hiver un voyageur, s'éloignant de Malbork, penché au bord de la côte escarpée, sans craindre le vertige et le vent, regarde en bas dans l'épaisseur des ombres, dans un réseau de lignes entrelacées, dans un réseau de lignes entrecroisées sur le tapis de feuilles éclairées par la lune autour d'une fosse vide -Quelle histoire attend là-bas sa fin ? demande-t-il anxieux d'entendre le récit.
(Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.276)

La phrase ainsi reconstituée apparaît comme l'incipit d'un nouveau roman possible. Comme l'explique l'un des lecteurs de la bibliothèque, « **autrefois les romans commençaient tous comme cela.**» Cependant, cela se fait au prix d'une manipulation puisque les majuscules sont supprimées et une ponctuation interne est créée. L'enchaînement des titres montre que la discontinuité est un jeu calculé par Italo Calvino, faussaire de l'écriture comme le personnage qui apparaît dans le roman, soit Marana. Dans ce roman, l'écrivain est autant le héros que le lecteur comme s'ils étaient constitutifs l'un de l'autre. La combinaison des titres renvoie au jeu combinatoire, combine d'écriture pratiquée dans Si par une nuit d'hiver un voyageur. Poursuivant son rêve d'impersonnalité, l'auteur envie le simple copiste qui a la modestie de ne pas vouloir laisser de traces de sa personne, mais qui, en échange, vit dans une double dimension temporelle :

Le copiste vivait dans deux dimensions temporelles en même temps, celle de la lecture et celle de l'écriture ; il pouvait écrire sans l'angoisse du vide qui s'ouvre devant la plume ; lire sans l'angoisse que son acte propre manque de se concrétiser en rien de matériel. (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.190)

Copier, c'est reconnaître qu'il y a toujours de l'écrit préexistant à sa propre écriture et c'est reconnaître que l'on n'écrit qu'à partir du déjà écrit. Des artistes contemporains ont renoué avec la tradition de la copie. Ainsi, Gérard Collin-Thiébaut a-t-il recopié L'éducation sentimentale de Flaubert ; ainsi Gilles Barbier recopie-t-il des pages de dictionnaire. Ce dernier affirme que sa démarche « *a tout du grand œuvre, travail de toute une vie, obsessionnelle et monomaniaque, quand tout ce qui la soutient n'est qu'insignifiance et enjeu* ».³⁵¹ Copier, c'est lire et écrire à la fois. Cela correspond au sentiment de retrouver dans le texte lu exactement ce que l'on avait projeté d'écrire comme si une fusion intellectuelle était possible entre deux esprits.³⁵² Silas Flannery rêve aussi de cette fusion spirituelle en espionnant les réactions de la lectrice.

Je ne fais que suivre la lecture de cette femme que je vois d'ici, jour après jour, heure après heure. Je lis sur son visage ce qu'elle désire lire : c'est cela que j'écris fidèlement... (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.137)

La fusion de la lecture et de l'écriture, qui renvoient traditionnellement à des individus

³⁵¹ Jean-Yves Jouanna, Artistes sans œuvres

³⁵² Parmi les pratiques privées d'écriture, on peut noter que de nombreux adolescents, en quête de modèles, copient des bribes de textes, allant parfois jusqu'à constituer des cahiers de citations. Il est vrai que l'école encourage de telles démarches dans la mesure où les élèves sont habitués à recopier, dans le cahier de poésie, des textes poétiques.

différents, se réalise dans l'acte de copie qui impose le renoncement à la personnalité. L'auteur rêve de disparaître, au point d'être remplacé par une machine. Pourtant, lorsque le faussaire Hermès Marana lui propose une assistance technique pour terminer son roman, il prend peur. Hermès Marana appartient à une organisation -» *I'OEPHLW de New York (Organisation pour la Production Electronique d'œuvres Littéraires Homogénéisées)* » - (p.132) qui cherche à produire de façon artificielle des œuvres littéraires ; le recours aux ordinateurs permet de supprimer la personne de l'écrivain. Le romancier Silas Flannery imagine ainsi qu'il pourrait « **dresser des listes de mots par ordre alphabétique** » (p.201) à partir desquels « **un ordinateur, en retournant son programme, obtiendrait un livre** » (p.202). Le programme dont il s'agit est un programme de lecture dont se sert une autre lectrice, Lotaria, la sœur de Ludmilla. Encore une fois, lecture et écriture apparaissent indissociables. Le programme dont il est question dresse « **la liste de tous les vocables contenus dans le texte, par ordre de fréquence** » . (p.199) Inverser le programme pour écrire renvoie aux interactions entre la lecture et l'écriture. On peut penser que cette conception de la lecture-écriture est celle d'Italo Calvino. Silas Flannery est un double fictionnel de l'auteur : l'un réalise ce que l'autre conçoit :

L'idée m'est venue d'écrire un roman tout entier fait de débuts de romans. Le protagoniste pourrait en être un Lecteur qui se trouve sans cesse interrompu. Le Lecteur achète le nouveau roman A de l'auteur Z. Mais l'exemplaire est défectueux, et ne contient que le début... (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.211)

Le programme d'écriture envisagé entraîne une manière de lire. Le lecteur, toujours interrompu dans sa lecture, doit partir en quête du livre : toute situation initiale implique une situation finale qui résulte d'une transformation. Le lecteur est un voyageur. Le mot «voyage» apparaît dans le titre du roman et le thème du voyage se retrouve dans les dix fragments romanesques. Par ailleurs, le Lecteur doit voyager en Ataguitania, en Ircadie pour trouver le livre qui sans cesse lui échappe. L'interruption de lecture augmente la passion du Lecteur comme si l'impossibilité de satisfaire le plaisir immédiat maintenait en éveil sa curiosité. Le sens métaphorique est dévoilé à la fin du roman :

Lecteur, il est temps que cette navigation agitée trouve enfin un point où aborder. Est-il un port mieux fait pour t'accueillir qu'une grande bibliothèque ? Il y en a certainement une dans la ville d'où tu es parti et où te voici revenu après ce tour du monde d'un livre à l'autre. (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.271)

Le lecteur-voyageur navigue sans boussole puisque le romancier s'ingénie à lui faire perdre ses repères habituels de lecture. C'est peut-être là une autre figure de lecteur-modèle, compatible avec la lectrice idéale qu'est Ludmilla.

A côté de ces figures idéales, apparaissent d'autres figures de lecteurs. Arkadian Porphyritch est « **Directeur Général des Archives de la Police d'Etat** » (p.251) en Ircanie. Il travaille dans une bibliothèque où « **tous les livres saisis (...) sont classés, catalogués, microfilmés et conservés, qu'il s'agisse d'œuvres imprimées, polycopiées, dactylographiées ou manuscrites** ». (p.251) Il explique au Lecteur que pour « **lire vraiment, c'est ici qu'il faut venir** » (p.254). A cet égard, on peut noter que dans Mes bibliothèques³⁵³, Varlam Chalamov raconte que dans la prison où il est

enfermé pour avoir eu des lectures interdites par le pouvoir en place, il trouve des livres interdits :

C'était comme si les autorités avaient décidé d'offrir aux inculpés une consolation pour la longue route, pour le chemin de croix qui les attendait. Comme s'ils s'étaient dit : « A quoi bon contrôler les lectures de gens condamnés ?»(Varlam Chalamov, Mes bibliothèques, p.21)

Celui-ci explique ensuite que les prisonniers sont dans un tel état de détresse qu'il est impossible de retenir quoi que ce soit des lectures ; il en conclut que c'est la raison pour laquelle les autorités « **ne se préoccupent guère du contenu criminel des bibliothèques de prison**». (p.23)

Arkadian Porphyritch, Directeur Général des Archives de la Police d'Etat d'Ircanie,³⁵⁴ quant à lui, lit deux fois chaque livre, mais selon deux modalités particulières :

- Et vous, vous lisez ? - Vous voulez dire, si je lis autrement que par devoir professionnel ? Oui, je dirai que chaque livre, chaque document, chaque corps de délit de ces archives, je le lis deux fois, en deux lectures complètement différentes. La première, rapide, en diagonale, pour savoir dans quel placard je dois conserver le microfilm, dans quelle rubrique le cataloguer. Puis, le soir (je passe mes soirées ici, après les heures de bureau : l'atmosphère est tranquille, détendue, comme vous voyez), je m'étends sur ce divan, j'introduis dans le micro-lecteur le film d'un manuscrit rare, d'un fascicule secret, et je m'offre le luxe de le déguster pour mon plaisir exclusif.» (Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.254)

Ce professionnel de la lecture est un relecteur qui a su garder le plaisir d'une lecture désintéressée, contrairement au romancier Silas Flannery.

Au terme de son voyage, le Lecteur arrive dans une autre bibliothèque où il rencontre d'autres lecteurs. Ce lieu institutionnel de la lecture apparaît comme un endroit diabolique. Aucun des livres demandés par le lecteur n'est disponible.³⁵⁵ Les sept lecteurs vont présenter, chacun à leur tour, leur conception de la littérature. Le premier lecteur ne lit que quelques pages de chaque livre, à partir desquelles son esprit va errer l'éloignant ainsi « **du livre jusqu'à le perdre de vue**». (p.272) Le livre lu est un prétexte pour stimuler son imagination. On peut penser que c'est un mode de lecture assez largement partagé d'autant plus que l'institution scolaire développe cette conception de la lecture en ne proposant que des extraits de textes à partir desquels les élèves doivent inventer une

³⁵³ Dans Mes bibliothèques, Varlam Chalamov témoigne de son rapport aux livres en une période difficile de l'histoire russe. Parmi les bibliothèques qu'il a fréquentées, nombreuses sont les bibliothèques des prisons où il a séjourné pendant plus de vingt ans.

³⁵⁴ Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur, p.251

³⁵⁵ Dans De Biblioteca, Umberto Eco dénonce le dysfonctionnement des bibliothèques publiques. Pour cela, il propose un modèle fictionnel négatif en 21 points. «Une bonne bibliothèque, au sens de mauvaise bibliothèque, (c'est-à-dire un bon exemple du modèle négatif que j'essaie de réaliser) doit être avant tout un immense cauchemar, elle doit être parfaitement cauchemardesque et dans ce sens la description de Borges est un bon point de départ.» (p.15) Borges, Fictions, p.71 sq David Lodge, La chute du British Museum, p. 59 sq Une réflexion sur le fonctionnement des bibliothèques est nécessaire si l'on veut que le but de la bibliothèque soit effectivement de permettre au public de lire des livres.

suite.

Le second lecteur pense que des « **particules élémentaires**» du texte sont porteuses de sens ; par conséquent, il envisage la lecture comme une recherche d'indices. Cette pratique se fonde sur l'idée qu'un sens est déposé dans le texte et que le lecteur doit chercher des indices. En conséquence, comme le détective, soit il résout l'éénigme soit il échoue. C'est là une approche restrictive de la lecture car le texte n'est pas une éénigme policière parsemée d'indices.

Le troisième lecteur pense que chaque relecture crée un nouveau texte. La lecture serait une création qui « **ne peut se répéter deux fois selon le même dessin**». (p.273) C'est la conception de l'œuvre telle que l'a théorisée Umberto Eco.

Le quatrième lecteur pense que chaque texte est un fragment « **d'un livre complexe, unitaire, qui forme la somme de (ses) lectures**». (p.274) Une telle lecture est une exploration minutieuse de la bibliothèque dans le but de constituer son « **livre général**».

Le cinquième lecteur pense également que tous les livres aboutissent à un seul livre, mais « **situé loin dans le passé**» (p.274), lu pendant l'enfance et oublié depuis. La lecture serait la recherche du livre perdu.

Le sixième lecteur pense que ce qui est important est le début du livre -ce qui renverrait à la thèse d'Italo Calvino- alors que le septième lecteur pense que c'est la fin. A ces sept lecteurs s'ajoute le Lecteur qui veut « **lire un livre de bout en bout**» (p.275). Mais une telle lecture semble un idéal inaccessible car ses lectures sont toujours interrompues. Au terme de son voyage, le cinquième lecteur lui propose un récit des *Mille et une nuits* dont il se rappelle uniquement le début comme si tout récit était a priori inachevé. En donnant un titre à ce récit, le Lecteur crée un fragment romanesque possible puisque la suite des titres est perçue comme un incipit ; de ce fait, on peut penser qu'il y a douze fragments romanesques -ce qui correspond au nombre de chapitres consacrés au lecteur- dont l'un est invisible. Par ailleurs, le douzième fragment est la somme des onze premiers comme si tous les livres aboutissaient au livre unique dont parle le quatrième lecteur. Le Lecteur renonce à sa quête pour épouser Ludmilla, la lectrice idéale ; il n'est donc plus le partenaire actif de l'écrivain. Le choix d'une fin très banale -ils se marièrent et lurent beaucoup de livres- renvoie au cliché utilisé dans la plupart des récits fictionnels.

Les jeux d'écriture ne seraient-ils qu'un jeu d'écriture ? La lecture-écriture serait un jeu de « **comme si**» où deux rôles seraient à partager : l'un serait le lecteur et l'autre serait l'écrivain. Si par une nuit d'hiver un voyageur multiplie les figures de lecteurs et propose autant de conceptions de la lecture : celle qui semble avoir la préférence d'Italo Calvino est apparemment celle de la lecture gratuite, ce qui semble a priori paradoxal étant donné le degré d'élaboration du texte. En effet, la lecture du roman exige une vigilance intellectuelle constante et le lecteur-navigateur est en permanence dérouté par ce roman qui ne cesse de lui échapper. Et si le Lecteur renonce à sa quête en épousant la lectrice, c'est pour rester finalement dans le monde des livres : la vie provient de la littérature.³⁵⁶

Le livre complet, introuvable, mais dont on postule l'existence, apparaît comme le moyen par lequel les êtres entrent en contact les uns avec les autres. Tous les individus appartiennent, de près ou de loin, au monde du livre. Les avatars du livre recherché

permettent que le monde continue, que le Lecteur rencontre, entre autres, la lectrice. Comme le fait remarquer le professeur Uzzi-Tuzzi, spécialiste des langues botno-ougriennes, les « *livres sont les marches d'un seuil* » (p.78) entre les langues des vivants et « *la langue sans paroles des morts* » (p.78). Le livre est le truchement par lequel un dialogue s'instaure entre les individus. Ainsi Uzzi-Tuzzi, spécialiste du « *cimérien, l'ultime langue des vivants* » (p.78) propose-t-il une définition de la lecture qui complète Ludmilla, la lectrice modèle :

-Lire, dit-il, c'est cela toujours : une chose est là, une chose faite d'écriture, un objet solide, matériel, qu'on ne peut pas changer ; et à travers cette chose on entre en contact avec quelque chose d'autre, qui n'est pas présent, quelque chose qui fait partie du monde immatériel, invisible, parce qu'elle est seulement pensable, ou imaginable, ou parce qu'elle a été et n'existe plus, parce qu'elle est passée, disparue, inaccessible, perdue au royaume des morts... -Ou bien parce qu'elle n'existe pas encore, quelque chose qui fait l'objet d'un désir, d'une crainte, possible ou impossible (c'est Ludmilla qui parle) : lire, c'est aller à la rencontre d'une chose qui va exister mais dont personne ne sait encore ce qu'elle sera... (Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, p.79)

Au terme de ces deux propositions, lire c'est retrouver le passé ou préparer l'avenir. C'est faire des liens dans la trame temporelle, pour tous les mortels condamnés à leur présent.

En ce sens, lire permet à l'enfant de vivre.³⁵⁷ Et l'on comprend alors que des déments puissent vouer un culte au livre : en allant chez Silas Flannery, le Lecteur est entouré par d'étranges personnes qui lui volent son livre :

Les forcenés avaient improvisé autour du livre une espèce de rite, l'un des leurs le tenant en l'air tandis que les autres le contemplaient avec une profonde dévotion. (Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, p.208)

La focalisation sur le lecteur n'abolit pas l'auteur, bien au contraire, puisque le livre est objet de culte. Le lecteur est l'officiant qui témoigne de la religion du livre et de la parole sacrée de l'auteur. Retour donc à celui qui écrit.

6. Œuvre ouverte

Parmi tous les lecteurs, il est des lecteurs singuliers, ce sont les critiques littéraires. Ceux-ci sont dans la double dimension de la lecture et de l'écriture. On peut penser que le critique littéraire écrit un discours sur une fiction qui est alors considérée comme un objet d'analyse. On peut reprendre le concept de métalangage et s'interroger alors sur la

³⁵⁶ Dans *L'amour en Occident*, Denis de Rougemont montre que la conception de l'amour en Occident est née d'un mythe littéraire, l'histoire de Tristan et Iseut. Plus généralement, on peut penser que la littérature modifie nos représentations et adapte nos cadres mentaux de référence. En conséquence, pour l'éducateur, choisir les œuvres qui serviront de références dans la vie de l'enfant est un acte politique majeur. C'est peut-être la raison pour laquelle l'enseignement de la littérature est toujours l'objet de virulentes polémiques.

³⁵⁷ Dans *Histoire du prince Pipo* de Pierre Gripari, Pipo rencontre le rat blanc qui lui résume ce qu'il a appris en ces termes : «Ce qui est est, ce qui a été n'est plus, et ce qui sera n'est pas encore. Cela n'a l'air de rien, mais c'est toute la sagesse. Tous les livres du monde ne t'apprendront rien de plus.» (p.168)

validité des discours tenus : il faudrait une autorité de niveau supérieur pour les cautionner. On se trouve de nouveau face à un processus de régression infinie. La fiction serait une proposition de premier niveau que l'on ne pourrait évaluer ; pour le faire il faudrait utiliser un langage de second niveau soit un métalangage. Si l'on considère dans un second temps les propositions de second niveau, on ne peut les évaluer qu'en fonction d'un méta-méta-langage.³⁵⁸ L'infinité théorique des échelles d'énoncés aboutit au fait qu'on peut également considérer les discours critiques comme des fictions. Comme le souligne Antoine Compagnon³⁵⁹ «la réalité de la littérature n'est pas entièrement théorisable (...) il n'y a pas de différence entre un essai de théorie littéraire et une fiction de Borges ou une nouvelle de Henry James (...). Reste alors à fictionnaliser la théorie et à considérer que la fiction se génère à partir de sa propre théorie. Nous allons essayer de montrer, à l'exemple de Vladimir Nabokov, ce que peut générer une telle conception de la critique.

Feu pâle se présente comme une édition critique d'un poème autobiographique « *Feu pâle* »³⁶⁰ attribué à John Francis Shade. La structure du texte correspond à celle des éditions critiques véritables : introduction, poème, note, index, sommaire. Cependant, cet « *apparatus criticus* » (p.76) se transforme en un « *monstrueux simulacre de roman* » (p.76). L'éditeur et commentateur -Charles Kinbote- fabrique des notes (« *foot-notes* »)³⁶¹ fantaisistes, comme son palindrome Botkin³⁶² fabrique des « *chaussures de fantaisie* » (p.90). Ainsi, alors que le poème est composé de 999 vers, il existe une note renvoyant au vers 1000 (p.254) selon laquelle le millième vers serait une reprise du vers 1. Lisant donc le commentaire de l'inexistant vers 1000, on constate que Kinbote garde le dernier mot car «pour le meilleur ou pour le pire, c'est le commentateur qui a le dernier mot». (p.27) En effet, il lit le poème autobiographique de Shade comme s'il s'agissait de sa propre autobiographie :

Je lui avais même suggéré un bon titre -le titre que j'avais en moi et dont il devait couper les pages : Solus Rex ; au lieu de cela, je vis Feu pâle qui pour moi n'avait aucun sens. (...) Je relus Feu pâle plus soigneusement (...) J'y découvrais ça et là, et surtout dans les inestimables variantes, des échos et des paillettes de mon esprit, les vaguelettes du long sillage de ma gloire. (Vladimir Nabokov, *Feu pâle*, p.257)

Kinbote explique que sa première lecture du poème de Shade a été une cruelle déception dans la mesure où il ne s'y est pas retrouvé :

³⁵⁸ Douglas Hofstadter, op.cit., passim.

³⁵⁹ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, p.278

³⁶⁰ Nous désignerons le roman de Nabokov par le soulignement du titre et le poème attribué à Shade par l'utilisation de guillemets.

³⁶¹ Les notes sont généralement rédigées dans les blancs de pied de la page. Le mot anglais «foot-note» renvoie à la note mise en bas de page.

³⁶² Dans l'index de «Feu pâle», le nom «Botkin» a pour équivalent «king bot». Il est défini comme étant une «larve de l'oeuvre royal qui se formait autrefois dans les mammouths et que l'on croit avoir hâté leur fin phylogénétique» et un «fabricant de bottes». (p.264)

Au lieu de cette histoire glorieuse, romanesque et sauvage -qu'avais-je ? Un récit autobiographique, foncièrement appalachien, plutôt démodé, dans un style prosodique néo-Pope -très bien écrit naturellement- Shade ne pouvait écrire que très bien, mais où rien ne subsistait de ma magie, de ce courant spécial et riche de magique folie qui, j'étais sûr le parcourait tout entier et le ferait transcender son époque. (Vladimir Nabokov, Feu pâle, p.257)

La deuxième lecture va être un rapt du texte de Shade puisque l'autobiographie du poète va être transformée en une autre histoire, celle du roi de Zembla. Selon l'index, Charles II, dernier roi de Zembla, est contraint à l'exil à la suite d'une révolution. Dissimulé sous une fausse identité -celle de Charles Kinbote- il devient professeur à l'Université de New Wye où il se lie d'amitié avec le poète John Shade auquel il raconte sa vie dans l'espoir d'inspirer sa veine créatrice. Dans le même temps, Jakob Gradus, « **homme à tout faire et tueur** » (p.265) part à la recherche du roi pour l'éliminer. Mais c'est un homme qui échoue dans tout ce qu'il entreprend : ainsi fait-il lyncher « **deux touristes danois déconcertés** » (p.101) au lieu d'**« incendiaires non syndiqués»** (p.101) ; ainsi fait-il exécuter un imitateur du roi, mais le peloton d'exécution ne fait que blesser le condamné et lorsque Gradus tente de l'achever, il le manque par deux fois, ce qui permet à la victime de s'évader. Or c'est à Gradus « **qui ne devrait jamais tuer de rois** » (p.137) que l'on confie la mission de tuer Charles II. Par conséquent, et par erreur, Gradus tue Shade à la place de Charles-Kinbote :

Oh c'était bien moi qu'il visait, et qu'il ratait chaque fois, l'incorrigible maladroit (...) Une des balles qui m'avaient épargné l'atteignit au côté et lui traversa le cœur. (Vladimir Nabokov, Feu pâle, p.255)

Le poète meurt donc pour avoir été en contact avec son commentateur Kinbote qui s'est approprié son manuscrit : après l'avoir caché au fond d'un placard sous des « **snow-boots** » (p.256) et des « **bottes blanches** » (p.256)-soit les « **foot-notes** » de Kinbote/Botkin- le commentateur «porte» le manuscrit comme s'il en était le géniteur :

Je vécus dans la frayeur constante que des voleurs pourraient me priver de mon tendre trésor. Certains de mes lecteurs riront peut-être quand ils apprendront que je le transférai, avec empressement de ma valise noire à un coffre-fort vide dans le bureau de mon propriétaire, que quelques heures plus tard je repris le manuscrit et que, pendant plusieurs jours je le portai, peut-on dire, ayant réparti les quatre-vingt-douze fiches sur toute ma personne, vingt dans la poche droite de mon veston, autant dans la poche gauche, un paquet de quarante contre mon téton droit et les douze précieuses fiches avec variantes dans la poche intérieure gauche de mon veston. (...) Ainsi, à pas prudents, parmi mes ennemis trompés, je circulai, blindé de poésie, armé de rimes, gonflé du chant d'un autre homme, raide de fiches cartonnées enfin à l'épreuve des balles. (Vladimir Nabokov, Feu pâle, p.260)

Kinbote entretient un rapport fétichiste avec le manuscrit de Shade auquel il accorde une valeur considérable, comme s'il s'agissait d'un bien sacré. Il est curieux de constater que c'est le corps même de Kinbote qui est censé assurer au manuscrit la meilleure protection contre le vol. En contrepartie, le manuscrit forme une double paroi, créant ainsi une nouvelle pellicule corporelle, une nouvelle peau, soit une nouvelle identité.³⁶³ En effet, la lecture critique d'un texte est un texte où apparaît une signature -à la différence d'une lecture naïve- c'est-à-dire que le lecteur sort de l'anonymat et se fait un nom en affirmant

son geste d'appropriation.

Le problème soulevé par Vladimir Nabokov est celui de l'implication fondamentale du sujet dans le commentaire qui peut être considéré comme une création littéraire. Alors que le commentaire est pensé comme un discours objectif respectant la séparation entre le sujet pensant et l'objet pensé, Vladimir Nabokov montre que dans le commentaire, le sujet est en question. Il y a un lien intrinsèque entre le commentaire et le commentateur et plus généralement entre le sujet qui analyse et l'objet analysé. Le commentateur est impliqué dans une recherche personnelle et pour essayer de se comprendre, il choisit un texte -ou tout autre objet d'analyse- qui va lui permettre d'emmêler son histoire à celle d'un autre : le texte analysé fonctionne comme une couverture, un déguisement. Si Shade -» *l'Ombre presque homme en espagnol*» (p.153)- meurt victime d'une organisation régicide -les Shadows / les Ombres- qui a engagé Gradus, il meurt aussi parce qu'il devient l'ombre de Kinbote. La mort du poète donne raison au commentateur qui crée son œuvre en vampirisant le poète. D'une certaine façon, le texte lu opère le meurtre de l'auteur. Le commentateur se présente d'ailleurs comme l'un des personnages principaux (p.253) et il conseille une curieuse façon de lire ses notes :

Bien que ces notes, conformément à l'usage, viennent après le poème, il est conseillé au lecteur de les consulter d'abord et d'étudier ensuite le poème en s'aidant de ces notes, de les relire naturellement en parcourant le texte, et peut-être, après en avoir fini avec le poème, de les consulter une troisième fois pour obtenir une vue d'ensemble. (Vladimir Nabokov, *Feu pâle*, p.26)³⁶⁴

Le commentaire arrive à faire disparaître le texte sous l'amas de notes et devient lui-même sujet de commentaire : « **J'espère que le lecteur a apprécié cette note.** » (p.131) C'est pourquoi le commentateur est appelé « **grand oestre royal**» (p.152) ou « **parasite d'un génie**» (p.152) selon les propos attribués à Sybil Shade par Kinbote. De plus, le commentaire vise à convaincre un destinataire imprécis : tous les arguments utilisés pour justifier le texte de Shade sont donnés «selon» la perspective de Kinbote.³⁶⁵

Le commentaire opère la conversion du lecteur qui admet l'histoire du roi de Zembla. Cependant, le commentateur affirme que l'emprunt fonctionne dans les deux sens :

³⁶³ Dans «Feu pâle, le commentateur voudrait que l'écrivain se mette dans sa peau pour puiser son inspiration, mais c'est en lui faisant la peau et en lui volant son manuscrit qu'il acquiert une reconnaissance publique. (p. 259)

³⁶⁴ Curieusement, alors que *La Reprise d'Alain Robbe-Grillet* doit paraître en librairie le 4 octobre 2001, la revue *Critique* lui consacre un numéro (août-septembre 2001) où il y a, entre autres, des articles consacrés à ce dernier roman et un extrait que le sommaire intitule *Bonnes feuilles*. S'agit-il de désigner les morceaux choisis qui seront acceptés dans les manuels scolaires ? Ce numéro est disponible avant le roman lui-même et l'on peut donc lire les commentaires avant (sans) le texte. Le lecteur peut attendre le texte et refuser ce mode de lecture, mais ne peut-on penser qu'il s'agit d'une stratégie nabokovienne qu'Alain Robbe-Grillet veut expérimenter dans la mesure où il cautionne ce numéro ? Ou s'agit-il d'encadrer la lecture en désignant les discours critiques qui fonderont tous les discours qui pourront être tenus sur une œuvre si attendue ?

³⁶⁵ De même, dans la tradition chrétienne, l'enseignement du Christ est fondé sur les Evangiles, c'est-à-dire sur des textes construits «selon «chacun des Evangélistes : il n'y a pas de trace écrite de la parole du Christ. Sur ce modèle, on peut penser que tout texte n'existe que dans la mesure où il est médiatisé par un commentaire, même si celui-ci déforme le texte ou provoque son éclipse.

(...) je me sentais enfin assuré qu'il recréerait dans un poème l'aveuglante Zembla qui flamboyait dans mon cerveau. (...) Il est certain qu'on ne trouverait pas facilement dans l'histoire de la poésie un cas semblable -celui de deux hommes, différents par leur origine, leur éducation, leurs associations d'idées, leur intonation spirituelle et leur code mental, l'un, érudit cosmopolite, l'autre, poète sédentaire, concluant un pacte secret de cet ordre. (...) J'ai relu, non sans plaisir, mes commentaires à ses vers, et dans plus d'un cas, je me suis aperçu que j'avais emprunté une certaine lumière opalescente à l'astre flamboyant de mon poète, et inconsciemment imité le style de la prose de ses propres essais critiques ? (Vladimir Nabokov, Feu pâle, p.72)

Cette réciprocité de l'emprunt suggère un désir de fusion entre le texte commenté et le commentaire : cela est visible par les emprunts stylistiques avoués. L'admiration envers le texte choisi suscite le désir de trouver une écriture qui s'emmêle à celle utilisée dans le texte commenté. Cette fusion souhaitée se manifeste par de constants déplacements entre le poème autobiographique de Shade et le récit autobiographique du roi de Zembla. Le commentateur pense que son commentaire va expliquer le poème même si cela se fait par un détournement du texte : mais si l'on pense que la fonction du commentaire est d'opérer une conversion du lecteur, il est nécessaire de montrer au lecteur que tout commentaire est une interprétation de sa propre vie, que le texte analysé opère une conversion du lecteur.³⁶⁶ Cependant, selon le commentaire du vers 1000, cette deuxième histoire proposée par Kinbote est, à son tour éclipsée par une troisième histoire. En effet, l'histoire du roi de Zembla est présentée comme une interprétation délirante d'un fou qui se prend pour un roi et qui pense qu'un autre fou veut tuer ce roi :

Je m'abaisserai peut-être jusqu'aux goûts simples des critiques dramatiques et fabriquerai une pièce de théâtre, un mélodrame à l'ancienne mode avec trois rôles principaux : un fou qui tente d'assassiner un roi imaginaire, un autre fou qui s'imagine lui-même être ce roi et un vieux poète de talent qui se trouve par hasard dans la ligne de feu et périt dans le choc entre les deux fictions. (Vladimir Nabokov, Feu pâle, p.261)

Le « *fou qui tente d'assassiner un roi imaginaire* » serait Gradus, « *no fixed abode, except the Institute for the Criminal Insane, ici(...)* »³⁶⁷. Cette présentation de l'assassin présumé est faite « *ici* » (p.232) c'est-à-dire dans un asile d'aliénés ; par conséquent, Kinbote est un fou, enfermé dans cet asile au moment où il écrit. Le commentaire du vers 949 (p.241) semble confirmer cette hypothèse. En effet, Kinbote s'adresse apparemment à un docteur :

Nous pouvons aller plus loin maintenant et décrire, à un docteur ou à quiconque est disposé à nous écouter la condition de son âme de primate.(p.241) « (...) nous admettions, Docteur, que notre demi-homme était aussi un demi-fou. » (Vladimir Nabokov, Feu pâle, p.242)

³⁶⁶ Curieusement, dans la note du vers 549, Kinbote fait une citation de Saint-Augustin pour convaincre Shade qu'il est plus intelligent «d'accepter la Présence de Dieu (...) lueur pâle (...) ensuite éclat aveuglant» (p.198). Or Les Confessions de Saint-Augustin sont des réflexions sur la lecture dans lesquelles il raconte sa conversion au contact d'un texte.

³⁶⁷ Vladimir Nabokov, Pale Fire Nous ferons référence à l'édition anglaise lorsqu'il sera nécessaire de recourir au texte anglais pour comprendre les jeux verbaux de Nabokov. Le mot « *ici* » est en français dans le texte anglais.

Dans cette même note, Kinbote parle de Gradus comme d'un « **mannequin poursuivant un autre mannequin** » (p.241) dont le projet est de détruire « le roi » (p.241) : l'utilisation de guillemets dans le commentaire de Kinbote n'est-il pas un signal d'une pseudo-royauté attribuée à un mannequin, soit « **une figure imitant grossièrement un être humain** ». ³⁶⁸ Kinbote, devant un docteur, se présente donc comme un roi imaginaire : mais quel crédit accorder au discours d'un fou ? Rien dans le texte de Nabokov ne permet de décider de façon nette quelle version est la vraie. En effet, on peut considérer le commentaire de Kinbote comme étant digne de foi. Ainsi, la note du vers 962 explique que le titre du poème de Shade est une référence intertextuelle :

Paraphrasé, cela signifie évidemment : Cherchons dans Shakespeare quelque chose que je pourrais utiliser comme titre. Et la trouvaille est : « feu pâle ». Mais dans laquelle des œuvres du Barde le poète l'a-t-il recueillie ? Mes lecteurs devront le rechercher eux-mêmes. Je n'ai avec moi qu'une petite édition de poche de Timon d'Athènes -en zemblien. Elle ne contient certainement rien qu'on puisse considérer comme un équivalent de « feu pâle » (dans le cas contraire ma chance aurait été un monstre statistique). (Vladimir Nabokov, Feu pâle, p. 247)

Or, cette référence intertextuelle est exacte. Dans Timon d'Athènes, Timon parle du vol en ces termes :

« The sun is a thief, and with his great attraction Robs the vast sea. The moon is an arrant thief, And her pale fire she snatches from the sun. » (IV, 3 v.439)

L'expression « **feu pâle / pale fire** » est donc bien un butin pris à Shakespeare. Cependant, la note des vers 39-40 -qui renvoie pourtant à la note du vers 962- fait une citation erronée du texte de Shakespeare :

One cannot help recalling a passage in Timon of Athens (Act IV, Scene 3) where the misanthrope talks to the three marauders. Having no library in the desolate log cabin where I live like Timon in his cave, I am compelled for the purpose of quick citation to retranslate this passage into English prose from a Zemblan poetical version of Timon which, I hope, sufficiently approximates the text, or at least faithful to its spirit : The sun is a thief : she lures the sea and robs it. The moon is a thief : he steals his silvery light from the sun. The sea is a thief : it dissolves the moon.

Kinbote possède une version zemblienne du Timon qu'il traduit en prose anglaise, laquelle selon lui est « **une assez bonne approximation du texte, ou du moins fidèle à son esprit** » (p.71) ; or, le texte donné en anglais par Kinbote n'est pas le texte de Shakespeare. Il semble donc que Kinbote brouille les pistes en montrant et en cachant à la fois des points de repère. Comme la lune vole son feu pâle au soleil, le commentateur vole son feu pâle au poète :

J'ai relu, non sans plaisir, mes commentaires à ses vers, et dans plus d'un cas, je me suis aperçu que j'avais emprunté une certaine lumière opalescente à l'astre flamboyant de mon poète, et inconsciemment imité le style de la prose de ses propres essais critiques. (Vladimir Nabokov, Feu pâle, p.72)

Le commentateur se présente donc comme un voleur de feu. Le lecteur a le choix entre plusieurs histoires. Feu pâle fonctionne comme le triptyque du roi Thurgus III ³⁶⁹, « **miroir**

³⁶⁸ Larousse

vraiment fantastique, signé avec un diamant par son artisan, Sudarg de Bokay» (p.100). Ce « *miroitier de génie*» (p.271) est le palindrome de Jakob Gradus alias Degree. Or, le Gradus ad Parnassum est un traité de rhétorique et en latin, le terme «gradus» signifie, par métaphore, la démarche du vers.³⁷⁰ Par ailleurs, la note des vers 17 et 19 suggère, à partir d'une association sonore -»graduel(...) gris (...) Gradus (...)»- qu'il y a corrélation entre la progression du tueur et celle du poème de Shade :

Son départ pour l'Europe de l'Ouest, avec un but sordide dans le cœur et un pistolet chargé dans la poche, eut lieu le jour même où un innocent poète dans une terre innocente commençait le Chant Deux de «Feu pâle». Notre pensée accompagnera constamment Gradus tandis qu'il fraie son chemin de la triste et distante Zembla jusqu'à la verte Appalachie, tout au long du poème, suivant la route de son rythme, défilant dans une rime, glissant autour d'un enjambement, respirant avec la césure, se balançant jusqu'au bas de la page d'un vers à l'autre comme de branche en branche, se cachant entre deux mots (...) réapparaissant à l'horizon d'un nouveau chant, s'approchant régulièrement d'une iambique démarche, traversant les rues, gravissant avec sa valise l'escalator du pentamètre, en descendant, montant dans un nouveau train de pensée, pénétrant dans le hall d'un hôtel, éteignant la lampe de chevet, tandis que Shade efface un mot, et s'endormant alors que le poète abandonne sa plume pour la nuit.

(Vladimir Nabokov, Feu pâle, p.69 - 70)

La progression décrite renvoie à celle de Gradus et à celle du poème de Shade. Dès lors, on peut considérer Feu pâle comme un miroir offrant « **un secret dispositif de réflexion**» (p.100) et la Zembla comme la métaphore de ce dispositif. En effet, la Zembla est présentée comme « **un pays de reflets**» (p.230) et le zemblien comme « **la langue du miroir**». (p.211) Ce « **secret dispositif de réflexion**» est la lecture elle-même et Feu pâle est le récit d'une lecture singulière. A ne considérer pour l'instant que la note des vers 1 à 4, on peut essayer de comprendre le fonctionnement du dispositif. Pour expliquer le poème, Kinbote utilise, parmi les conventions du genre, des éléments puisés dans la biographie de l'auteur. Ainsi, la mort du jaseur renverrait-elle à une expérience vécue par John Shade pendant son adolescence. (p.65) Le commentateur effectue une pause dans sa lecture, soit la découpe dans le poème des vers 1 à 4, exhibant ainsi l'opacité des mots et la nécessité de lire lentement. Puis il met en relation un élément du texte, soit la mort de l'oiseau, avec une réalité extra-textuelle, le « **premier choc eschatologique**» (p.65) de John Shade qui ramasse un oiseau mort. Il s'agit là d'une lecture critique classique, selon le modèle de Sainte-Beuve : le lecteur doit connaître l'homme pour connaître l'œuvre.³⁷¹ Kinbote se vante d'avoir eu « **la bonne fortune d'être le voisin de Shade**» (p.65), mais cela ne lui permet pas de comprendre le poème lui-même. Ainsi, le jaseur de Shade se trouve-t-il exilé du poème pour trouver sa place dans l'histoire de Kinbote / Botkin / Charles II :

³⁶⁹

Le chiffre trois renvoie aux trois personnages principaux du texte : Gradus, Kinbote et Shade.

³⁷⁰

Gaffiot

³⁷¹

Cette méthode a été dénoncée par Marcel Proust dans Contre Sainte-Beuve. Sa thèse repose sur la conviction qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.» (p.222)

Incidemment, il est curieux de remarquer qu'un oiseau à crête appelé en zemblien sampel («queue de soie»), très semblable au jaseur par sa forme et sa couleur, est le modèle d'une des trois créatures héracliques (...) sur les armoiries du Roi zemblien, Charles le Bien-Aimé (né en 1915), dont j'ai souvent discuté les glorieuses infortunes avec mon ami.» (Vladimir Nabokov, Feu pâle, p.66)

La biographie du commentateur oriente donc l'interprétation du poème. C'est le mot «jaseur» qui permet de passer de l'espace biographique de Shade à l'espace biographique de Kinbote. On peut donc penser que ce sont les mots qui créent le récit.³⁷²

Dans le même sens, la note des vers 1 à 4 renvoie à la note des vers 181 et 182 qui renvoie elle-même à la note du vers 131 : dans ce jeu de renvois ou jeu de l'oie, Gradus est comparé au jaseur, attiré par le poème lui-même auquel renvoie le mot « *ombre* ».

Il doit rencontrer lui aussi dans son vol urgent et aveugle un reflet qui le réduira en miettes. (...) La force qui le pousse est l'action magique du poème de Shade, le mécanisme même et le mouvement du vers, le puissant moteur iambique.
(Vladimir Nabokov, Feu pâle, p.121)

Kinbote prend appui sur le poème de Shade pour reconstruire sa propre histoire, sa propre identité. Certes, il est fou et sa folie soumet le réel -soit le poème de Shade- à ses propres règles qui consistent à faire comme s'il était le roi d'un pays qui s'appellerait la Zembla ; néanmoins, cette lecture délirante peut être considérée comme une création poétique (p.207) ; de plus, elle permet la construction de Feu pâle, lieu où Nabokov construit « *son propre modèle de lecteur* »³⁷³, toujours doutant du contenu référentiel et toujours questionnant les rouages de la construction rhétorique. En effet, en exhibant un modèle délirant de lecture critique, Nabokov présente une nouvelle conception de l'écriture et de la lecture.

Conclusion partielle

L'auto-référence de la fiction réflexive désoriente le lecteur qui ne peut plus lire naïvement : l'écrivain exige désormais une lucidité active de la part du lecteur et refuse qu'il soit dupe des tricheries littéraires. Le brouillage systématique des pistes d'interprétation traditionnelle correspond à une volonté de réfléchir sur les cadres de référence. A l'évidence de telles fictions sont plus difficiles à lire et l'on peut penser qu'une véritable éducation du lecteur est à l'œuvre dans de tels textes. Le but est d'en faire un partenaire actif qui soit désireux de questionner l'œuvre dans sa singularité tout en sachant que le sens se dérobe sans cesse.³⁷⁴ Par ailleurs, le lecteur est invité à poursuivre le travail de questionnement du texte en devenant scripteur.

³⁷² Ce que Jean Ricardou appelle une parturition rousselienne. Problèmes du nouveau roman, p.14

³⁷³ Umberto Eco, Apostille au nom de la rose, p.56

³⁷⁴ Michel Riffaterre, La production de texte, p.19

Troisième partie : Enseignement

Si l'on part de l'hypothèse que l'enseignement est un appareillage de transmission et que le discours scolaire est un métalangage parmi d'autres, il est nécessaire de s'interroger sur le fonctionnement de cette institution et en particulier sur sa manière de générer une manière de lire les textes et de concevoir l'écriture-lecture. Les pratiques réflexives de la fiction ont souligné le rôle fondamental du lecteur et la volonté de la part des écrivains de montrer les mécanismes d'élaboration du texte. Nous allons analyser le fonctionnement de cet appareillage de transmission qu'est l'enseignement.

Après les années 70, de nouvelles approches théoriques ont envahi l'institution scolaire et se sont transformées en autant de méthodes pédagogiques qui se sont assez rapidement ossifiées comme l'avait faite auparavant la technique de l'explication de texte ou du commentaire composé.³⁷⁵ Par ailleurs, on note un effort du point de vue de l'institution scolaire d'évacuer des approches jugées périmées par la théorie -telles que la notion d'auteur, de sens du texte, de l'intention de l'auteur, de la recherche du sens du texte par la vie de l'auteur- mais on constate, dans les manuels et les pratiques scolaires la permanence d'approches traditionnelles.³⁷⁶ Nous allons essayer de montrer les exigences de l'institution d'où découle l'approche des textes littéraires.

L'institution scolaire est l'un des lieux essentiels de transmission. Transmettre, c'est

³⁷⁵ Antoine Compagnon, Le démon de la théorie, p.11

³⁷⁶ Michel P. Schmitt, Leçons de littérature, passim

faire passer d'un lieu à un autre, d'un temps à un autre. Comment le savoir se transmet-il ? Dans La recherche de la langue parfaite³⁷⁷, Umberto Eco propose « *d'établir des segments temporels dont chacun serait commun à trois générations (en calculant que dans n'importe quelle civilisation la langue ne change pas sensiblement entre grand-père et petit-fils) et de fournir des instructions afin qu'à l'échéance de la période les messages soient reformulés en les adaptant aux conventions sémiotiques du moment.* » (p.205) Mais il fait remarquer que cette solution presuppose « *la continuité sociale et territoriale* » qu'il faudrait maintenir en créant « *une sorte de caste sacerdotale (...) se perpétuant à travers les siècles par cooptation (...)* ». (p.206) Rejoignant ainsi Régis Debray³⁷⁸, il pense que la transmission relève de la sphère politique. Dans Transmettre, Régis Debray montre que la transmission « *opère en corps* » (p.21) : ce sont des institutions qui ont « *la garde des dépôts* », qu'elles interprètent, remanient ou censurent. Par conséquent, il est nécessaire de comprendre l'institution qui transmet le dépôt littéraire.

Chapitre 1 : L'éducation

La démocratisation de l'enseignement a renforcé l'institutionnalisation de l'éducation dont le but est la formation de la personne. La volonté éducative se fonde sur la croyance selon laquelle on ne devient humain que par un geste éducatif. L'éducateur, nécessairement, refuse toute idéologie « *puéricratique* »³⁷⁹ et cherche à transformer l'enfant qui lui est confié : en ce sens, l'éducateur est un créateur.³⁸⁰ Dans Science et citoyenneté, Albert Jacquard³⁸¹ évoque la question que lui a posée un architecte : « *-Est-ce qu'un architecte doit réfléchir à l'homme avant de réfléchir au bâtiment ?* » (p.7)

La réponse est évidente pour lui et c'est la raison pour laquelle il considère que l'éducation est « *la fonction première de toute communauté humaine* » dont le but est de « *conduire l'enfant hors de lui-même pour qu'il puisse dire « je », c'est-à-dire parle de lui à la troisième personne.* » L'enfant ne peut parler de lui à la première personne que si quelqu'un d'autre est là :

(...) il est incapable de réaliser cette métamorphose tout seul, il faut qu'autour de lui, on l'aide, on la provoque, si bien que la véritable source de ce que nous devenons, ce sont les autres. L'ovule et le spermatozoïde sont nécessaires, mais

³⁷⁷ Umberto Eco, La recherche de la langue parfaite, p.205

³⁷⁸ Régis Debray, Transmettre

³⁷⁹ René Girard, La spirale mimétique, p.197

³⁸⁰ Lui aussi est un faiseur d'histoires.

³⁸¹ Albert Jacquard, Science et citoyenneté

ils n'ont fait que leur métier, comme la nature, les molécules ont interagi ; or il se trouve que je suis né dans une communauté humaine qui n'était pas seulement une collection mais une communauté qui faisait de chacun un objet transformé par ses liens avec les autres. (Albert Jacquard, Science et citoyenneté, p.28)

Le but premier de l'éducation est donc la socialisation de la personne. L'enseignement de la littérature est donc soumis à cet impératif et l'on peut se demander quelle est la part de la littérature -et en particulier des fictions littéraires- dans la socialisation de l'individu.

1. Fiction et pédagogie

Parmi le corpus littéraire choisi comme objet d'enseignement, une attention particulière est portée aux fictions. Nombreuses sont celles qui mettent en scène des situations d'apprentissage et il nous semble que l'on peut les considérer comme des outils pédagogiques à utiliser en formation professionnelle.³⁸² Ce sont des détours qui permettent de réfléchir sur les problèmes posés par l'acte d'éducation et qui présentent l'avantage de ne blesser personne. Certaines fictions exhibent leur visée éducative et les mécanismes mis en œuvre pour l'atteindre.

Dans Les aventures de Pinocchio, Carlo Collodi³⁸³ raconte une fiction pédagogique dans laquelle il tente de problématiser la relation éducative. Nous essaierons de déduire quelques leçons pédagogiques de cette fable, concrétisée sous les allures d'un récit d'aventures et qui s'adresse à de «jeunes lecteurs». Reprenons donc le texte :

- Il était une fois... UN ROI, direz-vous ? - Pas du tout, mes chers petits lecteurs. Il était une fois... UN MORCEAU DE BOIS ! (Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio, p. 27)

Les premiers mots renvoient au monde de la fable : « **Il était une fois** » est un marqueur de fictionnalité. D'emblée, est refusée la fable du roi.³⁸⁵ Ici, une équivalence est établie entre «un roi» et «un morceau de bois» : l'usage de capitales pour les deux groupes nominaux est un indice signalant cette équivalence. Par ailleurs, l'utilisation du déterminant indéfini vise à indifférencier les singularités de la catégorie choisie ; par conséquent, on peut supposer que tout morceau de bois est concerné par l'histoire de ce morceau de bois précis : si l'on considère que la bûche³⁸⁶ est la métaphore de l'enfant, il nous semble que cela renvoie au principe d'éducabilité de tous les enfants selon lequel pour tout enfant il est possible de faire quelque chose.³⁸⁷ Comment cette bûche est-elle

³⁸² Philippe Meirieu, Des enfants et des hommes

³⁸³ Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio

³⁸⁴ Philippe Meirieu, Frankenstein pédagogue.

³⁸⁵ Dans Histoire du prince Pipo, Pierre Gripai montre un conteur qui refuse a priori l'histoire d'un roi (p.18) comme si de telles histoires n'étaient pas intéressantes.

³⁸⁶ Le mot «bûche» désigne une personne stupide et apathique et le verbe «bûcher» signifie étudier, travailler dur. Le contraire d'un élève «bûcheur» est un élève paresseux.

caractérisée dans le texte de Carlo Collodi ? Elle n'a rien d'extraordinaire ; coupée de ses racines,³⁸⁸ elle ne se distingue pas de « *celles qu'on met dans les poèles ou les cheminées pour chauffer les pièces en hiver.* » (p.27) Par conséquent, elle est destinée à être brûlée, détruite. Les chapitre X et XI ont pour fonction de faire connaître à Pinocchio le destin de ses «frères de bois», les pantins du Grand théâtre de marionnettes ; Mange feu, le marionnettiste, est un dévoreur de pantins et Pinocchio, reconnu comme tel, doit être brûlé :

« - Apportez-moi le pantin que vous trouverez suspendu au clou. Il me paraît fait d'un bois bien sec, et je suis sûr que si je le jette au feu, il me fera une superbe flambée pour mon rôti.» (Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio, p.67)

On peut remarquer que Mange feu ne désigne pas lui-même le pantin destiné à être brûlé ; cela est du ressort d'Arlequin et de Polichinelle, tueurs à gages qui ne sauvent leur vie qu'au prix de celle d'un autre.³⁸⁹ Mange feu montre que, même s'il consent, pour une fois, à manger cru, le destin des pantins est d'être brûlé : si l'un est épargné, alors l'autre sera brûlé. Pinocchio a beau jeu de faire des rodomontades, (la scène se passe dans un espace de leurre) la geste héroïque d'un pantin ne change pas le destin et le marionnettiste a le dernier mot : « (...) malheur à qui sera désigné par le sort ! » (p.71)

Dans le grand théâtre de marionnettes³⁹⁰, Pinocchio apprend à s'interroger sur le prix qu'il accorde à sa propre vie, car du point de vue du plus fort, un pantin en vaut un autre. Comment, dès lors, échapper à son destin de bûche ?

(...) le hasard voulut qu'un beau jour, Dieu sait comment, ce morceau de bois échoua dans la boutique d'un vieux menuisier qui répondait au nom de maître Antoine, mais que tout le monde appelait maître Cerise tant il rougeoyait du bout du nez. (Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio, p.27)

Par hasard, Pinocchio échoue dans un atelier de menuiserie où il rencontre son premier maître, qui veut le transformer en pied de table. Il y a une amélioration puisque la bûche échappe au feu ; cependant son destin est programmé par le désir du menuisier.³⁹¹ Or, il faut être ivre ou ne plus posséder tout son art pour avoir un tel projet.³⁹² Ivrogne³⁹³ et

³⁸⁷ Philippe Meirieu, Le choix d'éduquer (p. 26) : « Face à l'éducabilité d'un sujet je suis toujours seul et je dois me penser tout-puissant ou alors je ne suis rien et l'éducabilité non plus. »

³⁸⁸ En suivant la métaphore filée, on peut dire que l'école est un lieu où se retrouvent les enfants, devenus élèves et coupés ainsi de leurs racines.

³⁸⁹ Dans Maus, Art Spiegelman montre que les campos nazis fonctionnaient sur ce principe de délégation de pouvoir.

³⁹⁰ On peut considérer que le théâtre est, comme la fiction, un espace où la vérité peut être dite à l'enfant sans que celui-ci soit blessé.

³⁹¹ Dans Le choix d'éduquer, Philippe Meirieu considère qu'il n'est pas d'éducateur (...) dont le projet ne soit, d'une manière ou d'une autre, d'instrumenter autrui. (p.59)

³⁹² Dans Le choix d'éduquer, Philippe Meirieu parle de la « folie » de ceux qui ont vocation à éduquer et se demande si celle-ci n'est pas « éminemment nécessaire ». (p. 24)

créateur, maître Cerise va, « **à coups de hache** » dégrossir la bûche, l'écorcer, pour voir ce qu'il y a à l'intérieur. Alors, sous la violence du geste, la bûche inerte s'anime, fait entendre sa voix. Toute entreprise éducative suppose une violence à l'égard de la personne à éduquer.³⁹⁴ Maître Cerise, terrorisé, préfère croire qu'il délire plutôt que de croire à l'inouï ; tout se passe comme si, dans la perspective d'un tel maître, il était impossible d'entendre la voix de l'enfant, qui ne sait pas parler.³⁹⁵ Le deuxième maître, Geppetto, veut transformer la bûche en un pantin :

« - J'ai pensé que j'allais me fabriquer quelque chose de peu banal : un pantin de bois merveilleux qui serait capable de danser, de faire de l'escrime et des sauts périlleux, et que j'emmènerais de par le monde pour gagner ma croûte et un petit verre de rouge. » (Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio, p.32)

Le premier geste de Geppetto est un acte de profération puisqu'il commence par donner un nom avant même de transformer la bûche. Est posé ici le problème de l'origine : nul ne peut être sa propre origine, chacun hérite d'un nom qui lui est imposé et qu'il doit endosser. Se pose également le problème de la reconnaissance de l'élève par le maître : l'acte d'éducation suppose une reconnaissance de la personne à éduquer. Alors seulement, dans le logis de Geppetto, où le feu en trompe-l'œil permet de se croire en sécurité,³⁹⁶ commence le façonnage du pantin. Mais la créature déçoit, comme toujours, son créateur³⁹⁷ car elle n'est pas conforme à ses désirs : le nez est toujours trop long. De plus, le pantin rebelle fait souffrir son « père » avant de fuguer, geste qui témoigne de sa liberté. Lorsque Pinocchio arrive à se débarrasser de son père en l'accusant publiquement d'être un tyran, il rencontre le Grillon sinistre, qui lui assène quelques propos moraux contraires à ses rêves infantiles. Pinocchio, comme tous les enfants, n'a pas envie de travailler³⁹⁸ et le Grillon, mauvais pédagogue parle d'avenir à un enfant incapable de se détacher du présent : sa parole est donc forcément vouée à l'échec. Lorsque Geppetto sort de prison, il commence l'éducation de Pinocchio, rendue possible dès lors que celui-ci a faim.

« Je vous promets que j'apprendrai un métier, papa, et que je serai votre

³⁹³ Le vin remplace le sang, symbole du rituel sacrificiel : toute initiation, toute naissance s'accomplit dans la violence.

³⁹⁴ S'appuyant sur l'image des marionnettes du premier livre des Lois de Platon, Giuseppe Fornari (La spirale mimétique, p.172 sq) pense que la marionnette « représente le processus éducatif constructeur de l'homme et ses résultats salvateurs ou funestes selon les fils tirés. » Selon lui, pour accéder au règne de l'intelligible, l'homme-marionnette doit être immolé et ressuscité.

³⁹⁵ Dans Est-ce que j'peux placer un mot ?, Dominique Fourcade rappelle combien il est difficile pour un enfant de placer un mot, de se faire entendre.

³⁹⁶ Il est nécessaire que l'école soit un asile, un refuge pour que l'enfant puisse apprendre.

³⁹⁷ On rejoint là le mythe de l'être créé : qu'il s'agisse du Golem, de Pygmalion, de Frankenstein...

³⁹⁸ Dans La pluie d'été, Marguerite Duras met en scène un instituteur qui fait remarquer à la mère d'un enfant qui ne veut pas aller à l'école qu'« aucun des quatre cent quatre-vingt-trois enfants qui sont ici ne veut aller à l'école. Aucun. » (...) « On les force, Monsieur, on les y constraint, on tape dessus, voilà. »

consolation et votre bâton de vieillesse.» (Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio, p.57)

Parce que Geppetto se sacrifie -il vend même sa veste pour procurer un abécédaire à son fils-, Pinocchio contracte une dette éternelle envers lui. Il devient alors le fils rêvé par son père : un pantin.³⁹⁹ Il fait des simagrées, parle par clichés, troque ses rêves infantiles contre des rêves de petit épargnant :

«-Aujourd'hui, à l'école, je vais apprendre vite à lire ; demain, j'apprendrai à écrire, et après-demain j'apprendrai à faire les chiffres. Ensuite, comme je suis débrouillard, je gagnerai beaucoup de sous, et dès que j'aurai mes premiers sous en poche, je ferai faire une belle casaque de drap pour mon père.» (Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio, p.60)

Mais rien n'est jamais définitivement acquis. Hors du logis, deux routes s'offrent à Pinocchio⁴⁰⁰, dont l'une est beaucoup plus attirante que l'autre. Tirailé entre deux propositions inconciliables -» ***soit aller à l'école, soit aller écouter les fifres***» (p.61)- et privé de tout conseil, l'enfant doit prendre une décision ; c'est naturellement la voie du plaisir qu'il choisit. Pouvait-il en être autrement ? Cela supposerait que l'enfant soit capable de se projeter dans le temps et de se mettre à distance de son expérience immédiate. L'enfant vit selon le principe de plaisir et c'est là sa faiblesse. En effet, Pinocchio rencontre une paire d'escrocs -le Renard et le Chat- qui vont exploiter cette faiblesse pour le dépouiller de sa richesse. On peut penser que cette aventure est la métaphore d'une imposture pédagogique consistant à se plier à ce principe de plaisir, qui priverait l'enfant de ce qui fait sa richesse. Le problème qui se pose à l'enfant est qu'il est soumis à diverses sollicitations et qu'il ne dispose pas de critères pour déterminer ses choix ; tous les adultes lui donnent des conseils, mais dans le plus grand désaccord. Dès lors, quelle voie choisir ? Quelle voix écouter ?

«(...) vraiment nous sommes de pauvres malheureux, nous les enfants. Tout le monde nous gronde, tout le monde nous fait la morale, tout le monde nous donne des conseils. Si on les laissait dire, ils se prendraient tous pour nos maîtres et nos pères (...)» (Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio, p. 84)

Par ailleurs, Pinocchio dénonce la stratégie éducative qui consiste à raconter des histoires aux enfants pour les empêcher de faire ce qu'ils veulent. Les pères mythomanes inventent donc des histoires de brigands -et Pinocchio ne veut pas y croire- et les brigands aussi inventent des histoires. Or, en l'occurrence, le mensonge du père est vrai. En effet, Pinocchio va être surpris par des brigands qui vont le pendre pour lui voler son or. Mais Pinocchio a beau constater que les brigands ressemblent étrangement au Renard et au Chat, il reste insensible à cette expérience et croit les histoires de ces escrocs. Il va donc, dans la ville d'Attrape-Nigauds, chercher le Champ des Miracles pour y semer ses pièces d'or. L'escroquerie ne peut fonctionner que par la complicité de la

³⁹⁹ Si l'on s'en réfère au mythe de Cronos, le destin du fils est de détrôner le père : comment alors ne pas comprendre le rêve paternel de dévoration ?

⁴⁰⁰ Dans les romans du Moyen Age, le jeune chevalier doit quitter la Cour et se retrouve toujours, dans la forêt, à une croisée de chemins. C'est à lui de choisir sa propre voie ; nul ne peut l'aider. C'est en prenant le risque de se perdre qu'il trouvera sa place dans la société.

victime ; en effet, le rêve d'un enrichissement rapide promis par le Renard correspond aux désirs de Pinocchio :

«-Et si au lieu de mille pièces, j'en trouvais deux mille sur les banches de l'arbre ? Et si au lieu de deux mille, j'en trouvais cinq mille ? Et si au lieu de cinq mille, j'en trouvais cent mille ?» (Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio, p. 111)

Son rêve infantile d'enrichissement facile fait de lui une proie facile. Lorsque le perroquet déplumé se moque de lui et dénonce l'escroquerie, Pinocchio ne comprend pas :

«Sache donc que lorsque tu étais en ville, le renard et le chat sont revenus dans ce champ, qu'ils ont récupéré les pièces d'or que tu y avais enterrées, et qu'ils ont filé comme le vent.» (...) Pinocchio resta d'abord bouche bée, puis, comme il se refusait à croire le perroquet, il se mit à creuser avec ses mains et ses ongles à l'endroit où il avait arrosé. Et à force de creuser, creuser, creuser, il fit un trou si profond qu'une meule tout entière y serait entrée debout ; mais les pièces n'étaient plus là. Alors, pris de désespoir (...) (Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio, p.113)

L'expérience du perroquet sert finalement à Pinocchio puisqu'il finit par admettre la réalité, mais le renoncement au rêve infantile le plonge dans le désespoir. La traversée de la ville est une étape dans l'initiation de Pinocchio : en ce lieu utopique d'Attrape-Nigauds, il n'y a que deux sortes d'individus : grugeurs et grugés. C'est pourquoi il faut sortir de la ville et renoncer à ses rêves infantiles.

Pinocchio prend « *la résolution de changer de vie et d'être un enfant obéissant et bien élevé.* » (p.117) Mais les « *morsures de la faim* » (p.119) le poussent à voler. Le paysan qui découvre Pinocchio pris au piège va poursuivre son éducation, selon une méthode pédagogique assez particulière. Il fait de lui son chien de garde et Pinocchio, fautif pour avoir touché au bien d'autrui, devient un prisonnier exploitable à merci. C'est parce qu'il devient le fidèle chien de son maître qu'il obtient la liberté. Les valeurs défendues par le paysan deviennent ses propres valeurs : il s'agit, pour Pinocchio, de trouver des repères pour mesurer la réalité⁴⁰¹ et prendre des décisions. Lorsqu'il est de nouveau tiraillé par la faim, Pinocchio ne songe plus à voler : c'est dire qu'il a mémorisé l'expérience précédente et qu'il en a été transformé. Cependant, il n'a pas renoncé à ses rêves d'enfant et le modèle de vie proposé au Pays des Abeilles laborieuses ne lui convient pas :

Les rues fourmillaient de gens courant à leurs affaires : tout le monde travaillait, tout le monde était occupé à quelque chose. Pas un seul oisif, pas le moindre vagabond, même en cherchant à la loupe. -J'ai compris, dit aussitôt ce fainéant de Pinocchio, ce village n'est pas fait pour moi. Moi, je ne suis pas venu en ce monde pour travailler. (Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio, p.139)

Cependant, Pinocchio est contraint de se plier à l'obligation de travailler car tous lui refusent l'aumône, tous ayant compris que l'aumône est un droit pour « *les vieux et les malades, qui sont obligés de renoncer à gagner leur pain par leur propre travail.* » (p.140) Ainsi, expérience après expérience, Pinocchio apprend douloureusement à

⁴⁰¹ Faut-il une demi-heure de route pour se rendre au Champ des Miracles ou une demi-journée ? Pinocchio ne se rend pas compte de l'écart entre le temps promis par le Renard et le temps réellement consacré au trajet. Il est donc perdu dans un espace sans repères.

renoncer à ses rêves d'enfant. Lorsqu'il retrouve la petite fée aux cheveux bleus devenue femme, il veut, comme elle, grandir. Mais la fée lui apprend que « *les pantins ne grandissent jamais.* » (p.145)

«*Ils naissent pantins, vivent pantins et meurent pantins.*» (Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio, p.145)

La destinée d'un pantin est immuable, sans transformation possible ; seul ce qui est vivant est transformable. Un pantin reste toujours du bois mort ; aucune différence ne sépare sa vie de sa mort. Bien sûr, Pinocchio a envie de grandir, d'être vivant, mais cela n'est pas si simple ; il faut toute l'énergie de la fée pour lui faire comprendre qu'il doit le mériter et par conséquent accepter de se soumettre à son pouvoir tyrannique :

«*Moi, je serai ta mère... (...) -...et toi, tu m'obéiras : tu feras toujours ce que je te dirai. (...) -Pas plus tard que demain, continua la fée, tu commenceras par aller à l'école.*» (Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio, p.147)

La fée-mère torture l'enfant pour arriver à ses fins : ne va-t-elle pas jusqu'à simuler sa propre mort et accuser Pinocchio d'en être responsable ?⁴⁰² Pinocchio, touché par les paroles de la fée-mère, prononce les paroles de l'enfant docile :

«*Je travaillerai bien à l'école, j'aurai un métier, je ferai tout ce que tu me diras de faire. J'en ai assez, de cette vie de pantin ; je veux à tout prix devenir un enfant. Tu me l'as promis, n'est-ce pas ? -Je te l'ai promis. Maintenant, tout dépend de toi.*» (Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio, p.148)

La fée lui fait remarquer que c'est à lui de prendre son destin en main. Chacun serait-il responsable de l'adulte qu'il devient ? On peut le penser si l'on s'appuie sur les recherches des pédopsychiatres qui ont étudié le phénomène de résilience pour prouver qu'il n'y a pas de fatalité de l'échec.⁴⁰³ Lorsque Pinocchio se rend finalement à l'école, il est confronté à la violence des enfants. La différence suscite la violence et il faut peu de chose- être nouveau suffit-⁴⁰⁴ pour être différent. Pour ne pas être un souffre-douleur, il doit être plus violent que ceux qui le tourmentent.⁴⁰⁵ C'est donc à coups de pied que Pinocchio se fait une place dans le monde de l'école.

L'univers des enfants apparaît donc comme aussi impitoyable -sinon plus- que l'univers des adultes. On peut penser que le respect n'est pas un phénomène de nature,

⁴⁰² Dans L'école c'est l'enfer, Mah Groening révèle «l'art du supplice parental» en accumulant les expressions couramment employées (en exagérant à peine) par les parents à l'égard de leurs enfants : «ça te plaît de savoir que tu raccourcis mon espérance de vie», «tu veux ma mort ?»...

⁴⁰³ Dans L'adolescence volée, Stanislas Tomkiewicz se fondant sur sa propre expérience, explique la résilience comme la faculté d'un individu à «résister aux aléas de la vie, même les plus graves» (...) Pendant longtemps, l'idée prévalente en ce domaine était qu'à partir d'un certain niveau d'agression subie pendant l'enfance, une personne devenait forcément délinquante, psychotique, assistée, bref socialement inadaptable. (...) Stanislas Tomkiewicz prouve, par sa vie même puis par son travail auprès d'adolescents, qu'un individu arrive à survivre à une catastrophe. Son témoignage et ses recherches visent à convaincre les éducateurs afin que ceux-ci, au quotidien, rendent à chaque enfant cette part d'eux-mêmes qui leur a été volée.

⁴⁰⁴ Le roman de Flaubert Madame Bovary commence par l'arrivée du nouveau dans la classe. Celui-ci est hué par les enfants et le maître participe lui aussi à ce rituel sacrificiel en lui infligeant un pensem. Le nouveau, c'est l'étranger, celui qui, venu d'ailleurs, s'introduit dans le groupe. L'intégration s'effectue au prix d'une initiation, qui peut être douloureuse.

mais de culture ; en conséquence, il est indispensable d'éduquer au respect de l'autre. Le maître, qui, par fonction, détient l'autorité, doit intervenir pour gérer les conflits entre les enfants ; sans cela, un enfant assumera, de façon illégitime et illégale, ce rôle.⁴⁰⁶ Le maître d'école qui renonce à son autorité légale ne peut plus être un éducateur. A l'école, les enfants piègent Pinocchio en lui racontant une histoire de requin. Comme Pinocchio ne comprend pas leur méchanceté, ils lui donnent une leçon au terme de laquelle un enfant meurt.

Après le pardon de la fée, Pinocchio redevient obéissant, temps pendant lequel rien n'arrive, comme si la vie, suite de catastrophes, s'opposait à l'obéissance. En ce sens, on peut penser que le souhait souvent formulé par les parents -» **Pourvu qu'il ne lui arrive rien**»- est un vœu mortifère. Etre vivant, c'est s'égarer, se tromper de chemin.⁴⁰⁷ Encore une fois, Pinocchio séduit par le discours luciférien de Lumignon, cède au plaisir d'aller au Pays des Jouets. C'est lui qui prend la décision de faire partie du voyage et il n'entend pas les admonestations de l'âne pédagogue. Il construit lui-même sa vie. Dans ce pays de Cocagne habité exclusivement de garçons, Pinocchio va vivre dans l'euphorie de l'absence de contraintes : aucun adulte n'est là pour ternir le plaisir immédiat. Chacun consomme, à sa convenance, les divertissements offerts. C'est pourquoi le plaisir ne peut être une finalité pédagogique. Celui qui éduque un enfant n'a pas à lui proposer des divertissements, d'autres s'en chargent. Aucun garçon ne se pose la question de l'origine de cette profusion, de la raison pour laquelle le conducteur de la charrette conduit, pendant la nuit, à l'abri des regards, des garçons consentants dans un pays auquel tous rêvent.⁴⁰⁸ Ce temps de plaisir transforme le corps de Pinocchio : c'est un âne. Il accomplit, en son corps, la sinistre prédiction sociale que la marmotte pédagogue résume brutalement :

«-Mon petit, reprit la marmotte pour le consoler, il n'y a plus rien à faire, maintenant. Place au destin. Place à la sagesse et à ses lois : tu sais bien que tous les petits paresseux qui boudent les livres, l'école et les maîtres, et passent leurs journées à jouer, s'amuser et se payer du bon temps, finissent par se transformer un jour ou l'autre en petits bourricots !» (Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio, p.194)

Cette métamorphose physique désespère Pinocchio qui ne se reconnaît plus. Il est un

⁴⁰⁵ Dans Sa majesté des Mouches, William Golding illustre la thèse selon laquelle une société d'enfants est régie par la loi du plus fort. Dans le groupe, un chef est reconnu et celui-ci impose sa loi à tous ; celui qui est désigné comme le paria est soumis à toutes les violences du groupe, au péril de sa vie. La littérature fourmille de témoignages sur cette violence enfantine.

⁴⁰⁶ Dans Juger, être jugé, Pierre Truche explique que la violence de la loi -et non la violence du juge- est «une réponse à la violence illégitime de ceux qui enfreignent la règle». Il y a donc une violence de l'autorité que tout éducateur doit assumer.

⁴⁰⁷ A cet égard, on peut remarquer que le verbe «errer» signifie, d'un point de vue étymologique, faire route, cheminer ; or, l'évolution de ce mot a intégré la notion d'erreur dans son sémantisme.

⁴⁰⁸ Lorsqu'on parle de violence à l'égard des enfants, on oublie trop souvent que la séduction est un moyen pervers d'exercer la violence. L'ogre, le monstre et la sorcière peuvent être charmants, c'est-à-dire, étymologiquement, des êtres qui ont le pouvoir de charmer, d'envoûter.

monstre qui brait. Par contagion, Pinocchio et Lumignon attrapent la même maladie en même temps. On peut penser que cette transformation représente celle de tous les jeunes garçons. Les enfants qui, a priori, bénéficient d'un pouvoir de jouissance effréné, finissent par tomber malades et sont ravalés au rang de bêtes. En conséquence, l'éducateur doit tenir compte du désespoir de l'adolescent qui découvre sa monstruosité. Ici, le séducteur pervers de la charrette s'enrichit par la traite des ânes. A vivre selon son plaisir, l'enfant perd toute humanité. Et Pinocchio ne peut redevenir pantin que si l'âne meurt noyé. C'est la mer fée qui permet cette renaissance :

«-C'est ma mère, et elle ressemble à toutes les bonnes mères, qui aiment très fort leurs enfants, ne les quittent jamais des yeux, et leur apportent aide et affection dans le malheur, même lorsque ceux-ci se comportent si mal et avec une telle légèreté qu'ils mériraient d'être abandonnés et livrés à eux-mêmes.» (Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio, p.213)

Cependant, Pinocchio ne peut échapper à son destin qui est de construire lui-même son humanité et la fée l'accompagne jusqu'au monstre marin où il accomplira, sans aide, un geste qu'il n'a jamais fait. Dans les entrailles du monstre, s'effectuent les retrouvailles entre le père et le fils. Pinocchio essaie de raconter les catastrophes de sa vie, mais s'il ne brait plus, son langage reste confus : les phrases se télescopent, comme les événements de sa vie et il est difficile d'en percevoir une cohérence. Néanmoins, Pinocchio va prendre l'initiative pour diriger sa vie et il va prendre le risque d'accomplir un acte qu'il n'a jamais fait :

«...Vous allez monter à cheval sur mes épaules, et moi qui suis un bon nageur, je vous déposerai sur la plage sain et sauf. -Tu te fais des illusions, mon petit ! répliqua Geppetto en hochant la tête d'un air mélancolique. Tu crois peut-être qu'un pantin comme toi, haut comme trois pommes, est capable de nager en me portant sur ses épaules ?-Essayez, vous verrez bien ! (Carlo Collodi, Les aventures de Pinocchio, p.225)

Comme Enée portant Anchise sur son dos, Pinocchio sauve son père de la mort en effectuant, de son plein gré, un acte nouveau. Dans le même temps, il sauve le Thon, qui a suivi son exemple ; ainsi, Pinocchio devient un héros et un modèle. Il lui faut encore faire l'apprentissage des contraintes matérielles pour ne plus être un pantin. Ainsi, apprend-il à travailler, à souffrir et à renoncer à ses plaisirs avant de devenir humain. Il comprend difficilement les changements subits qui s'opèrent en lui, mais le fait est qu'il est différent du pantin de bois, inerte sur une chaise. En devenant humain, il est devenu autre chose que la créature de son créateur.⁴⁰⁹

Les aventures de Pinocchio est donc une fiction pédagogique qui raconte la périlleuse aventure d'une éducation. L'enfant croise sur sa route différents pédagogues qui vont essayer de le guider en lui racontant des histoires ; il subit donc différentes influences qui sont parfois contradictoires. Par ailleurs, le chemin qu'il parcourt est semé d'obstacles, de pièges ; c'est à lui de les surmonter, quitte à rebrousser chemin, jusque

⁴⁰⁹ Dans Histoire du prince Pipo de Pierre Gripari, la Grande Sorcière du Bord de l'Eau rappelle à Pipo la leçon qu'il doit tirer de ses aventures : «tu es devenu toi-même le roi ton père» (p.189). Or, il nous semble qu'une telle perspective est démoralisante pour l'enfant : à quoi bon vivre si les expériences n'aboutissent qu'à un clonage ? Le but de l'éducation consiste à apprendre à l'enfant à devenir lui-même, et non à reproduire son géniteur. Devenir autre, c'est prendre en compte la dimension temporelle de l'existence.

vers l'animalité enfouie sous l'écorce. Grandir, c'est refuser d'être un pantin, quel que soit le maître ; c'est refuser d'être le jouet de ses rêves.⁴¹⁰

Ce que montre cette fiction pédagogique, c'est que l'expérience de l'école est une expérience parmi d'autres où la relation avec les autres enfants compte autant que la relation avec le maître. Tous racontent des histoires. De ce qui s'enseigne à l'école, Carlo Collodi ne dit rien : pense-t-il que les contenus d'enseignement dans l'éducation influent peu sur la formation de la personne ? Par ailleurs, parmi tous les petits garçons qui s'animalisent, seul Pinocchio arrive à devenir humain : à quelles conditions eût-il été possible de sauver les autres ? Si l'on refuse la thèse de l'innéisme⁴¹¹ selon laquelle l'intelligence se transmet héréditairement, on peut s'interroger sur les conditions nécessaires à tout apprentissage. C'est une question que chaque éducateur doit se poser. Et le professeur est un éducateur. La fiction pédagogique problématise la relation éducative et permet à l'éducateur de s'interroger sur le rôle que l'institution lui accorde. La réflexion sur la relation éducative s'effectue au moyen d'une fiction. On peut donc penser que la fiction est un outil de formation professionnelle à faire connaître aux futurs enseignants.

2. Etre professeur

La démocratisation de l'école aboutit au fait que l'éducation relève de plus en plus des enseignants. Certes, l'école n'est qu'un lieu parmi d'autres où s'exerce l'éducation de l'enfant ; néanmoins, on constate qu'elle est perçue comme le pôle essentiel de l'éducation. C'est pourquoi il est important de s'interroger sur la définition du métier de professeur.

L'expérience prouve que ce corps est divers ; cependant, tous les enseignants, de la maternelle au lycée, ont le titre de professeur.⁴¹² L'abandon du terme de «maître» peut se justifier par le fait que ce mot est rattaché à la notion de domination ; or, à l'heure actuelle le rapport entre l'enseignant et l'élève ne peut plus être conçu en ces termes. Si l'IUFM -Institut Universitaire de Formation des Maîtres- garde le terme de «maîtres», c'est peut-être pour mettre l'accent sur la qualification des personnes qui s'effectue en ce lieu. Il

⁴¹⁰ L'expression «Au pays des jouets» est ambiguë : on peut penser que les jouets désignent métaphoriquement les enfants qui sont les jouets du maître des ânes. L'expression «être le jouet de» montre bien que la personne est manipulée.

⁴¹¹ Dans L'industrie de la consolation, Bertrand Leclair fait remarquer qu'un article du monde annonce l'identification d'un nouveau gène responsable de certaines formes d'arriération mentale et s'interroge sur les extrapolations que l'on pourrait faire à partir de cette découverte « qui consisterait à soutenir que si le retard mental est transmis sur un mode héréditaire, il en va de même pour toutes les fonctions cognitives et, donc, pour l'intelligence» (...) (p.81) Bertrand Leclair fait également remarquer que l'innéisme fait figure de lieu commun au point que «personne ne s'était seulement alarmé du fait qu'il soit le moteur d'un des plus gros succès cinématographiques de ces dernières années, *La vie est un long fleuve tranquille*» (p.81) dans lequel s'imposait l'idée selon laquelle «les pauvres sont intrinsèquement pauvres parce que génétiquement vulgaires et stupides, et les riches, intrinsèquement riches parce que génétiquement intelligents» (...) (p.82)

⁴¹² On peut penser que l'IUFM est mal nommé puisqu'on ne forme plus des maîtres, mais des professeurs.

y a donc la volonté de la part de l'institution d'unir dans un même projet tous ceux qui, à quelque niveau qu'ils se situent, contribuent à l'éducation de l'enfant.

Qu'est-ce donc qu'être professeur ? Si l'on s'en tient à une définition commune, on peut définir le professeur comme «une personne qui enseigne une discipline d'une manière habituelle et organisée»⁴¹³. Cependant, à la lecture de Jacques Derrida,⁴¹⁴ nous pouvons émettre l'hypothèse que le professeur est d'abord une personne qui fait une déclaration publique, s'engageant ainsi publiquement en reconnaissant l'orientation de son enseignement :

«Professer», ce mot d'origine latine (*profiteor, professus sum ; pro et fateor, qui veut dire parler, d'où vient aussi la fable, et donc un certain «comme si»*), signifie, en français comme en anglais déclarer ouvertement, déclarer publiquement. (...) La déclaration de qui professe est une déclaration performative en quelque sorte. Elle engage par un acte de foi jurée, un serment, un témoignage, une manifestation, une attestation ou une promesse. C'est bien, au sens fort du mot, un engagement. Professer, c'est donner un gage en engageant sa responsabilité. «Faire profession de», c'est déclarer hautement ce qu'on est, ce qu'on croit, ce qu'on veut être, en demandant à l'autre de croire à cette déclaration sur parole. (Jacques Derrida, L'Université sans condition, p.34)⁴¹⁵

On partira de cette définition du professeur qui, ayant pour tâche d'éduquer les enfants qui lui sont confiés, déclare publiquement sa conception -en ce temps et en ce lieu- de son métier. Il ne suffit donc pas d'être « **un expert compétent, mais promettre de l'être, s'y engager sur parole** ». La formation à l'IUFM devrait permettre à chaque étudiant désirant s'engager dans cette profession d'acquérir cette nouvelle identité, correspondant à un nouveau statut social. Le passage par l'IUFM devrait donc opérer une conversion. Pour cela, il est nécessaire de confronter expériences personnelles et représentations théoriques et cela ne peut se faire que si l'on alterne temps d'expérimentations dans les classes et réflexion sur ces expérimentations à partir d'approches théoriques. Comme le souligne Alain Jacquard⁴¹⁷, « **on ne dit pas assez aux étudiants qu'ils ont de la chance, eux qui affûtent leur regard sur le monde au début du XXIème siècle, d'arriver après une moisson extraordinaire de révolutions conceptuelles. La plupart des mots qui nous permettent de décrire le monde ont changé et il est important de se rendre compte des conséquences politiques, métaphysiques, philosophiques et même théologiques que cela engendre.** » Comme un médecin tient compte des avancées techniques et conceptuelles de son époque, on peut penser qu'un professeur doit nécessairement réfléchir sur ces nouvelles approches conceptuelles afin de repenser sa pratique. En effet, il est nécessaire de reconnaître qu'une formation initiale est

⁴¹³ Définition donnée par le petit Robert

⁴¹⁴ Jacques Derrida, L'Université sans condition

⁴¹⁵ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 34

⁴¹⁶ Jacques Derrida, *op. cit.*, p.35

⁴¹⁷ Alain Jacquard, Science et citoyenneté, p.8

insuffisante pour exercer un métier pendant toute une vie : par conséquent, il est indispensable de prévoir des temps suffisamment longs, à des rythmes réguliers, pour une formation continue. Etre professeur, c'est aussi reconnaître que l'on a toujours besoin d'apprendre, de mettre en perspective ses pratiques, et de réfléchir sur ce que l'on est devenu afin de savoir dans quelles perspectives on continue d'exercer sa profession.

Pour donner une direction à son enseignement et devenir un accompagnateur, le professeur doit connaître sa nouvelle identité : d'étudiant, il devient, à la suite d'une conversion, professeur. Le temps de formation professionnelle devrait être un temps de repli, de réflexion au terme duquel le professeur prend un engagement professionnel et politique. Par exemple, s'il va de soi que le principe d'éducabilité doit être une conviction chez chaque professeur, il n'est pas certain que l'histoire de chaque étudiant témoigne de sa validité.

En tant qu'éducateur, le professeur est d'emblée amené à s'interroger sur la relation qu'il entretient avec l'enfant, radicalement différent, qui est en face de lui. Certaines fictions peuvent être des détours pour permettre au futur professeur d'amorcer cette réflexion. Comme le souligne l'un des personnages de Marguerite Duras dans La pluie d'été, « **Toutes les vies étaient pareilles (...) sauf les enfants. Les enfants, on ne savait rien.** »⁴¹⁸ L'enfant reste un être mystérieux aux yeux de l'adulte qui est toujours renvoyé à son ignorance. C'est pourtant au professeur de se tourner vers l'enfant et de l'éduquer ; en tant que tel, il est, selon la définition proposée par Philippe Meirieu⁴¹⁹ « **un pédagogue qui se donne pour fin l'émancipation des personnes qui lui sont confiées, la formation progressive de leur capacité à décider elles-mêmes de leur propre histoire, et qui prétend y parvenir par la médiation d'apprentissages déterminés** ». Au terme de l'éducation - s'il y en a un- la personne choisit sa « **propre histoire** » qui peut être le refus ou l'obéissance passive ; c'est un risque à accepter dès lors qu'on ne confond pas dressage et éducation.

Les apprentissages proposés par le professeur sont des dispositifs de médiation c'est-à-dire qu'ils servent de lien entre l'éducateur et l'enfant, entre le professeur et l'élève. Ce sont, en quelque sorte, des objets transitionnels qui devraient permettre de désamorcer la violence inhérente à la relation éducative. En conséquence, il n'y a pas d'objet d'apprentissage plus légitime qu'un autre, en dehors de toute considération historique. Dans le contexte scolaire, la littérature - et en particulier la fiction- est donc à considérer comme un outil de médiation entre le professeur et l'élève ; par conséquent, le professeur ne doit pas oublier la finalité éducative des histoires qu'il raconte aux enfants.

Par ailleurs, le professeur, en tant que pédagogue, est lui-même un médiateur c'est-à-dire qu'il est de passage dans l'histoire de l'enfant ; il est donc voué à l'abandon, à l'oubli. Un peu comme un médecin qui ne saurait s'attacher à ses patients, un pédagogue ne peut s'attacher aux élèves dont il a la garde momentanée car ce serait les priver de leur liberté. Il est évident que l'éducateur, comme créateur, rêve d'une créature malléable, semblable à son image.⁴²⁰ Mais que serait la liberté d'un être prisonnier d'une image ? Le

⁴¹⁸ Marguerite Duras, La pluie d'été, p.10

⁴¹⁹ Philippe Meirieu, Le choix d'éduquer, p.13

professeur, passionné par la discipline qu'il a choisie comme objet de médiation dans la relation éducative, n'a pas vocation à former des disciples. En conséquence, le professeur propose de partager son expérience -de la littérature, de la musique, de la science...- dans l'espérance qu'un jour un élève prendra le relais, avec conviction, tout en sachant que la liberté consiste aussi à prendre d'autres voies. C'est pourquoi il est nécessaire que le professeur travaille avec d'autres partenaires : collègues, écrivains, bibliothécaires...mais aussi scientifiques, juristes...L'IUFM pourrait être ce lieu de rencontres pour permettre à chaque futur professeur de se situer par rapport aux autres médiateurs culturels.

Le professeur n'est pas le seul éducateur que l'enfant rencontre ; certes, il joue un rôle important dans la mesure où il est un représentant de l'institution, mais il est en concurrence avec d'autres éducateurs. Dans L'Emile, Rousseau soustrait l'enfant à toute autre influence que celle du pédagogue en prenant un orphelin : l'éducateur le prend donc totalement en charge, il définit ses besoins, ses droits, et le maintient à sa merci par une surveillance impitoyable et une privation de liberté. Rousseau soustrait l'enfant à toute influence culturelle et pense que le pédagogue peut directement agir sur la nature ; or, tout être humain baigne d'emblée dans un environnement culturel dont on ne peut le priver sans supprimer en même temps l'humanité qui est en lui. Cet « **élève imaginaire** »⁴²¹ permet à Rousseau de poser des principes d'éducation qui peuvent ouvrir des pistes de réflexion pour les pédagogues, mais en aucun cas, on ne peut évacuer l'environnement culturel dans lequel baigne l'enfant. La pluralité des influences peut être une chance pour le pédagogue et pour l'enfant dans la mesure où cela revient à un partage des responsabilités : le pédagogue ne porte pas seul la charge d'éduquer et l'enfant n'est pas redéposable à une seule personne. Chacun y gagne en liberté.

Par ailleurs, on peut penser que l'écart entre l'environnement social et l'école peut être une chance pour l'enfant. Dans Mars⁴²², Fritz Zorn présente un personnage élevé «dans le meilleur des mondes possibles» :

Dans ma jeunesse, presque tous les petits malheurs et, principalement, tous les problèmes m'ont été épargnés. Il faut que j'exprime cela encore plus précisément : je n'avais pas de problèmes, je n'avais absolument aucun problème. Ce qu'on m'évitait dans ma jeunesse, ce n'était pas la souffrance ou le malheur, c'étaient les problèmes et, par conséquent, la capacité d'affronter les problèmes. (Fritz Zorn, Mars, p.35)

On peut penser que l'enfant a besoin d'être confronté à des problèmes pour exister. Un monde sans problème n'existe pas ; le monde est rempli de conflits : faire croire à l'enfant que l'harmonie est naturelle, quand elle ne peut naître que d'un accord, est un mensonge. Les paradis artificiels sont mortifères. L'enfant adopte les goûts et les discours de ses parents sans distance :

⁴²⁰ Philippe Meirieu, Frankenstein pédagogue

⁴²¹ Jean-Jacques Rousseau, Emile ou De l'éducation, p.100

⁴²² Dans Mars de Fritz Zorn, le narrateur montre que le cancer dont il meurt est la conséquence d'une éducation sans problème : «Je suis jeune et riche et cultivé ; et je suis malheureux, névrosé et seul. (...) J'ai eu une éducation bourgeoise et j'ai été sage toute ma vie. (...) Naturellement j'ai aussi le cancer, ce qui va de soi si l'on en juge d'après ce que je viens de dire.» (p.33)

Je ne lisais donc que de «bons» livres, c'est-à-dire que je n'en possépais pas d'autres ; je ne savais même pas ce que pouvaient être de «mauvais» livres. Je savais que les mauvais livres étaient de la «camelote» -mais la camelote, je ne savais pas au fond ce que c'était. Je fus prodigieusement étonné le jour où je me rendis compte que, parfois aussi, un bon livre pouvait ne pas me plaire.(Fritz Zorn, Mars, p.43)

Au cours d'un voyage scolaire, le narrateur découvre qu'il est possible de parler de sujets captivants, ce qui ne lui était jamais arrivé dans le contexte familial.

Le professeur est donc une figure institutionnelle qui va autoriser la pensée critique de l'élève ; en lui soumettant des problèmes, il va lui permettre de comparer, d'évaluer et de choisir. Les objets littéraires n'échappent pas à la relativité⁴²³ et le professeur est celui qui permet de construire un système où l'on peut discuter des conflits entre les personnes à propos des objets. En ce sens, raconter des histoires aux enfants est un fabuleux outil de médiation : en effet, la fiction dit que l'histoire ne se passe pas ici -il était une fois-, qu'elle ne se passe pas maintenant -dans un pays lointain-, et qu'elle ne parle pas de l'enfant à qui elle s'adresse -c'est un personnage- par conséquent, écouter une telle histoire est sans risque pour l'enfant qui se sent concerné sans être directement visé. Le professeur est donc nécessairement un conteur d'histoires et il serait judicieux de développer la connaissance de fictions réflexives dans les IUFM.

3. Idéologie de l'institution : valeurs, conceptions, notions.

Une société repose sur des représentations partagées ; par conséquent, elle en est l'origine. C'est pourquoi il est essentiel de s'interroger sur la façon dont elle transmet son idéologie. La construction de la pensée critique est soumise aux nécessités de la société qui, par l'institution scolaire, transmet ses valeurs. Dans Les frères Sérapion,⁴²⁴ Léon Lountz réfléchit au rapport que le pouvoir entretient avec la littérature. A un journaliste qui considérait Shakespeare comme le représentant d'une « **poésie de nobles**», (p.38) le chantre « **des rois et des seigneurs** » (p.38) et qui se demandait si l'on avait besoin de Shakespeare, Léon Lountz répond violemment :

Bien sûr, nous n'avons pas besoin de Shakespeare. Il est nuisible et dangereux. Nous n'avons pas besoin non plus d'Homère, qui a chanté les aristocrates et les chefs, ni de Dante, un mystique et un artisan de la puissance impériale. On ne peut pas mettre en scène Tartuffe de Molière, parce que le roi y est représenté comme un bienfaiteur. On a besoin de l'art uniquement comme un instrument d'action sur la société, et d'un art qui serve uniquement à ça. (Léon Lountz, Les frères Sérapion, p.38)

Il est évident que l'institution sélectionne les objets littéraires à transmettre. Il est non moins évident que cela correspond à une nécessité morale : la loi du 16 juillet 1949 précise que les publications destinées aux enfants et adolescents « **ne doivent**

⁴²³ Il n'y a pas d'œuvre d'art absolue, susceptible d'emporter l'adhésion de tous ; c'est pourquoi la tolérance est une conduite à transmettre. La destruction du patrimoine culturel de l'Afghanistan renforce notre conviction.

⁴²⁴ Léon Lountz, Les frères Sérapion, p.37 sq

*comporter aucune illustration, aucun récit, aucune chronique, aucune rubrique, aucune insertion présentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous actes qualifiés de crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse, ou à inspirer ou entretenir des préjugés ethniques. »*⁴²⁵ De ce fait, l'institution scolaire fonctionne à l'égard de la littérature comme un miroir déformant. Le professeur, par nécessité éducative, triche et ment.

3.1. Relation au monde

La démocratisation de la société a donné à l'institution un rôle primordial dans la formation de l'individu dans la mesure où la scolarisation s'est généralisée à l'ensemble d'une classe d'âge. Ce choix politique n'est pas sans conséquence ; comme le souligne Sylvain Auroux⁴²⁶, de là découle la création de « *l'enfance et l'adolescence, la séparation des classes d'âge (...) et, surtout, cette croyance ahurissante qu'il n'y a de bonne formation qu'à l'école* ». A l'évidence, l'école n'est pas le seul lieu de formation ; ne dit-on pas que les nouvelles technologies concurrencent très fortement l'école ? Cependant, on ne peut nier ce massif transfert de formation en direction de l'école. Le déplorer, c'est penser qu'elle a failli à sa vocation. Ce qui est socialement inadmissible, étant donné le coût de cet investissement. L'école suscite alors de virulents propos qui témoignent de la volonté de chacun de participer à la nécessaire refonte du système éducatif afin de l'adapter aux exigences sociales et politiques contemporaines. De nouveaux problèmes éthiques se posent et il est nécessaire d'inventer des solutions rationnelles, applicables, en conformité avec des choix politiques clairement définis au niveau international. Les relations entre les individus, entre les groupes sont placés sous le signe de désaccords permanents. Ces tensions permettent de questionner les valeurs de référence et de les confronter à celles qui servent de référence à d'autres cultures. Le clonage des individus, le stockage des déchets radioactifs, le respect de l'environnement... ne peuvent être résolus au niveau restreint d'un Etat. C'est pourquoi l'éducation doit s'efforcer de relier la réflexion théorique et l'expérience empirique et elle ne peut le faire qu'en ayant une structure démocratique : ce qui importe, aujourd'hui et demain, c'est une connaissance reliée au monde et à autrui. La réflexion qui s'exerce doit se transformer en action car le monde contemporain se transforme dans l'échange des actions et des réflexions collectives. Nul ne peut être exclu du débat. On peut penser que l'introduction des Travaux Personnels Encadrés⁴²⁷ en lycée répond à une telle préoccupation.

Cette réflexion commune implique le franchissement des frontières disciplinaires pour tenter de résoudre les problèmes qui se posent à tous : chacun, en fonction de son histoire personnelle, peut participer au débat. Pour reprendre l'exemple donné par Umberto Eco⁴²⁸ -soit le problème concernant la transmission de la notion de danger de mort lié à la présence de déchets nucléaires actifs pendant dix mille ans-, on constate que

⁴²⁵ Jean-Marie Charon, La presse des jeunes, p.28

⁴²⁶ Sylvain Auroux, Barbarie et philosophie, p.129

⁴²⁷ Bulletin Officiel n°9 mars 2000

le moyen imaginé par les différentes institutions chargées de résoudre le problème suppose la création d'une « *sorte de caste sacerdotale, formée par des savants des sciences nucléaires, des anthropologues, des linguistes, des psychologues, se perpétuant à travers les siècles par cooptation, et qui maintienne en vie la connaissance du danger, en créant des mythes, des légendes et des superstitions.*

»⁴²⁹ Les histoires racontées transmettent donc le savoir. La connaissance, ou du moins son approche, ne peut se faire que sur le mode narratif grâce à une conjugaison de compétences disciplinaires. Les savoirs sont indispensables car ils permettent d'aborder les problèmes sous des angles divers ; en revanche, ces savoirs doivent être une aide pour une réflexion commune. Des changements interviennent dans la vie de la communauté - possibilité de clonage, déchets radioactifs, ...- et il est nécessaire de répondre aux questions éthiques posées par ces avancées scientifiques : personne ne sait le faire puisque aucune société n'a jamais été confrontée à ces inventions mais il faut le faire car une science sans éthique conduit à des dérives dangereuses. Comme le souligne Albert Jacquard,⁴³⁰ « *il nous faut répondre sans avoir ces réponses toutes faites et par conséquent réinventer la morale. Mais c'est à nous de l'inventer et cela ne peut se faire que collectivement. La vraie communauté humaine est la communauté d'accès à une certaine morale. Il y a une morale universelle, celle des droits de l'homme, qui est le noyau commun à partir duquel les cultures peuvent diverger.* »

En conséquence, le professeur doit être le premier à travailler collectivement, pour la communauté : la finalité de la discipline n'est pas la discipline elle-même, mais le moyen d'aborder d'une manière spécifique les problèmes qui se posent à une communauté. En ce sens, l'école est un lieu où se croisent des regards. Albert Jacquard⁴³¹ propose d'écrire « *sur tous les établissement scolaires « Ici on apprend l'art de la rencontre » et faire comprendre à tous les enseignants que leur devoir premier est de l'enseigner, y compris les professeurs de mathématiques. Si les élèves apprennent les maths pour passer leur bac, cela ne leur servira à rien. Il faut leur apprendre les mathématiques comme sujet de conversation car la finalité des maths est de rencontrer l'autre. Le jour où l'on ne fera qu'apprendre aux enfants à rencontrer l'autre, on n'aura pas perdu son temps.* » A l'heure actuelle, on crée des comités d'éthique pour décider au nom de la collectivité ; on peut envisager que le rôle du professeur est d'ouvrir ces comités afin que chacun puisse donner sa voix, mais cela ne peut se faire que par une préalable éducation à l'humanité : à quoi bon une démocratie sans éthique ?

3.2. L'éthique

⁴²⁸ Umberto Eco, La recherche de la langue parfaite, p.206

⁴²⁹ Umberto Eco, op. cit. p.205

⁴³⁰ Albert Jacquard, Science et citoyenneté, p.48

⁴³¹ Albert Jacquard, Science et citoyenneté, p.57

Dans le cadre de l'institution scolaire, l'acte éducatif suppose une cohérence dans les actions menées et une théorie commune de référence. Dans le système démocratique qui est le nôtre, le cadre de référence pour le fonctionnement de l'Ecole est la Déclaration universelle des droits de l'Homme et la Convention internationale des droits de l'Enfant signée par la France en 1990. Historiquement vouée à sélectionner, l'Ecole doit aujourd'hui repenser les inégalités qu'elle engendre pour maintenir la hiérarchie sociale, car cette option est en contradiction avec les choix politiques actuels. A ne considérer pour l'exemple que l'article 29⁴³² de cette Convention, on constate que l'éducation vise des objectifs qui ne font pas partie de la culture scolaire. Comme le souligne Bernard Defrance,⁴³³ « *Ce ne sont pas les grands principes qui sont en cause dans les débats sur l'école, mais bien la manière de les appliquer. Leur déclinaison pédagogique et institutionnelle révèle trop souvent des contradictions entre les finalités affichés et les pratiques réelles, entre les intentions généreuses et les effets produits (...)* » (p.7)

Ainsi, à ne considérer pour l'instant qu'un exemple restreint extrait d'un manuel scolaire⁴³⁴, il est dit que « *Là où une société totalitaire impose un discours unique, la démocratie permet à chaque individu d'exprimer une pensée qu'il peut dissocier de l'opinion commune* ». Cette affirmation conclut un chapitre consacré à l'essai et au dialogue dans lequel se trouvent des textes regroupés autour « *d'objets d'étude communs* »⁴³⁵ soit « *Littérature et tolérance* » et « *Littérature et savoirs* ». Les textes servent d'illustrations à la notion de « *délibération* ». (p.182) Chaque texte est précédé d'une présentation censée diriger la lecture. Ainsi, l'extrait de Montaigne, *Essais* (I, 31) est-il encadré de la façon suivante⁴³⁶ :

Qui est le barbare ? Montaigne, Essais (1580) Le chapitre XXI du livre I est un essai sur la relativité de nos jugements et sur l'ethnocentrisme européen. La découverte du Nouveau Monde pose la question de la civilisation : qui est sauvage, barbare ? qui est civilisé ? Montaigne, lors d'un séjour à Rouen en 1562, rencontre des indigènes brésiliens qui pratiquent l'anthropophagie ; cela ne

⁴³² Article 29 Les Etats parties conviennent que l'éducation de l'enfant doit viser à : a) Favoriser l'épanouissement de la personnalité de l'enfant et le développement de ses dons et de ses aptitudes mentales et physiques, dans toute la mesure de leurs potentialités ; b) Inculquer à l'enfant le respect des droits de l'homme et des libertés fondamentales, et des principes consacrés dans la Charte des Nations Unies ; c) Inculquer à l'enfant le respect de ses parents, de son identité, de sa langue et de ses valeurs culturelles, ainsi que le respect des valeurs nationales du pays dans lequel il vit, du pays duquel il peut être originaire et des civilisations différentes de la sienne ; d) Préparer l'enfant à assumer les responsabilités de la vie dans une société libre, dans un esprit de compréhension, de paix, de tolérance, d'égalité entre les sexes et d'amitié entre tous les peuples et groupes ethniques, nationaux et religieux, et avec les personnes d'origine autochtone ; e) Inculquer à l'enfant le respect du milieu naturel.

⁴³³ Bernard Defrance, Le droit dans l'école

⁴³⁴ Français Première sous la direction de Geneviève Winter Bréal p.219

⁴³⁵ *op. cit., Préface*

⁴³⁶ *op. cit., p.186*

I'empêche pas de se renseigner sur leurs mœurs et leurs coutumes. Le regard porté sur ces «sauvages» par Montaigne met à distance les préjugés pour les remplacer par l'observation la plus objective possible, puis par la comparaison. Cette méthode choisie par Montaigne pour affiner son propre jugement préfigure la démarche plus directement polémique des Lettres persanes (p.56, 188 et 232) et de L'Ingénue (chapitre 2, parcours 2)

Tout, dans cette présentation, « **impose un discours unique**» (p.219) et s'oppose au travail d'appropriation personnelle du texte. Le titre en caractères gras est une question rhétorique et oriente la réponse : il vise « **à produire un ou plusieurs effets sur le destinataire** » (p.182). La première phrase résume le contenu du texte que l'élève ne peut pas découvrir par lui-même. L'interprétation est guidée. Les questions sont censées être celles que l'élève doit se poser. Un jugement de valeur sur Montaigne est implicitement présent : l'anthropophagie des brésiliens ne « **I'empêche pas de se renseigner sur leurs mœurs et leurs coutumes**». Les questions posées à la suite du texte de Montaigne visent à guider très fortement le lecteur. En conséquence, on peut penser que si la finalité de ce cours est l'expression personnelle contre le discours unique, les modalités d'application vont à l'encontre des buts visés. La présentation des textes est une rectification des textes que l'on peut assimiler à un système de rectification mentale. On demande à l'élève de lire librement tout en lui imposant un parcours fléché ; il devient ainsi le récitant d'un discours convenu, socialement admissible : ce sont des injonctions contradictoires, incompatibles avec la notion d'éducation.

Dans Degrés⁴³⁷, Michel Butor raconte l'entreprise d'un professeur de français visant à décrire une heure de cours consacrée à la découverte de l'Amérique. Cette leçon est illustrée par deux textes du répertoire culturel extraits de manuels : celui de Marco Polo rapporte les merveilles de l'autre monde, celui de Montaigne relate les atrocités commises par les Européens lors de la découverte du Pérou. Les citations arrivent par bribes aux oreilles de lycéens indifférents :

«Nostre monde vient d'en trouver un autre (et qui nous respond si c'est le dernier de ses frères...), près du mur, derrière Paul Coutet, Henri Buret se nettoie soigneusement les ongles. A côté de lui, Robert Spencer regarde dans son Manuel de Physique la leçon que nous avons à apprendre pour l'heure suivante : les différents états de la matière, (Michel Butor, Degrés, p. 261)

Le professeur, pétri de grec et de latin, malgré tout son savoir, ne parvient pas à donner du sens à son enseignement. Le texte de Montaigne apparaît moins important que le curage des ongles. A l'image de la liste des manuels de l'élève, le savoir se résume à une liste de citations qui tournent à vide ; le texte de Montaigne se désagrège, tombe en ruines dans l'indifférence générale. Aucune formation civique n'en résulte. L'étude de Gargantua n'est guère plus attrayante :

Tu regardais, sur ton cahier ouvert, l'analyse que tu avais faite de ce morceau : «lignes 1 à 5, introduction, lignes 6 à 29, le lever et le petit déjeuner, lignes 30 à 47, Gargantua se justifie, lignes 48 à 61, la matinée, lignes 62 à la fin, le déjeuner». Tu l'avais bien mis à ta droite pour que Michel Daval pût plus facilement le recopier.(Michel Butor, Degrés, p.111)

⁴³⁷ Dans Degrés, Michel Butor raconte l'impossibilité de raconter un cours.

Le texte de Rabelais est découpé et réduit à rien, et aucun enseignement ne peut en être tiré. Le roman de Michel Butor permet de réfléchir sur la discordance entre les contenus d'enseignement et les dispositifs d'enseignement qui sont de véritables rectificatifs textuels.

La fiction est un objet d'éducation si c'est une activité qui forme le lecteur ; pour cela, on ne peut la considérer comme un moyen de recevoir des connaissances que si, en même temps, on la considère comme un moyen de se les approprier. Comme le souligne Bernard Defrance⁴³⁸, « *Le court-circuit de l'éducation produit la violence parce qu'il se fonde sur l'illusion que nous pourrions esquiver les exigences de l'institution de l'humanité en chacun et éviter la nécessité pour chaque petit d'homme de reparcourir lui-même l'itinéraire de l'hominisation.* » La littérature est un objet d'éducation si elle permet une réflexion personnelle, si elle est une expérience. Faire une expérience, c'est éprouver quelque chose ; en latin, *peritus* désigne celui qui sait par expérience et *periculum* désigne à la fois l'expérience et le danger, le péril. Trop protéger l'enfant en le privant de l'expérience, c'est renoncer à l'éduquer ; il faudrait accepter de prendre des risques pédagogiques : Sénèque a échoué avec Néron⁴³⁹, mais pour l'instant, on n'a pas de meilleure voie à proposer. Les connaissances acquises devraient permettre de transformer l'individu ; si elles ne le font pas, c'est qu'elles sont inertes, inutiles du point de vue de l'éducation de cet enfant en particulier. La fiction est un objet d'éducation si elle marque l'individu, le tatoue. Pour cela, il est nécessaire de permettre une expérience personnelle du texte. Les manuels scolaires sont des outils de « **non-éducation** » dans la mesure où ils se présentent comme des moyens permettant de contrôler les expériences de lecture en indiquant par avance le but du voyage de découverte que devrait être la lecture. Il y a une contradiction entre les valeurs défendues par les manuels et les méthodes d'enseignement qui évitent toute responsabilité personnelle.⁴⁴⁰ On peut penser que les manuels fonctionnent comme des prothèses dont on appareillerait tous les élèves en préjugeant a priori de leur déficience : en conséquence, il nous semble légitime de vouloir les supprimer pour laisser marcher les élèves. Par ailleurs, le manuel suggère des lectures⁴⁴¹ : comment l'élève de Première peut-il découvrir ces dix-huit textes ? comment peut-on concilier le guidage très ferme des extraits proposés avec l'appropriation personnelle des textes de la liste ? Certainement, cela correspond à la volonté de constituer une bibliothèque personnelle : chaque élève est invité à puiser, dans la liste proposée, un ou des ouvrages. Les auteurs du manuel font connaître les textes qui leur ont permis une certaine expérience, mais il n'y a pas

⁴³⁸ Bernard Defrance, Le droit dans l'école, p.9

⁴³⁹ Pinocchio est le seul à renoncer à son animalité pour devenir humain et tous les autres restent des monstres : si l'on renonce à éduquer, c'est parier pour la monstruosité contre l'humanité. Malgré le peu de rentabilité apparente de l'acte éducatif, il est des éducateurs qui ne remettent jamais en cause leur mission.

⁴⁴⁰ On peut penser que ce qui est valable pour les élèves l'est également pour les enseignants : comment concilier l'utilisation de manuels scolaires avec la notion de responsabilité personnelle ?

⁴⁴¹ Français Première p.181

d'échanges d'expériences. La bibliothèque des auteurs du manuel ne vit pas : donner un capital, même culturel, n'est pas un acte d'éducation. Les méthodes d'enseignement s'accordent toutes sur la nécessité de faire jouer un rôle actif à l'élève car l'apprentissage est beaucoup plus efficace, mais, dans l'esprit de la Convention des Droits de l'Enfant, l'école se doit de mettre l'enfant au cœur des apprentissages. En conséquence, l'école doit reconnaître le droit de faire des expériences hasardeuses, erronées au risque de faire des contresens de lecture. C'est à partir de là qu'un dialogue peut s'établir : le droit à l'expression ne peut se réduire à un contenu d'enseignement prévu dans les programmes, il devrait être développé à l'intérieur de l'école dans les méthodes d'enseignement. Comment sinon ouvrir au nécessaire dialogue entre les cultures si, au sein d'une institution, on se montre incapables de dialoguer et de respecter l'individu ?

3.3. Littérature et éthique

Les disciplines d'enseignement résultent de choix politiques qui se justifient par des finalités que se fixe la société à un moment donné de son histoire. L'Etat garantit les contenus disciplinaires : ainsi, les thèses créationnistes ne peuvent être enseignées dans le cadre de l'école.

Le contexte international actuel témoigne du nécessaire dialogue entre les cultures. Cela suppose une éducation à la confrontation de systèmes de valeurs qui passe par une remise en cause de toute forme d'ethnocentrisme culturel. L'école a pour objectif une éducation fondée sur l'ouverture à l'altérité culturelle. Pour cela, elle propose une réflexion sur les valeurs véhiculées dans les textes du patrimoine quand il s'agit de parler de l'altérité. L'histoire littéraire témoigne de cette constante préoccupation. Elle propose une ouverture à la pluralité culturelle en racontant des expériences particulières. Par ailleurs, on sait que le lecteur partage l'expérience des personnages par identification ; de ce fait, les fictions littéraires permettent de s'ouvrir sur les autres et de comprendre d'autres expériences du monde.

Certes, la fiction est une construction autoréférentielle, mais elle est en même temps ancrée dans le réel ; de ce fait, comme le fait remarquer Jean-Louis Dumortier⁴⁴², elle « *coupe le public de son expérience de la vie, mais, en même temps, (...) le relie au monde des hommes.* » Dans le même sens, Bertrand Leclair⁴⁴³ fait remarquer que « *si la littérature a pour vocation de dépasser, de s'arracher à son époque, il faut bien, pour qu'elle s'en arrache, qu'elle y soit mêlée. (...) la littérature ne se lit pas plus qu'elle ne s'écrit hors du monde, c'est-à-dire hors de l'époque et de la communauté au sein desquelles elle s'affirme vivante et active, pas plus qu'elle ne se lit ou s'écrit hors de la culture qui lui préexiste et dont elle doit également s'arracher (peu de livres ont été aussi manifestement écrits, non pas pour ou en fonction, mais dans leur époque que La Métamorphose, sans jamais s'y référer, et c'est bien pourquoi il a su la transcender.* » De ce fait, le récit de fiction élargit les limites du monde dans lequel baigne le lecteur. Dans le même temps, le récit de fiction est idéologique dans la

⁴⁴² Jean-Louis Dumortier, Lire le récit de fiction, p. 96

⁴⁴³ Bertrand Leclair, Théorie de la déroute, p.43

mesure où il appartient à un système de représentations et de valeurs ; le lecteur est amené à se situer par rapport à cette idéologie et à questionner sa propre idéologie. Ces différents discours par rapport à l'altérité culturelle permettent de faire comprendre le recouvrement des discours et des idéologies et de prendre conscience de leur pluralité.

Littérature et valeurs humaines

On peut penser que la première leçon d'humanité est offerte par Chrétien de Troyes qui, dans Yvain le chevalier au lion, fait le récit d'une rencontre entre deux hommes appartenant à deux univers culturels totalement séparés. Le chevalier Calogrenant rencontre dans la forêt un « **vilain** », dépourvu de nom (v.286) : la description qu'il en donne le place à la frontière de l'humanité. Il a la tête plus grosse que celle d'un cheval (v.294), des oreilles d'éléphant (v.298), des yeux de chouette (v.300), un nez de chat (v.300), la bouche fendue comme celle d'un loup (v.301) et des dents de sanglier (v. 302). Ainsi vu par le chevalier, le vilain est un monstre.⁴⁴⁴ Cette très laide créature (v.288) vit dans l'Autre Monde. Calogrenant le questionne pour connaître son état :

(...) **Va, cor me di Se tu es boine chose ou non ! Et il me dist : Je suis uns hom.**
(Chrétien de Troyes, Yvain le chevalier au lion, v.326 sq)⁴⁴⁵

Chevalier pourvu d'un nom ou vilain rejeté dans la forêt, tous deux appartiennent à une même espèce. Chrétien de Troyes reprend donc la logique normative médiévale, mais la contredit en affirmant l'humanité du vilain, que la division sociale en états bafoue.

Montaigne⁴⁴⁶ sert généralement de référence dans la mesure où le texte Des coches crée une multitude de prises de position. Cet humaniste se fait le porte-parole des valeurs occidentales sans jamais penser que l'Autre a quelque chose à apprendre à l'Occidental ; l'ethnocentrisme culturel demeure.

Lorsque Michel Tournier écrit Vendredi ou les limbes du Pacifique⁴⁴⁷ puis Vendredi ou la vie sauvage, il montre la distance qui le sépare de Daniel De Foë : en effet, s'il fait le lien avec le passé, il montre en même temps la distance considérable qui sépare ces deux moments de l'histoire ; l'attitude colonialiste n'est plus pensable aujourd'hui. C'est pourquoi il nous semble aberrant que la République algérienne démocratique et populaire propose dans le Livre unique de français⁴⁴⁸ pour la 6^{ème} année fondamentale des extraits de Robinson Crusoë de Daniel De Foë en orientant l'étude sur les bienfaits apportés dans l'île par Robinson soit : « **Les richesses de Robinson** » (p.144), « **Robinson se construit un abri** » (p.147), « **Robinson s'installe et s'organise** » (p.148), « **Robinson se fabrique un calendrier** » (p.149), « **Robinson fabrique des outils** »

⁴⁴⁴ A l'évidence, on ne sait pas comment le chevalier est vu par le vilain.

⁴⁴⁵ Traduction : Dis-moi si tu es une bonne créature ou non. Et il me répond : Je suis un homme.

⁴⁴⁶ Montaigne, Essais III-6

⁴⁴⁷ Michel Tournier, Vendredi ou les limbes du Pacifique

⁴⁴⁸ Ministère de l'Education Nationale, Livre unique de français 6^{ème} AF Institut Pédagogique National 1995

(p.155), « *Robinson capture des chèvres pour les élever*» (p.159), « *Le verger de Robinson*» (p.163), « *Le calendrier de Robinson*» (p.165), « *Robinson découvre un sac de grain : l'idée lui vient de devenir agriculteur* » (p.166), « *Robinson construit une pirogue*» (p.173), « *Les amis de Robinson*» (p.177)⁴⁴⁹, « *Vendredi*» (p.180)⁴⁵⁰. Il nous semble que la lecture de ce texte est difficilement acceptable aujourd'hui. Le livre de lecture de la 9^{ème} année fondamentale⁴⁵¹ retient un extrait d'un ouvrage édité par le Ministère de l'Information et de la Culture :

C'était le premier jour d'un mois : Novembre 1954... C'était la première balle d'une guerre de libération... C'était le premier cri de la révolution... Plus d'un siècle de colonialisme en fut à jamais ébranlé. Et ce premier coup de feu, premier symbole d'une libération à conquérir, au prix de quelle moisson, devait atteindre l'hydre coloniale en plein cœur. (p.21)

Il serait plus judicieux de proposer des extraits de *Robinson Crusoë* et des extraits de *Vendredi* pour témoigner de la distance idéologique qui sépare les deux moments de l'histoire.

Aujourd'hui, Robinson doute de la supériorité des valeurs qu'il défend :

Pour la première fois, il se demanda si ses exigences de délicatesse, ses dégoûts, ses nausées, toute cette nervosité d'homme blanc étaient un ultime et précieux gage de civilisation ou au contraire un ballast de mort qu'il faudrait qu'il se résolve à rejeter un jour pour entrer dans une vie nouvelle. (Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, p.173)

Cette réécriture permet de comprendre les structures mentales du monde actuel. Cependant, si Michel Tournier est sensible à la situation de Vendredi, l'histoire est écrite du point de vue de Robinson et Vendredi reste muet. C'est pourquoi on ne peut que se réjouir de voir que des revues comme *ethnies*⁴⁵² soient diffusées et lues.

Ces textes de fiction qui thématisent l'altérité culturelle déstabilisent les certitudes du lecteur et incitent à un questionnement sur le monde. Il s'agit de lutter contre le repli identitaire en favorisant les échanges entre différentes cultures : l'identité culturelle a toujours résulté, sous toutes les latitudes, d'un brassage d'influences. Comme le font remarquer Emmanuel Fraisse et Bernard Mouralis⁴⁵³, « *dès les origines de la littérature, le vers, en raison de ses propriétés formelles (régularités, homophonies, rythme, figure) qui facilitent le travail de la mémoire, a été utilisé pour fixer et transmettre des contenus didactiques : proverbes, listes de noms, vérités morales, lois de la nature, cadres juridiques etc.* » En ce sens, on peut penser que les textes de fiction transmettent des valeurs idéologiques qui structurent un groupe social donné.

⁴⁴⁹ Il s'agit d'animaux. L'extrait retenu contient la phrase suivante : «Mon chien fut un agréable et fidèle compagnon (...)»

⁴⁵⁰ Le résumé proposé par le manuel est à mettre en parallèle avec la citation précédente : «Vendredi fut un fidèle compagnon.»

⁴⁵¹ Ministère de l'Education et de la formation, *Lecture 9*^{ème} année fondamentale, Institut Pédagogique National, 1988

⁴⁵² Chroniques d'une conquête, *ethnies*, n°14 1993

⁴⁵³ Emmanuel Fraisse et Bernard Mouralis, *Questions générales de littérature*, p.139

La fiction construit les valeurs humaines en se présentant comme un miroir où chaque lecteur peut trouver des repères qui l'aideront à effectuer des choix.

3.4. Mensonge idéologique

L'institution scolaire instrumentalise la fiction à des fins humanistes : il s'agit de construire des valeurs universelles en se servant de textes fictionnels qui permettent de poser des questions sur le monde. Selon Jean-Louis Dumortier⁴⁵⁴, «tout récit de fiction se prête à une lecture à thèse, dans la mesure où il est toujours possible d'en extraire une maxime ayant une portée générale et que, plus généralement, toute histoire racontée doit justifier sa propre existence (et l'acte même de la raconter) en répondant à la question : «qu'est-ce que cela prouve ?». Pour cela, on prélève dans l'ensemble des textes littéraires ceux qui servent la bonne cause, quitte à faire croire que les écrivains ont toujours été du bon côté. Or, les œuvres ne peuvent disculper les écrivains qui partagent les préjugés, les illusions de tous. L'attitude des écrivains pendant l'Occupation témoigne des collaborations ou des résistances stratégiques et les règlements de compte à la fin de la guerre ont eu pour rôle de créditer l'ensemble des intellectuels français d'une honorabilité morale, imméritée.

La fiction n'est pas, a priori, morale ; c'est pourquoi il est nécessaire d'une part de faire le partage entre le travail d'écriture et les prises de position des écrivains et d'autre part de considérer que l'école ne fait connaître que la littérature jugée moralement admissible.

Dans la préface à *Aurora*, Michel Leiris reconnaît que ce texte est un hymne à l'horreur :

Je n'avais pas trente ans quand j'ai écrit *Aurora* et le monde, lui, ignorait la peste brune. Sans trop de mauvaise foi, j'appelais une apocalypse et vouais le genre humain aux gémonies. Aujourd'hui, j'ai quarante ans passés et le genre humain a connu apocalypse et gémonies. Pas plus qu'un autre je ne m'en suis réjoui. (Michel Leiris, *Aurora*, p.7)

Le personnage principal porte un nom qui montre la fascination pour l'horreur⁴⁵⁵ :

Je crus qu'il s'agissait d'AURORA, nom délicat de celle dont l'amour devait de toute éternité le tuer alors qu'il serait enfin sur le point de la toucher, mais, étant venu près du cadavre, je constatai que les lettres gravées ne correspondaient pas toutes aux syllabes de ce nom. Car ce mot (tracé par le bec d'un oiseau pas assez prophétique, ou bien produit par un lapsus des lèvres sombres de l'espace), ce mot était armé d'un H comme le spasme d'un hoquet, ainsi que des deux R qui font rouler le tonnerre de l'angoisse, et s'écrivait, vocable extrait de quel latin décadent et barbare : HORRORA. (Michel Leiris, *Aurora*, p.177)

On pourrait retracer l'histoire de cette fascination pour l'horreur dans les œuvres littéraires et l'on peut penser que les ignominies commises au Xxème ont incité les créateurs à s'interroger sur l'horreur.⁴⁵⁶ L'art contemporain intègre l'horreur et lors de certaines

⁴⁵⁴ Jean-Louis Dumortier, *Lire le récit de fiction*, p.84

⁴⁵⁵ Michel Leiris, *Aurora*, p.177

manifestations, l'accès de certaines salles est réservé à un public averti.⁴⁵⁷ Ainsi, le groupe Cadavre transgresse-t-il les tabous en produisant des œuvres à partir de cadavres humains dont l'utilisation choque la morale. L'un d'eux explique son travail de la façon suivante⁴⁵⁸ :

Notre génération se passionne peu pour la politique. Réfléchir à des problèmes fondamentaux touchant à l'essence de l'homme nous intéresse davantage. J'y trouve une plus grande liberté, car cela ne nécessite pas l'intervention de formules et de règles préexistantes. Aussi pensai-je que pour traiter des problèmes touchant le fondement même de l'être, il fallait des modes d'expression extrêmes, c'est-à-dire recourir à des matériaux et des supports totalement différents, afin de tenter une nouvelle expérience par laquelle on pourrait créer réellement son propre espace de liberté. C'est ainsi que j'ai choisi la vie (et non l'animal en lui-même) comme support d'expression : laisser la vie disparaître sous une forme donnée, et permettre au public d'assister à cette disparition.(Fei Dawei, Transgresser le principe céleste Dialogue avec le groupe Cadavre, p.60 sq)

Zhu Yu, obsédé par des images d'anthropophagie, a proposé lors de l'exposition Fuck Off qui a eu lieu à Shanghai en 2000⁴⁵⁹ une performance dans laquelle il se faisait filmer en train de manger un bébé mort-né. Pour lui, « *l'anthropophagie est actuellement considérée comme un tabou universel, toucher à ce tabou serait (...) un moyen de prouver qu'il demeure des principes qui peuvent être transgressés.* »⁴⁶⁰ Zhu Yu considère que les lois morales sont établies provisoirement et qu'en fait seul l'individu devrait décider des raisons pour lesquelles il peut, ou non, faire telle ou telle chose. Que les membres du groupe Cadavre soient invités dans des lieux institutionnels d'Art contemporain -Biennale de Lyon en 2000- et non enfermés dans des hôpitaux psychiatriques témoigne du fait que l'amoralité de l'artiste est admise et qu'on lui accorde le pouvoir de désamorcer l'horreur. Le spectacle de la mort atroce accoutume le regard. « *Ainsi, écrit Patrick Baudry⁴⁶¹, les images de mort qui déferlent sur les écrans de cinéma et de télévision indiquent-elles une dérégulation. Tout se passe comme si un voyeurisme hautement ambigu (réconfortant et culpabilisant, rassurant et traumatisant) venait en compensation d'une invisibilisation des signes sociaux de la mort, du mourir et du deuil (...) comme si la mort naturelle et ordinaire pouvait (ou devait) disparaître au profit d'une mort spectacle dont la consommation donnerait l'illusion que seule existe une mort extraordinaire et accidentelle.* »

⁴⁵⁶ Art Press Représenter l'horreur, hors série mai 2001

⁴⁵⁷ Biennales d'Art contemporain de Lyon 2000

⁴⁵⁸ Article publié dans Art Presse Représenter l'horreur Hors série Mai 2001

⁴⁵⁹ Fei Dawei, op. cit., p.60 sq

⁴⁶⁰ *Fei Dawei, op. cit., p.60 sq*

⁴⁶¹ Clément Chéroux, 1945 Les seuils de l'horreur dans Art Presse Hors série mai 2001 p.39

D'un point de vue historique, on peut penser que les artistes réagissent contre le fait que la mort concrète a été peu à peu évacuée du quotidien pour être réservée aux spécialistes, soit les médecins. De ce fait, l'art intègre l'horreur et transgresse continuellement les frontières de la morale.

La fiction n'est donc pas a priori morale et si elle le devient dans le cadre scolaire, ce n'est que par un choix arbitraire des éducateurs. La loi du 16 juillet 1949⁴⁶² définit le cadre dans lequel s'inscrit la publication destinée aux enfants. En conséquence, les éducateurs ne transmettent qu'un corpus littéraire élagué, idéologiquement propre. De ce fait, s'ancre dans les structures mentales de l'enfant l'idée que la littérature est idéologiquement propre ; ce qui est faux, mais il est impossible de faire autrement. L'enseignant devrait comparer les textes proposés aux élèves à ceux qui ne ciblent pas leurs lecteurs afin de mesurer l'ampleur de la censure. Si l'on compare Vendredi ou les limbes du Pacifique à Vendredi ou la vie sauvage, on constate que la sexualité est gommée ; il en est de même des Fabliaux du XIIème siècle ou du Roman de Renart. Cette manipulation idéologique fait partie du rôle d'éducateur et les enseignants doivent endosser leur part de responsabilité dans cette rectification de la littérature.

3.5. Institutionnalisation de la fiction

L'enseignement résulte d'une institutionnalisation et l'école est le lieu par excellence de l'institutionnalisation. On peut définir l'enseignement comme la transmission de contenus sélectionnés selon un programme et une finalisation. Une telle définition permet de comprendre la déformation subie par les textes littéraires choisis par l'institution scolaire.

Transmettre, c'est faire passer. Dans une société, la transmission est nécessaire pour le maintien du groupe en tant que tel. C'est en transmettant sa culture qu'un groupe survit. Cet enjeu, social et politique, explique le climat passionnel qu'engendre toute transmission. En effet, un groupe social ne peut se maintenir que par la permanence de son identité culturelle. C'est pourquoi les politiques d'intégration peuvent être perçues comme des actes de violence car imposer sa culture, c'est nier toute autre culture. Mais une telle position critique à l'égard des politiques d'assimilation n'est concevable qu'à partir du moment où l'on remet en cause toute forme de géocentrisme culturel. Par ailleurs, toute société est elle-même un univers d'oppositions conflictuelles où chacun veut trouver sa place. La difficile articulation entre l'individu et le groupe est assurée par une idéologie qui justifie une organisation donnée afin de calmer les conflits et d'assurer une stabilité au groupe. En ce sens, la culture est idéologique car c'est ce qui fonde le groupe, lui donne une identité. Dans cette perspective, on peut penser, comme le fait remarquer Sylvain Auroux⁴⁶³ que « **toute culture est violence et totalitarisme ; la barbarie n'est pas un déshonneur, c'est un destin tragique : celui des prisonniers, des esclaves, des colonisés, des manœuvres ou des élèves que l'on parque dans les classes « aménagées » .** » (p.9) Transmettre une culture, c'est connaître une identité sociale et prendre position par rapport aux valeurs qu'elle transmet.

⁴⁶² Jean-Marie Charon, La presse des jeunes

⁴⁶³ Sylvain Auroux, Barbarie et philosophie

La transmission entraîne le contrôle du transfert des connaissances : il s'agit de vérifier si l'objet transmis a bien été reçu. Par conséquent, une part considérable du temps d'enseignement est consacré à la vérification de la transmission plutôt qu'à la transmission elle-même. La notion de programme suppose que les contenus à transmettre soient perçus comme une ensemble structuré.

En ce qui concerne l'enseignement de la littérature -et en particulier de la fiction-, il est certain que ce qui est transmis est un système de valeurs. Dans la situation actuelle, l'enseignement de la littérature recouvre l'ensemble des valeurs des cultures humaines : le choix des textes témoigne de cette volonté de puiser dans toutes les cultures.

Les Universités, les Instituts de Formation Universitaire, lieux de formation des professeurs, sont des lieux où s'effectue la recherche, où se diffusent les savoirs et les pratiques professionnelles. Par tradition, l'Université est libre de ses recherches ; cependant, le Ministère de l'Education Nationale, instance d'énonciation, élabore des programmes à partir des recherches et des pratiques professionnelles, mais aussi en fonction de choix idéologiques, politiques et économiques. Il y a donc écart entre ce que prônent les chercheurs et ce que pratiquent les enseignants.

Par ailleurs, les enseignants fondent partiellement leur pratique en s'appuyant sur le marché éditorial. Or, les manuels⁴⁶⁴ sont des interprétations des Instructions Officielles, régies par la loi du marché. Ils se présentent comme des objets de vulgarisation de la recherche théorique qui s'incarnerait en une méthodologie applicable. Les pratiques professionnelles des enseignants sont des compromis entre les savoirs et les choix politiques ou économiques.

L'apprentissage de la lecture et de l'écriture n'est pas qu'un objet de connaissance, c'est aussi un objet politique ; c'est pourquoi il est le lieu d'interactions conflictuelles largement médiatisées. L'idéologie de l'institution scolaire consiste à légitimer des pratiques d'enseignement au nom d'une théorie elle-même légitimée par cette même institution. L'auto-référence est donc inscrite dans le système éducatif. Il est nécessaire de considérer que l'institution ne cautionne que les théories admissibles dans le cadre scolaire et dont les retombées sociales sont compatibles avec l'idéologie qui l'engendre.

Loin est le temps où l'on vouait aux géomnies les écrivains ou artistes maudits ; pourtant, dans l'institution scolaire, il est des silences qui condamnent l'œuvre bien plus efficaces : en effet, si le lieu de médiation culturelle qu'est l'école ne transmet pas ce que le monde culturel lui propose, alors on a tout lieu de penser que ce monde-là sera à jamais inconnu pour bon nombre de citoyens.

4. Comment fonctionne une idéologie ?

Une idéologie se définit comme « *un ensemble d'idées, de croyances et de doctrines propres à une époque, à une société ou à une classe.* »⁴⁶⁵ Pour l'écrivain, il s'agit de montrer comment se construit une idéologie ; le détour de la fiction est une façon

⁴⁶⁴ Curieusement, il n'existe pas de manuels destinés à l'Université ; on peut donc penser que c'est le seul lieu de l'enseignement où s'exerce une réelle pratique de lecture qui ne soit pas d'emblée rectifiée.

admissible de dénoncer la manipulation idéologique. En effet, celle-ci exhibe les mécanismes de rectification ; elle est donc un dispositif de défense contre la manipulation idéologique, elle en est l'antidote.

Dans le conte Les habits neufs de l'empereur de Hans Christian Andersen, un empereur a pour préoccupation majeure sa tenue vestimentaire ; à partir de celle-ci, des fabricants de faux-semblants vont mettre en scène des jeux de rôles où chacun jouera son propre rôle social :

Un jour, vinrent deux escrocs, ils se firent passer pour tisserands et dirent qu'ils s'entendaient à tisser l'étoffe la plus extraordinaire que l'on pût imaginer. Non seulement les couleurs et le dessin en étaient d'une beauté peu commune, mais les habits taillés dans cette étoffe avaient la merveilleuse propriété d'être invisibles pour quiconque n'était bon à rien dans son emploi ou encore était d'une bêtise inadmissible. (Hans Christian Andersen, Les habits neufs de l'empereur, p.87)

Hans Christian Andersen présente d'emblée les tisserands comme des escrocs. Or, l'escroquerie dont il est question fonctionne à partir d'un acte de parole : l'histoire qu'ils racontent est un tissu de mensonges. A l'évidence, aucune étoffe ne peut avoir la propriété d'être invisible à quiconque est incomptétent ou bête. Pourtant, le mensonge est efficace. En effet, l'empereur, désireux de distinguer « **les bons à rien** » et les « **imbéciles** » commande le tissage de l'étoffe. Dès lors, la rumeur se répand :

Dans toute la ville, tout le monde savait la merveilleuse vertu de cette étoffe, et chacun était ardent de voir comme son voisin était incapable ou stupide. (Hans Christian Andersen, Les habits neufs de l'empereur, p.88)

On constate donc que le savoir sur l'étoffe préexiste à la perception de l'étoffe ; la perception s'effectue a priori. Qui répand la rumeur ? Comment ? Dans quel but ? Andersen ne répond pas à ces questions ; il en constate les effets :

Personne ne voulait laisser remarquer qu'il ne voyait rien, car alors, n'est-ce-pas, c'est qu'il n'aurait rien valu dans son emploi ou qu'il aurait été très stupide. (Hans Christian Andersen, Les habits neufs de l'empereur, p.92)

En regardant l'étoffe, chacun va douter de ce qu'il voit et non de l'idée qui est véhiculée au sujet de l'étoffe. Chacun préfère remettre en cause sa propre perception particulière plutôt que l'idée qui renvoie à une conception générale et consensuelle de l'univers. La manipulation est rendue possible par la menace qui pèse sur celui qui ne participerait pas l'idéologie :

Personne ne voulait laisser remarquer qu'il ne voyait rien, car alors, n'est-ce-pas, c'est qu'il n'aurait rien valu dans son emploi ou qu'il aurait été très stupide. (Hans Christian Andersen, Les habits neufs de l'empereur, p.92)

La fable racontée par les escrocs suggère une idée -l'invisibilité d'un objet permet de distinguer les êtres- à travers laquelle la réalité doit être perçue. Plutôt que d'avouer leur perception particulière, chacun se livre à une mascarade confortant l'idéologie.⁴⁶⁶ En effet, poser des questions sur l'idée elle-même, la mettre en question, c'est également mettre en question sa propre position, sa propre légitimité, dans la sphère idéologique.

⁴⁶⁵ Larousse

Dans le conte d'Hans Christian Andersen, c'est un enfant qui pose l'affirmation dérangeante ; n'ayant rien à défendre puisqu'il ne fait pas partie de la sphère politique, il ne craint pas de refuser de jouer le jeu et d'affirmer sa perception singulière. Cependant, ni l'enfant ni le peuple n'ont le dernier mot, ce qui peut laisser supposer la nécessité d'appartenir à la sphère politique pour pouvoir agir efficacement :

L'empereur frissonna car il lui semblait bien qu'ils avaient raison, mais il se dit quelque chose comme : «Il faut que je défile jusqu'au bout.» Et les chambellans allèrent, portant la traîne qui n'exista pas. (Hans Christian Andersen, Les habits neufs de l'empereur, p. 92)

C'est l'idéologie qui a le dernier mot : les agents de légitimation du pouvoir renforcent l'acte de parole par un geste ostentatoire qui consiste à porter la traîne : il s'agit de donner l'illusion de ne pas être nu et de faire comme si l'escroquerie n'avait pas eu lieu. La mise en question de l'idéologie fait peur et l'empereur, quoique lucide, ne peut admettre publiquement avoir été abusé. En effet, avouer son erreur eût été remettre en cause son infaillibilité qui légitime sa position politique. Son silence renvoie à l'absence de légitimation de l'idéologie qu'il incarne et qui doit être invisible pour être efficace. Lorsque l'absence de fondement de l'idéologie apparaît dans toute sa nudité, chacun -en fonction de sa position dans la sphère idéologique- a peur. On comprend alors que l'empereur accorde tant d'importance aux habits qui cachent sa nudité. Les vêtements -comme autant d'idées se référant à une même idéologie- déguisent l'empereur, représentation d'un pouvoir sans légitimité. L'étoffe invisible, quant à elle, renvoie à la nécessité, pour une idéologie, de demeurer invisible afin de ne pas être perçue comme idéologie. Les escrocs, quant à eux, offrent en représentation, le fonctionnement de l'idéologie : ils montrent le métier à tisser le mensonge et les réactions de chacun devant ce mensonge ; cependant, s'ils permettent à l'enfant et au peuple de voir la nudité de l'empereur, ils permettent, en même temps, à celui-ci de percevoir le risque d'être démasqué et de renforcer son pouvoir. L'escroquerie apparaît donc comme une mise en question d'un problème posé par une idéologie, mais son rôle est très ambigu puisqu'elle peut déstabiliser l'idéologie ou lui permettre de se renforcer. Cette ambiguïté caractérise aussi la fiction , comparable à une escroquerie. Comme le souligne Michel Meyer⁴⁶⁷ , « *l'idéologie est toujours cachée sous les formes de la fiction (...) la relation*

⁴⁶⁶ Comme Nathalie Sarraute le fait remarquer dans Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant, il est téméraire d'aller à l'encontre des idées reçues : «(...) comme cet incorrigible Enfant d'Eléphant, j'avais beau savoir qu'il valait mieux me retenir, c'était plus fort que moi, je ne pouvais pas m'en empêcher, il me fallait absolument, quoi qu'il dût m'en coûter, en avoir le cœur net, et je ne manquais jamais de demander en toute occasion : «Mais est-ce donc bien vrai, êtes-vous vraiment bien certain, trouvez-vous vraiment sincèrement que Paul Valéry est un grand poète ?» Et aussitôt, comme si j'avais prononcé des paroles sacrilèges, tout le monde me faisait signe de me taire en se retournant pour voir si on avait entendu ma question (...)» (p.9) Alan Arkin soulève le même problème dans Moi, un lemming : alors que la colonie des lemmings s'apprête au grand départ vers la mer, Bubber, ayant constaté qu'il ne sait pas nager, demande à chacun des rongeurs s'il sait, quant à lui, nager. Il se rend compte alors qu'aucun lemming ne met en question l'idée selon laquelle, à un moment donné, les lemmings doivent aller dans la mer au risque de se noyer. Curieusement, seul celui qui pose la question impertinente, survit : à croire que la survie d'une communauté n'est possible qu'au prix du sacrifice du plus grand nombre, sacrifice qui permet à ceux qui sont en marge de survivre pour reproduire la même histoire.

⁴⁶⁷ Michel Meyer, Langage et littérature, p.200

idéologique stricte n'est jamais exprimée (...) » .

4.1. Culture internationale

L'horizon scolaire de tout apprentissage est la formation d'un citoyen. Si l'on admet que la Déclaration des Droits de l'Homme est une référence pour toute la communauté humaine, on peut penser que l'institution éducative doit intégrer les valeurs dites universelles dans l'enseignement.

En ce qui concerne l'enseignement de la fiction, l'institution défend deux ambitions contradictoires : il s'agit de transmettre les valeurs qui structurent la nation et les valeurs dites universelles. On fait comme si ces valeurs se recoupaient tout en sachant qu'il n'y a de valeurs universelles que par convention. Il s'agit donc de construire des valeurs tout en sachant que les cultures nationales font écran et qu'il n'y a pas de référent commun à tous les peuples : Babel, c'est encore, et depuis toujours, aujourd'hui. Dans Le droit à l'éducation, Jean Piaget fait remarquer que si « *la pensée humaine est parvenue à se dégager d'une forme particulière d'égocentrisme, paraissant primitive ou naïve après coup, c'est pour retomber chaque fois dans un égocentrisme plus raffiné, empêchant à nouveau l'objectivité entière.* »⁴⁶⁸ Comment alors déconstruire « *l'égocentrisme national, l'égocentrisme de classe, l'égocentrisme racial* »⁴⁶⁹ pour parvenir à une décentration nécessaire à l'élaboration de valeurs universelles ?

Dans Le Songe ou astronomie lunaire,⁴⁷⁰ Johan Képler propose une fiction qui permet d'admettre une théorie scientifique inadmissible à l'époque. Comme le souligne Jean Piaget,⁴⁷¹ « *la révolution copernicienne peut être considérée comme le symbole le plus éclatant de la victoire des coordinations objectives sur l'égocentrisme spontané de l'être humain.* » Dans sa fiction, Johan Képler se propose de transmettre un savoir astronomique : la Terre n'est pas le centre du monde. Or, cet énoncé est inadmissible dans les discours scientifiques de l'époque. La fiction propose un déplacement du point de vue de l'observateur pour voir le monde sous un autre angle : le lieu d'origine du discours détermine le savoir et le sujet en est l'origine. Johan Képler construit une hypothèse qui ne peut être vérifiée ; mais cette fiction fonctionne comme un laboratoire expérimental qui permet une déconstruction des savoirs préalables et qui permet de rendre vraisemblables les hypothèses les plus inadmissibles. Le voyage entrepris par le sujet montre qu'il n'y a pas de place fixe dans l'univers et la fiction maintient ensemble toutes les places.

C'est par déplacement de point de vue, par voyage que l'on peut explorer le patrimoine universel ; comme le souligne Eulalia Yagari Gonzalez⁴⁷², « **tous dans la vie, tous les êtres humains ont le droit de bâtir une société juste, de se solidariser,**

⁴⁶⁸ Jean Piaget, Où va l'éducation, p.114

⁴⁶⁹ Jean Piaget, op. cit. p.114

⁴⁷⁰ Johan Kepler, Le Songe ou astronomie lunaire

⁴⁷¹ Jean Piaget, op. cit., p.115

*d'apprendre les uns des autres. Les Noirs se sont eux aussi mis à revendiquer ce qui avait été leur culture, cette culture dominée, cette culture maltraitée, qu'ils ont commencé à maîtriser parce qu'ils ont appris que revendiquer la culture c'est capital. Nous ne pouvons pas craindre la mort parce que la mort n'existe pas. Après la mort, nous continuons parce que nos messages se transmettent et entrent dans les mentalités des générations futures. La mort n'existe pas, on peut mourir, on peut mourir en tant que matière, mais dans la pensée on ne meurt jamais. »*⁴⁷³

C'est en s'ouvrant à une littérature internationale que l'on peut construire une culture internationale. Il ne s'agit pas d'ajouter un contenu, mais de montrer aux enfants la complexité du monde afin d'éviter toute intolérance.

4.2. Littérature et culture

Si l'on définit une discipline par des contenus et des finalités, on constate que la fiction est un objet d'enseignement problématique. En effet, une hésitation persiste dans la désignation de la discipline : s'agit-il d'enseigner le français ? la lecture ? l'écriture ? la langue ? la littérature ? la culture ? Il semble, au regard de Instructions Officielles actuellement en vigueur, que ce soit cela, tout à la fois. Les choix faits par l'institution sont des réponses à des questions qui se posent à la société, à un moment de son histoire.

Si la littérature a longtemps été assimilée à la culture au point de penser qu'un homme cultivé est un homme lettré, il semble qu'aujourd'hui, une nouvelle définition s'impose. Celle que propose Sylvain Auroux⁴⁷⁴ semble correspondre aux aspirations les plus communément partagées ; selon lui, une « **culture, c'est l'ensemble des médiations symboliques et techniques qu'un groupe humain a constituées entre lui-même et son environnement naturel pour satisfaire ses besoins.** » (p.75) Cependant, il constate que la « **civilisation occidentale est affectée aujourd'hui d'une division culturelle fondamentale qui sépare ce qu'on appelle les humanités et la culture scientifique et technique.** » (p.76) Le problème qui se pose est que cette division s'est accompagnée d'une dévalorisation de la culture scientifique et technique que la société contemporaine ne tolère plus, étant donné que le mouvement actuel va, au contraire, dans le sens d'une reconnaissance des différentes cultures. Pour restreindre cependant l'analyse à la séparation entre la culture littéraire et la culture scientifique et

⁴⁷² Eulalia Yagari Gonzalez, De quoi notre avenir sera-t-il fait ?p.56

⁴⁷³ *L'histoire de Thomas Aigle Bleuest intéressante. Elle relate l'histoire des enfants indiens qui, au XIXème siècle, ont été placés dans des écoles indiennes situées loin de leurs réserves afin d'acquérir la culture des colons américains. Ceux-ci n'avaient pas le droit de s'exprimer dans leur langue d'origine ; ils pouvaient néanmoins utiliser les procédés pictographiques traditionnels pour raconter leur histoire. Peu à peu initiés à la langue anglaise, ils vont compléter leurs dessins de légendes en langue anglaise qui, au bout d'un certain temps supplante les histoires pictographiques. Même le texte en anglais témoigne de la distance culturelle entre les indiens et les colons américains. Ainsi, la première phrase du texte -»Je suis né à la lune où les chevaux perdent leur poil rude.»-souligne que les repères temporels des enfants indiens ne peuvent pas s'inscrire dans le calendrier des américains.*

⁴⁷⁴ Sylvain Auroux, Barbarie et philosophie

technique, Sylvain Auroux pense que cette division est due à « *la formation des individus, qui oppose, depuis le milieu du XIXème siècle en Occident (...) les filières scientifiques aux filières littéraires.* » (p.76) Or, aujourd'hui, on constate qu'il y a beaucoup plus de filières techniques que de filières littéraires. Ce qui conduit certains à penser que l'institution participe activement au déclin de la littérature.⁴⁷⁵ Comme le souligne Jean-Louis Dufays⁴⁷⁶, « *il existe aujourd'hui un doute sur la pertinence didactique et éducative de l'enseignement littéraire dans une société en perpétuelle mutation.* »

Pourtant, l'histoire culturelle témoigne du fait que la littérature est le lieu d'une critique réflexive permanente ; la culture ne peut donc être conçue comme un ensemble figé, universel, allant de soi ; elle est aussi un processus réflexif qui fait qu'elle est un objet de questionnement. La question de la validité des œuvres culturelles est sans cesse posée ainsi que les processus d'institutionnalisation et les postures intellectuelles. Il semble que le XXème siècle ait opéré une déstabilisation généralisée des cadres culturels et que la pensée critique ait soumis la littérature -en tant qu'objet culturel reconnu- à un faisceau d'interrogations, de suspicions et de propositions. De ce fait, à l'intégration dans le champ culturel par reproduction d'un modèle autorisé par la tradition s'est substitué un processus d'appropriation critique. Comme le souligne Jean- Louis Genard⁴⁷⁷, « *les contenus culturels ne sont plus intégrés que pour autant qu'ils puissent apparaître comme pouvant faire l'objet d'une mise en question critique. Se développe la conscience que les productions culturelles sont des objectivations, des représentations sédimentées, qui peuvent se scléroser ou se pétrifier et, dès lors, se transformer en structures aliénantes. Un soupçon permanent se constitue à propos des faits culturels stabilisés et établis, de même que se développe leur mise en question critique comme idéologie.* » Le lecteur, confronté à des œuvres réflexives qui assument une position critique, est amené à s'interroger sur sa propre position. Les pratiques réflexives de l'art du XXème siècle ont cherché à interroger, déstabiliser les codes reconnus à un point tel que l'on peut se demander si l'interrogation majeure sur l'art du XXème siècle ne porte pas sur la frontière entre ce qui entre dans le champ de l'art et ce qui n'en fait pas partie. Le lecteur -ou le spectateur- est ainsi forcé de sortir des modèles de compréhension communément admis. Comme le fait remarquer Jean-Louis Genard⁴⁷⁸, « *la culture, en régime démocratique, se révèle prioritairement là où se manifeste le refus de l'enfermement dans des représentations ou dans des institutions stabilisées et sclérosées. Et sans doute est-ce pour cette raison que les luttes politiques prennent aujourd'hui, comme ce fut d'ailleurs le cas dans le passé, des voies culturelles. Cela indique également qu'avec la modernité, les productions culturelles pourront être mesurées moins à leur conformité aux standards définis*

⁴⁷⁵ [Recherche en didactique de la littérature](#), Textes réunis par Marie-José FOURTANIER, Gérard LANGLADE, Annie ROUXEL

⁴⁷⁶ Jean-Louis Dufays, [Pour une lecture littéraire](#), p.10

⁴⁷⁷ Jean-Louis Genard, [Les pouvoirs de la culture](#), p.18

⁴⁷⁸ Jean-Louis Genard, op.cit., p.26

par les formes culturelles établies que par leur contribution ou leur apport à un projet émancipateur. » Il y aurait donc proximité entre les finalités des pratiques réflexives en littérature et les finalités éducatives. Se pose alors le problème de la reconnaissance des pratiques culturelles.

4.3. Construction de l'objet littéraire

Pour ne s'en tenir qu'au champ restreint de l'enseignement de la littérature, il semble qu'à l'heure actuelle, la littérature renvoie à une pratique discursive parmi d'autres et, en ce sens, elle est à relier aux autres formes de discours. En l'absence de critères satisfaisants pour définir de façon intrinsèque l'objet littéraire, il est nécessaire d'admettre qu'un objet devient littéraire par convention. Néanmoins, il ne suffit pas qu'un créateur déclare que sa production est une œuvre d'art, encore faut-il qu'elle soit acceptée comme telle par des instances autorisées. Il semble qu'à l'heure actuelle, la présence de mécanismes métatextuels soit un critère de reconnaissance de l'objet littéraire.

Le relativisme culturel n'autorise pas la croyance dans le spontanéisme de la créativité : si chacun est potentiellement créateur, cela se fait au prix d'un travail. « **Pierre Boulez montre à quel point une musique qui serait par exemple construite sur la seule improvisation ne ferait qu'activer « par des variations ce qui est sédimenté dans la mémoire** »,⁴⁷⁹ conduisant à une « régression de la musique ». Et c'est le même sentiment qui conduit John Cage à se demander comment « **libérer les gens sans qu'ils ne tombent dans la niaiserie** ».⁴⁸⁰ Par ailleurs, le jugement de valeur, qui permet de distinguer parmi toutes les productions celles qui seront reconnues comme étant littéraires, est enraciné dans une structure idéologique. Comme le fait remarquer Terry Eagleton⁴⁸¹ « **il n'existe pas de jugement critique ou d'interprétation littéraire « pure » (...) Il ne sert à rien d'envisager la littérature comme une catégorie « objective » et descriptive ni même de dire que la littérature ne recouvre que ce que les gens choisissent, par fantaisie, d'appeler littérature. Car il n'y a rien de fantasque dans ces jugements de valeur : ils sont enracinés dans des structures idéologiques (...) historiquement variables, (...) liés aux idéologies sociales. Ils ne se réfèrent, en fin de compte, pas seulement au goût individuel mais au fait que certains groupes sociaux exercent et maintiennent leur pouvoir sur d'autres.** » Si, aujourd'hui, on admet dans le champ littéraire les textes pourvus de mécanismes métatextuels⁴⁸², c'est que cela correspond à un besoin de lucidité commun à celui qui écrit le texte et à celui qui le lit. La réflexivité renvoie à une pratique, commune au scripteur et au lecteur, de questionnement.

⁴⁷⁹ Pierre Boulez cité par Jean-Louis GENARD, Les pouvoirs de la culture, p.46

⁴⁸⁰ Jean-Louis Genard, *op. cit.*, p.46

⁴⁸¹ Terry Eagleton, Critique et théorie littéraires, p. 16

⁴⁸² La métatextualité serait alors un critère interne de littérarité. Cette proposition contient sa propre limite : la métatextualité peut être considérée comme une condition nécessaire, mais non suffisante.

En conséquence, il est indispensable de montrer les dispositifs institutionnels qui construisent l'objet littéraire. Sylvain Auroux⁴⁸³ montre, par exemple, que le critique travaille toujours sur « **les mêmes textes et les mêmes objets esthétiques** » et suscite, par conséquent, des interprétations nouvelles. D'où l'on conclut trop vite que la possibilité de construire des sens nouveaux prouve la qualité littéraire d'un texte. Mais le raisonnement est faux, car chaque lecture est une reconstruction du texte par questionnement, quel que soit l'objet. Ce qui est significatif, c'est le tri effectué par des instances qui ont le pouvoir de façonner l'univers littéraire. Le professeur de littérature a ce pouvoir-là : c'est pourquoi il doit montrer comment se construit cet univers.

Il semble évident que la question ne se pose pas pour les œuvres qui ont été admises dans le champ littéraire par la tradition ; pourtant, on pourrait montrer que la reconnaissance des œuvres n'est pas stable et définitive et qu'en conséquence, on peut légitimement s'interroger sur les raisons pour lesquelles elles ont été intégrées dans le champ artistique. En revanche, il est beaucoup plus difficile de légitimer la reconnaissance des productions contemporaines. Celles-ci ne s'intègrent pas dans les cadres cognitifs ou axiologiques habituels. Les lecteurs attendent qu'on leur donne des critères leur permettant de donner du sens à des œuvres originales. Dans une société qui promeut la démocratie culturelle, il est légitime d'écouter les questions posées par des lecteurs -ou des spectateurs- face à des œuvres incompréhensibles, ou du moins énigmatiques. Et il serait pour le moins incohérent de faire preuve d'élitisme en cloisonnant les univers culturels. A l'évidence, les critères habituels de beauté ou d'habileté technique sont périmés et juger d'une œuvre à l'aune de ces critères est voué à l'échec. De la même façon, il serait inconcevable de juger la poésie en fonction de la versification classique. C'est peut-être en puisant dans les œuvres d'avant-garde, étrangères aux critères traditionnels, qu'il est possible de montrer que les catégories jusque là admises sont inopérantes. Soit l'exemple suivant :

1. La machine à écrire n'obéit plus ; elle a oublié les points et les majuscules.
Recopie ce texte en les mettant. la pluie fouette les jambes le vent souffle hurle et siffle dans les imperméables les jupes s'envolent sur la route le petit chien monsieur cadeau s'ennuie et les femmes se dépêchent de tirer sur leurs bas le ciel est si bas qu'il semble étouffer la terre (Marie-Laure DAGOIT, La machine à écrire n'obéit plus extraits)⁴⁸⁴

A première vue, il semblerait qu'il s'agisse d'un exercice de grammaire tel qu'on peut en trouver dans les manuels du primaire, donné dans le but d'évaluer, chez l'élève, son aptitude à reconnaître une phrase selon une définition préalablement donnée : la phrase commence par une majuscule et finit par un point.⁴⁸⁵ La consigne donnée -en caractères gras- correspond à la volonté affichée dans la plupart des manuels d'amuser l'élève :

⁴⁸³ Sylvain Auroux, Barbarie et philosophie, p. 95

⁴⁸⁴ Marie-Laure DAGOIT, La machine à écrire n'obéit plus, Nioques 1.7, p.19 sq

⁴⁸⁵ On peut montrer que Claude Simon met en question cette définition. A l'évidence, les savoirs scolaires sont toujours provisoirement vrais. Dès qu'ils sont soumis à l'expérience, ils sont faux. C'est pourquoi, le contenu des savoirs importe moins que les procédures mises en place pour acquérir ces savoirs.

l'invention de la machine à écrire qui n'obéit plus est un moyen censé lui plaire car il y a une possible identification entre la machine à écrire récalcitrante et l'élève ; par conséquent, cette consigne est censée l'inciter à faire l'exercice dans la joie. Par ailleurs, «on» s'adresse directement à l'élève comme si un dialogue socratique était établi entre le manuel / on / autre et l'élève. La numérotation indiquant une série -ici, du n°1 à la page 21 au n°8 page 28- renvoie à une pratique scolaire courante puisque chaque leçon est suivie d'une série d'exercices. Quelles seraient les traces internes au texte prouvant qu'il ne s'agit pas là d'un exercice de grammaire ? On pourrait émettre l'hypothèse que le décalage entre les aptitudes nécessaires pour construire la phrase -sémantisme, ponctuation interne- et l'activité demandée est telle qu'il ne peut s'agir que d'une parodie d'un exercice de grammaire. On pourrait également penser que l'ineptie des exemples donnés est un signal de distanciation critique. En fait, ces caractéristiques internes ne jouent pas leur rôle de signal car les traits relevés se trouvent dans des manuels autorisés. Rien, dans ce texte ainsi découpé, ne permet de dire qu'il s'agit d'un texte littéraire et non d'un exercice de grammaire. Si l'on prend les autres exercices de la série, on sait que ces textes ne peuvent être extraits d'un manuel scolaire car ils font référence au sexe d'une façon scolairement interdite. Ainsi :

a. peloter je regarde germain la bonne⁴⁸⁶ 4. La machine à écrire n'obéit plus ; elle a oublié la ponctuation. Retrouve-la. Ma grand-mère si cruelle avec les voisins qui s'aventuraient chez nous était tout sucre tout-miel avec moi Elle me prenait sur ses genoux Je m'y blottissais Parfois elle avançait la tête pour fouiller dans mon pantalon Lorsque j'étais tout dur elle levait au-dessus de ma bite une main menaçante et me regardait avec des yeux terribles (...)(Mari-Laure DAGOIT, La machine à écrire n'obéit plus, p.23 et 24)⁴⁸⁷

Le jugement s'effectue donc en fonction de critères externes au texte. Il suffit de replacer le texte en son lieu - Nioques 1.7, éditions Al Dante, Janvier 2001- pour prouver son caractère littéraire puisque la revue est une revue littéraire. Cela est-il convaincant ? Non, la question demeure : sur quels critères le directeur de la revue littéraire dont il se porte garant a-t-il sélectionné des extraits du texte de Marie-Laure Dagoit ? On peut penser que Jean-Marie Gleize, directeur de ladite revue, a choisi ce texte parce qu'il bousculait suffisamment le lecteur dans ses habitudes de respect envers les textes poétiques.⁴⁸⁸

Jean-Marie Gleize pense « **que la poésie est sans définition et qu'elle n'est que de cette ignorance.** »⁴⁸⁹ Pour lui, « **la poésie s'affirme ou s'invente par la négation et le dépassement de ses définitions données, admises, apprises.** (...) **La poésie**

⁴⁸⁶ Marie-Laure Dagoit, La machine à écrire n'obéit plus, extraits publiés dans Nioques Al Dante, 1.7 p.23 sq.

⁴⁸⁷ Marie-Laure Dagoit, op.cit. p.24

⁴⁸⁸ Dans Comment améliorer des œuvres ratées, Pierre Bayard propose de reléchir sur les œuvres ratées des grands écrivains. Selon lui, nous sommes habitués à travailler sur les chefs-d'œuvre des grands écrivains et par conséquent, «nous sommes pris entièrement, dès notre plus jeune âge, dans une attitude de respect, voire de vénération, envers les textes, qu'il importe (...) d'éviter. (p.17) Pour modifier notre rapport à la littérature, il propose d'améliorer les productions ratées des grands écrivains.

⁴⁸⁹ Jean-Marie Gleize, Intégralement et dans un certain sens article publié dans Littérature contemporaine, sous la direction de Michel le BOUFFANT p.122

consiste pour une part essentielle en son autonégation, en son autocritique, en son autodestruction plus ou moins violente. C'est en ce sens que toute vraie poésie est antipoétique. »⁴⁹⁰

Cette déstabilisation est nécessaire si l'on veut montrer que nos jugements littéraires dépendent de nos croyances, de nos préjugés, de nos représentations et qu'ils dépendent de notre éducation. En exhibant, sous couvert de poésie, des objets qui ressemblent à des exercices de grammaire utilisés dans des manuels scolaires, Marie-Laure Dagoit prouve que le poème est le lieu où se construit une critique efficace de certaines pratiques discursives. Pourquoi remplir les manuels scolaires d'inepties ? Par ailleurs, elle propose au lecteur de s'interroger sur ses représentations de la poésie. La pratique poétique se présente comme un jeu sur les pratiques discursives, lequel est censé être une réflexion sur les discriminations établies dans le champ du langage. Séparer les pratiques poétiques des autres pratiques discursives est aisément lorsque les structures formelles sont visibles. Ainsi, la versification est-elle un outil de désignation de la poésie ; par contre, l'absence -ou l'invisibilité- de caractéristiques formelles est un obstacle à la délimitation des champs artistiques ou non artistiques. En prenant les allures d'un récit ou d'exercices de grammaire, le poème s'affirme en se niant : c'est une sortie de la poésie puisqu'il y a un refus d'utiliser les moyens traditionnels de la poésie et, en même temps, un maintien dans le champ de la poésie par son travail de destruction qui est poétique.

L'art contemporain est un art critique, incompréhensible sans cette référence à ce questionnement sur les codes admis. Cette fonction déstabilisante oblige à une réflexion sur les codes de compréhension communément admis ; en cela, de telles productions culturelles dénoncent les productions culturelles dominantes et posent la question de la réception de telles œuvres. Des dispositifs sont destinés à faire obstacle aux modèles de compréhension ordinaires et à déstabiliser le lecteur afin qu'il construise son rapport à la culture et non qu'il l'admette comme un héritage intangible.

A partir des acquis des théories littéraires actuellement en vigueur reposant sur des refus et des questionnements, à partir du patrimoine culturel et des créations contemporaines, un travail de réflexion est à mener par les professeurs des écoles qui auront la charge de former les individus qui construiront le monde des trois prochaines générations. On peut déplorer que la formation actuelle des professeurs des écoles ne puisse pas prendre en compte la nécessité d'intégrer cette dimension dans le cursus de formation.⁴⁹¹ Il serait pourtant souhaitable de proposer aux futurs professeurs des écoles une expérience de la littérature d'avant-garde -et plus généralement une expérience de l'art contemporain- afin de relier les différentes strates temporelles de la culture.

La création contemporaine pose un problème pédagogique dans la mesure où elle déconcerte le public qui continue d'appliquer des critères traditionnels de lecture, critères qui ne peuvent plus fonctionner. Certes, en un siècle, bien des préjugés ont été ébranlés mais si, dans le domaine des arts plastiques, des habitudes nouvelles se sont installées,

⁴⁹⁰ Jean-Marie Gleize, *op.cit.* p.123

⁴⁹¹ On peut penser que la formation de professeurs des écoles doit différer en ce point de la formation des professeurs enseignant en collèges ou lycées car les professeurs des écoles n'ont pas, de par leur cursus universitaire, a priori, de culture littéraire.

dans le domaine poétique, on continue d'ignorer la production contemporaine. Et en ce qui concerne la fiction, la dimension réflexive est pratiquement toujours occultée. En fait, une barrière existe toujours entre les créateurs et leur public. On peut dire que cela est une constante de l'art, mais on peut aussi penser qu'il y a un travail de médiation à faire. Pourquoi l'art serait-il un privilège ? Pour remplir ce rôle de médiation, il faut que les médiateurs aient les moyens de résoudre les problèmes théoriques posés par la création contemporaine. Les enseignants -plus particulièrement les professeurs des écoles- disposent-ils d'un savoir et d'une pratique leur permettant d'expliquer les œuvres contemporaines ?

Chapitre 2 : Propositions

Partant de la conviction que l'université prépare adéquatement les futurs professeurs de lettres enseignant en collèges et lycées, nous ciblerons nos propositions sur la formation des futurs professeurs des écoles dans la mesure où, provenant de disciplines diverses, ceux-ci ne sont pas censés connaître le domaine littéraire. On s'appuiera sur les programmes actuellement en vigueur.

1. Programmes d'enseignement

Si l'on s'en réfère aux programmes actuellement en vigueur⁴⁹², on constate qu'il est nécessaire que le professeur ait une curiosité littéraire.

Dès la maternelle, l'un des objectifs est la construction d'une « *première culture littéraire* » : « *Ces cheminement permettent de rencontrer des œuvres fortes, souvent rééditées, qui constituent de véritables classiques de l'école maternelle, tout autant que des œuvres nouvelles caractéristiques de la créativité de la littérature de jeunesse aujourd'hui.* » Au cycles 2, « *les textes littéraires (albums d'abord, nouvelles ou courts romans ensuite) doivent être au cœur des activités de l'école élémentaire.* » Au cycle 3, un nouveau champ apparaît, intitulé « *langue française et éducation littéraire et humaine* ». A ce niveau, la littérature doit être extrêmement riche : il faut « *que les enfants lisent et lisent encore de manière à s'imprégner de la riche culture qui s'est constituée et continue de se développer dans la littérature de jeunesse, qu'il s'agisse de ses classiques sans cesse réédités ou de la production vivante de notre temps.* »

En conséquence, il nous semble opportun de proposer une formation littéraire aux professeurs des écoles en leur proposant non seulement l'étude des «classiques» de l'enfance qui se transmettent de génération en génération et l'étude d'œuvres contemporaines puisées dans la littérature de jeunesse mais aussi l'étude de textes puisés dans le patrimoine mondial et des textes contemporains.⁴⁹³ Dans l'esprit des

⁴⁹² Arrêté du 25 01 2002 JO du 10 2 2002 (NOR : MENE 02001180A) et Arrêté du 25 01 2002 JO du 10 02 2002 (NOR : MENE020018 A)

Instructions Officielles, il est nécessaire de montrer que ces œuvres créent des liens « **même entre générations** ». Nous pensons que c'est en donnant la possibilité de confronter les œuvres contemporaines aux œuvres antérieures que se construit une culture littéraire et non en évitant les œuvres jugées trop difficiles pour les remplacer par des œuvres de littérature de jeunesse qui, par définition, n'ont ni passé ni futur.

A cet égard, on peut regretter la terminologie « ***Littérature de jeunesse*** » qui occulte cette dimension de partage entre les générations.⁴⁹⁴ Cette dénomination découle de pratiques éditoriales qui ciblent un public et produisent en fonction de la demande. A consulter les catalogues des éditeurs, on constate que le public est ciblé de façon de plus en plus précise : de 1 à 7 ans, de 8 à 10 ans, de 11 à 14 ans, de 15 à 19 ans. Tout semble dire que la littérature divise la société quand elle devrait relier⁴⁹⁵ les générations : la littérature de jeunesse semble évacuer la nécessité de vivre dans un univers de références partagées, ce qui est une définition de la culture.

Par ailleurs, il nous semble que les Instructions Officielles insistent sur cette nécessité de considérer la littérature de jeunesse comme faisant partie intégrante de la littérature : « ***Les auteurs de littérature de jeunesse, et en cela ils ne se distinguent pas des autres écrivains, tissent de nombreux liens entre les textes qu'ils écrivent et ceux qui constituent le contexte culturel de leur création.*** »⁴⁹⁶ Les auteurs de littérature de jeunesse reçoivent une qualification littéraire cautionnée par l'institution. Or, si l'on reconnaît la très grande qualité de certaines productions actuelles, il nous semble également qu'il est néfaste de cautionner a priori la littérature de jeunesse : ce n'est pas parce que c'est une œuvre destinée à la jeunesse que c'est une œuvre intéressante. Le fonctionnement des maisons d'édition soumises à une concurrence très forte, la nécessité de renouveler les stocks dans des délais très courts, l'adaptation des productions aux lois de l'offre et de la demande expliquent la transformation de la littérature en objet culturel de divertissement. Chaque production doit être soumise à la même vigilance de la part des professeurs.⁴⁹⁷ Par ailleurs, il faut considérer que ces œuvres de littérature de jeunesse visent à policer l'enfant en fonction de valeurs défendues par ceux qui écrivent et en fonction de leurs représentations sur les attentes des enfants. On peut penser qu'ils appartiennent eux-mêmes à une idéologie -celle d'une classe « moyenne»- et qu'il est

⁴⁹³ Actuellement, la formation des professeurs des écoles stagiaires propose 27 heures de français sur l'année. Certes, il est banal de dire que les professeurs regrettent toujours le peu d'heures consacrées à leur discipline, cela témoigne du moins de leur enthousiasme ; néanmoins, si l'on considère que la maîtrise de la langue est une priorité nationale et que le futur professeur des écoles doit enseigner le français dans toutes les disciplines, il serait pour le moins judicieux de proposer aux stagiaires des savoirs à la hauteur des exigences que l'on attend de lui.

⁴⁹⁴ Cette terminologie post soixante-huitarde semble naître d'une peur de la jeunesse, comme au siècle dernier il y a eu une littérature pour femmes par peur de la femme.

⁴⁹⁵ Jusqu'où ira-t-on pour diviser la société ? Peut-on concevoir une littérature ciblée sur le partage des sexes ? Pourquoi pas alors une littérature d'homme ? une littérature de femme ? autre ? Pourquoi pas ensuite concevoir d'autres clivages ? Peut-on concevoir une littérature ciblée selon les professions ? selon les goûts ?

⁴⁹⁶ Instructions Officielles, op. cit., cycle 2 p.9

nécessaire par conséquent de les résituer dans la sphère sociale et politique. Comme le souligne Michel Meyer⁴⁹⁸, « *l'idée d'une littérature-sans-idées est idéologiquement très utile pour tous ceux qui veulent occulter des idées ou les considérer comme acquises ; mais une telle littérature n'existe en fait jamais. (...) il n'existe pas de neutralité idéologique* ». En conséquence, il est indispensable de construire une réflexion sur les productions contemporaines destinées à la jeunesse, d'autant plus qu'elles vont installer des représentations durables sur la littérature. L'Institut Universitaire de Formation des Maîtres pourrait proposer, dans le cursus de formation, des séminaires de recherche portant sur l'articulation entre la littérature et l'enseignement de la littérature, sur la littérature et la littérature destinée à la jeunesse ; les mémoires effectués par les stagiaires pourraient être validés par l'Université.⁴⁹⁹ Cette démarche semble légitime si l'on considère que les textes destinés à la jeunesse créent des liens avec le contexte littéraire qui les fait naître, si l'on considère que la littérature de jeunesse est une propédeutique à la littérature.

Pierre Gripari, Le prince Pipo

Pour montrer que des liens se tissent entre les œuvres de littérature de jeunesse et les œuvres littéraires classiques, il serait nécessaire de faire des comparaisons. Ainsi, pourrait-on montrer que dans Histoire du prince Pipo,⁵⁰⁰ Pierre Gripari commence son histoire à la manière de Carlo Collodi, en établissant comme point de départ la fable, le mensonge :

Histoire du menteur (...) Il était une fois un petit garçon menteur. (...) Telle est l'histoire du petit garçon menteur. Mais, direz-vous, ce n'est pas ça, l'histoire du prince Pipo ! Bien sûr que non. Mais si j'ai commencé par l'histoire du menteur, c'est pour vous faire comprendre une chose : un monsieur qui, comme moi, invente des histoires, est un garçon dans la même situation que le petit garçon du conte. Il ne peut pas mentir. Même quand il invente, même quand ce qu'il raconte est absurde, impossible, il dit toujours la vérité - une certaine sorte de vérité.(Pierre Gripari, Histoire du prince Pipo, p.7 à 13)

⁴⁹⁷ Comment expliquer qu'on puisse proposer à des élèves de CM2 de lire Mon maître ne ressemble à rien de Sylvie Chausse ? (Cette question a fait l'objet d'un mémoire professionnel effectué par un professeur des écoles, stagiaire en seconde année de formation) Le second degré ne justifie pas tout. Entre autres : « (...) j'essaie de repérer ceux qui seront dans ma classe et j'espère que ce sera des minus, comme ça, je pourrai faire la loi. (...) Ils ont des noms à la cornichon, les minus (...) Comme école laïque, ils sont obligés d'être tolérants avec les étrangers, mais ils se vengent en leur faisant manger des trucs mauvais... (...) Et Jean-Jean de brailler qu'il n'est pas une gonzesse et que c'est quand même pas le maître qui va faire la loi à l'école (...) une vieille bonne femme toute moche. Ca me ferait mal que cette grosse dondon mal fagotée soit quatre fois plus importante que mon maître. (...) Roger, il dit que c'est parce qu'on est feignants comme des Corses. (...)»

⁴⁹⁸ Michel Meyer, Langage et littérature, p.152

⁴⁹⁹ Cela semble une voie possible dans la mesure où l'Université consacre des recherches à des productions destinées à la jeunesse, telles les œuvres de Lewis Carroll ou Carlo Collodi, entre autres.

⁵⁰⁰ Pierre Gripari, Histoire du prince Pipo

D'emblée, le cadre de la fiction est défini comme paradoxe : il dit qu'il ment ; si c'est vrai, son énoncé est faux ; si c'est faux, son énoncé est vrai. Donc l'énoncé est vrai et faux à la fois. Ce paradoxe mathématique définit la fiction et fonctionne, paradoxalement, comme indice permettant de distinguer la fiction de la réalité. Par ailleurs, cette introduction indique le fonctionnement de la fiction comme dispositif de dédoublement : le menteur, c'est Pipo et le narrateur. La définition préalable du cadre fictionnel permet de dresser un barrage pour protéger le «je» de l'enfant : on dit qu'il ne s'agit pas de lui, mais du prince Pipo, d'une bûche ... on dit que l'histoire ne se passe pas ici, aujourd'hui, mais «une fois». Le cadre fictionnel délimite un espace de jeu, où il y du jeu pour donner une place à l'enfant. En même temps, Pierre Gripari montre un personnage qui raconte des histoires, comme lui ; il y a donc une dimension métafictionnelle dans Histoire du prince Pipo.

Plus tard, le prince Pipo arrive à l'auberge des enfants perdus ; comme il a faim et qu'il n'a pas d'argent, la femme qui l'accueille lui propose de manger et de la payer en histoire :

- C'est tout ? demande Pipo. - Et l'hôtesse répond gravement : - C'est tout, mais attention ! Il faut que ton histoire soit belle, et qu'elle soit nouvelle pour moi. Si je la connais déjà, ou si elle n'est pas belle, c'est à recommencer. Et tu n'as que trois essais ! Au bout de trois histoires, si je ne suis pas payée, tu resteras ici avec les autres clients ! (Pierre Gripari, Histoire du prince Pipo, p.91)

Ce texte se présente donc comme un roman d'apprentissage : le prince Pipo doit sortir de son monde et affronter un autre monde pour devenir adulte. Les autres clients de l'auberge sont des enfants qui restent cloués à leur chaise, faute d'avoir su payer leur repas en bonne monnaie⁵⁰¹. Alors Pipo raconte des histoires, que l'aubergiste connaît. A croire que toutes les histoires ne se valent pas, ne libèrent pas. Alors Pipo se décide à raconter sa propre histoire⁵⁰² :

Je ne connais, dit-il, qu'une histoire nouvelle, c'est la mienne. (...) A mesure qu'il raconte, les faits se mettent en place. Ces événements qu'il a vécus sans les comprendre, qui lui semblaient alors tellement insensés, désordonnés, absurdes, il les voit maintenant qui se suivent, qui s'appellent, se font signe, qui composent enfin une histoire, une belle histoire inachevée... (Pierre Gripari, Histoire du prince Pipo, p. 121)

Ce que découvre Pipo, c'est qu'à raconter son histoire -une histoire pour l'aubergiste- on comprend son histoire personnelle. Entre la fiction romanesque et la fiction familiale, il y a identité au niveau de la justesse : toutes deux sonnent juste si elles permettent à l'enfant de trouver de l'ordre qui le libérera. Reste toujours un écart entre ce que raconte Pipo et ce qu'il vit :

Et... qu'est-il arrivé ensuite ? Pipo la regarde, se met à rire aussi, puis il enchaîne joyeusement : Ensuite, justement, l'hôtesse m'a demandé ce qui arrivait ensuite. Alors moi, prince Pipo, en prononçant les mots que je prononce en ce moment, j'ai saisi le couteau par le manche et je l'ai arraché sans effort ! (Pierre Gripari,

⁵⁰¹ Comme dans l'histoire de Pinocchio, Pipo sera le seul vainqueur de l'aventure ; les autres enfants restent bloqués sur leur siège.

⁵⁰² On peut penser que Pierre Gripari tire les enseignements de Marcel Proust en inventant cette périple.

Histoire du prince Pipo, p.122)

Cette impossibilité à combler l'écart -la tache blanche de la lithographie Print Gallery de Mauritz Cornélis Escher- entre le déroulement des faits et leur relation⁵⁰³ signifie peut-être que toute histoire s'écrit sur fond troué et que l'écriture est à considérer comme du reprisage⁵⁰⁴. En ce sens, toute œuvre est inachevée et toute œuvre raccommode un trou. Par ailleurs, raconter son histoire a une valeur sociale dans la mesure où le narrateur délivre les prisonniers en racontant son histoire :

L'histoire que tu as dite n'était pas seulement ton histoire. C'était celle de tous les clients qui étaient là tout à l'heure. Mais comme cette histoire n'avait jamais encore été racontée, ils étaient prisonniers. Il fallait, pour les libérer, que quelqu'un la raconte à haute voix... (Pierre Gripari, Histoire du prince Pipo, p.123)

Le héraut libère les autres en se libérant ; c'est donc en réalisant quelque chose qui n'avait jamais été fait auparavant -ici, il s'agit de raconter une histoire inouïe- que l'enfant devient adulte et se fait reconnaître par le groupe. Pour cela, il faut oser prendre la parole, prendre des initiatives ; on peut néanmoins se demander pourquoi certains osent et d'autres pas.

Pipo poursuit son aventure et rencontre un dragon qu'il libère :

Grâce à toi, je suis libre, et toi, tu as pris ma place. Telle est la loi, je n'y peux rien : quiconque tue le dragon devient lui-même le dragon, jusqu'à ce qu'un autre vienne, le tue et le délivre. (Pierre Gripari, Histoire du prince Pipo, p.148)

Pourquoi suis-je devenu si méchant ? Comment cela s'est-il fait ? Combien de temps cela va-t-il durer ? A qui, à quoi cela sert-il ? Oh ! qu'il vienne, qu'il vienne vite, celui qui me tuera, qui me délivrera, même si c'est malgré moi ! Qu'il n'ait pas peur, surtout, qu'il frappe hardiment ! Et si même je devais en mourir pour de bon, est-ce que cela ne vaudrait pas mieux ? (Pierre Gripari, Histoire du prince Pipo, p.154)

Ce passage entre en résonance avec le mythe du Minotaure tel qu'il est perçu par Jorge Luis Borges. Le dédoublement fictionnel permet de situer le monstre hors de soi, mais le combat contre le monstre est une lutte fratricide⁵⁰⁵, autant dire que c'est une lutte contre soi-même. Du point de vue de l'enfant, il est intéressant de montrer que celui-ci a conscience de sa monstruosité qui est source d'angoisse car, en tant que monstre, il ne répond pas aux attentes des adultes. La fiction montre que la méchanceté est de l'ordre de la nature ; or le discours adulte vise à culpabiliser l'enfant méchant. Du point de vue pédagogique, il serait nécessaire de tenir compte de cette méchanceté qui appartient à l'histoire de tous, tant au niveau individuel qu'au niveau collectif. A chacun d'assumer sa part de méchanceté pour gagner en tolérance.

L'une des dernières étapes du voyage de Pipo le conduit dans une bibliothèque où

⁵⁰³ Dans Degrés, Michel Butor raconte la tentative faite par un professeur de français pour rapporter de façon exhaustive une heure de cours ; or, au fur et à mesure qu'il multipliera les informations, il constatera des lacunes impossibles à combler. La tâche n'est pas à mesure de l'homme, elle permet néanmoins de passer le relais.

⁵⁰⁴ Dans La reprise, Alain Robbe-Grillet reprise ses textes antérieurs.

⁵⁰⁵ Les exemples littéraires de lutte fratricide sont très nombreux : Abel et Caïn, Étéocle et Plynice, Romulus et Rémus...

les livres portent tous un nom et sont classés par ordre alphabétique ; Pipo trouve naturellement son livre qui raconte « **toute sa vie, depuis le commencement, avec tous ses détails** » (p.166) : c'est une manière de dire que ce livre n'existe pas puisque c'est lui qui a raconté son histoire, or le narrateur de l'histoire est omniscient. Pipo est déçu, d'autant plus qu'il ne trouve pas la fin de son histoire et que le livre se termine par quelques feuillets blancs : lui aurait-on monté un bateau ? Est-ce à dire que le faiseur d'histoires abandonne l'enfant arrivé à un point de son parcours ? Est-ce à dire que celui-ci doit, à un moment donné, comme Pinocchio, faire seul une partie de son voyage ? D'une certaine façon, toutes les histoires sont à compléter par le lecteur, au risque de s'égarer, de faire des contresens ; si l'on considère, comme Marcel Proust, que chaque histoire est un « **miroir grossissant** » où chacun peut se lire, alors il faut accepter le risque des dérives interprétatives. La connaissance que Pipo acquiert dans le livre est résumé par le rat blanc :

Ce qui est est, ce qui a été n'est plus, et ce qui sera n'est pas encore. Cela n'a l'air de rien, mais c'est toute la sagesse. Tous les livres du monde ne t'apprendront rien de plus. (Pierre Gripari, *Histoire du prince Pipo*, p.168)

Cela n'a l'air de rien, en effet, quoique. Les éducateurs qui racontent des histoires⁵⁰⁶ aux enfants leur racontent-ils des histoires⁵⁰⁷ ? L'ambiguïté permet de considérer la fiction comme une vérité qui ne s'impose pas ; elle permet de croire qu'on est libre de remplir les feuillets vierges à sa guise. *L'Histoire du prince Pipo* est une création de littérature de jeunesse qui permet de créer des liens avec des œuvres du patrimoine littéraire ; ce sont de telles œuvres qui peuvent être étudiées dans le cadre de la formation professionnelle.

Il nous semble donc indispensable de construire pour les professeurs des écoles un programme d'enseignement littéraire. Nous pensons que ce qu'ils transmettent de la littérature et la manière dont ils le font a des répercussions à long terme dans les représentations de l'enfant.⁵⁰⁸ La littérature est le lieu par excellence de l'interrogation sur le langage, sur le monde : comment alors ne pas partir des fictions qui ont un tel attrait pour les enfants pour construire les apprentissages⁵⁰⁹ ?

2. Les interactions entre l'écriture et la lecture

Si l'on s'en réfère aux Instructions Officielles actuellement en vigueur, on constate la reconnaissance de la relation réflexive entre les pratiques d'écriture et les pratiques de

⁵⁰⁶ sens 1 : narrer

⁵⁰⁷ sens 2 : mentir

⁵⁰⁸ Très tôt, s'installe l'idée selon laquelle la poésie, « c'est ce qui rime » ; soit. La rime suffit-elle à créer la poésie ? Tout ce qui rime est-il poétique ?

⁵⁰⁹ Nous avons vu que la lecture de *Sphinx*d'Anne Garréta permettait un travail sur le genre ; on peut penser que tous les apprentissages langagiers peuvent être motivés par les textes littéraires. Par ailleurs, si l'on considère que les contraintes d'écriture -ici, l'abolition des marques du genre- ne sont pas de purs jeux de divertissement, mais des énigmes à questionner, il devient intéressant de chercher le sens des contraintes d'écriture.

lecture. Roland Barthes⁵¹⁰ dénonçait « *le divorce impitoyable que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'usager du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur* ». Il semble donc que sa dénonciation ait été entendue. Ainsi, en cycle 2, recommande-t-on de s'appuyer sur la littérature de jeunesse qui est un bon support parce qu'elle offre « *de très nombreux exemples de pastiches et de détournements* » et le travail d'écriture est perçu comme un « *moyen de rendre plus assurée la compréhension des textes* ». Par ailleurs, il est recommandé d'éditer les textes : « *Un projet d'écriture se termine, le plus souvent, par l'édition manuscrite ou imprimée du texte, qu'il soit collectif ou individuel. C'est un aspect important de la production des textes qui ne peut être négligé.* »⁵¹¹ Le cycle 3 prolonge les acquis du cycle 2 ; on recommande d'écrire à partir de la littérature : « *le pastiche, l'imitation, le détournement sont les bases du travail d'écriture, en référence aux textes littéraires. L'édition des textes permet une initiation « à la fabrication d'un livre » et à sa diffusion « (insertion dans une collection, présentation au public, critique)* »⁵¹² ».

3. Expérimentations pédagogiques

Une opposition simpliste tend à distinguer la recherche de l'action comme si la connaissance n'était pas finalisée par l'action. La pratique éducative suppose la capacité à construire des connaissances et leur confrontation aux variables pédagogiques. Les recommandations officielles découlent d'apports théoriques et d'innovations pédagogiques. L'examen de quelques expérimentations que nous avons effectuées sur le terrain nous permettra de valider la valeur heuristique de certaines hypothèses confirmées par les recommandations officielles.

Professeur (animatrice) au CRDP, nous avons été invitée à suivre un projet d'action réalisé dans la circonscription de Roanne en 1993-1994 dans le cadre d'un partenariat entre la bibliothèque municipale de Roanne et l'Education nationale. Ce partenariat était fondé sur la volonté de lier le monde de la culture et le monde de l'éducation et de ne pas réservier le patrimoine de la bibliothèque roannaise aux seuls érudits. Dans ce contexte, trois classes de Cycle III ont réalisé des travaux d'écriture qui ont été exposés à la bibliothèque municipale. Le projet a permis de dynamiser et de valoriser le processus de lecture et d'écriture. Notre analyse ne porte que sur l'un des projets, soit la réalisation d'un pastiche d'une branche du Roman de Renart : Les sept temps de malheur de Renart.

Le projet a été effectué par la classe, définissant ainsi l'écriture comme une pratique sociale, fondée sur l'échange de représentations, de savoirs, de conflits, d'aides.⁵¹³ Ayant

⁵¹⁰ Roland Barthes, S/Zp.10

⁵¹¹ B.O. n°1, 14 Février 2002 , *Cycle des apprentissages fondamentaux - Cycle 2.*

⁵¹² B.O. op. cit., *Cycle des approfondissements - Cycle 3.*

⁵¹³ Yves Reuter, Enseigner et apprendre à écrire, ESF éditeur 1996

une finalité socio-institutionnelle, le projet d'écriture-lecture est structuré par des contraintes : linguistiques (pastiche), iconiques (enluminures), matérielles (faux livre médiéval), pragmatiques (exposition). Les compétences nécessaires à la réalisation de ce travail sont complexes ; on peut distinguer les compétences procédurales (opérations de planification), les compétences linguistiques (opérations de macro et micro-textualisation), les compétences pragmatiques (opérations de révision, de réalisation). Les savoirs linguistiques sur la langue médiévale ont posé des problèmes particuliers, que l'enfant a dû résoudre. Soit le commencement de la branche écrite par les élèves :

Renart, Seigneur des lieux logeait en un château imposant. Se veoit de très loin avec moult tours et remparts ; son donjon, si haut lieu, si haut étage, dominait bourgs et plaine de Loyre. En chaque pièce estoit hault et grant cheminée, sur murs en pierres tapisseries et tableaux rares. Or, en ces temps-là, Renart estoit le roy des farceurs. Mille et une tromperies avait déjà fait ce goupil à ses compères. Donques, un jour, voici le Seigneur de Pommiers, suzerain de Renart, Comte du Forez, gouverneur de la province. Iceluy annonce pour Diemanche, sa venue ore de none avec Ysengrin le Sénéchal et Tybert son champion au tournoi, pour la finale des combats du comté en champ clos.

Le lexique (moult, goupil, compère, suzerain, iceluy...), la morphologie (grant, cheminée), la syntaxe (inversion dans le GN), l'orthographe (moult, roy) résultent d'un travail spécifique sur la langue médiévale : cet obstacle cognitif a permis de mettre l'accent sur la dimension linguistique de l'écriture. La lecture et l'analyse de plusieurs branches du Roman de Renart ont accompagné le travail de rédaction et partiellement légitimé le travail de réécriture. En effet, les opérations de révision ne peuvent être sources d'apprentissage que s'il existe des normes de référence, lesquelles permettent le repérage de dysfonctionnements et les modifications éventuelles. Ainsi se fonde la possibilité d'émettre un jugement critique sur un écrit littéraire à partir de critères validés par le groupe. L'exposition finale permet de reconnaître et de valoriser le travail effectué par le groupe.

On peut penser que cette expérience d'écriture-lecture a (trans)formé chacun des enfants qui s'est lancé dans une aventure qu'il ne connaît pas, dont il ne pouvait anticiper le terme et qu'il a réussie. Le projet d'écrire une fiction a nécessité la lecture de fictions antérieures et l'invention inhérente à la fiction suffisamment stimulante pour que les enfants aient eu envie d'écrire et de lire.

La seconde expérimentation dont nous rendrons compte a été menée dans une classe de 5^{eme} où nous assurons un enseignement en tant que professeur de français. L'objet du cours portait sur la narration et plus particulièrement sur les signes d'énonciation permettant d'identifier et de distinguer l'auteur, le narrateur et le personnage. Un élève fit la remarque que dans « *les livres dont vous êtes le héros*», apparaît le pronom personnel «vous». ⁵¹⁴ Il explique à la classe le fonctionnement de ces livres-jeux, qui remportent un grand succès auprès des jeunes collégiens, mais qui ne font pas partie de la culture scolaire. ⁵¹⁵ Ces livres sont fondés sur le principe de « **possibles**

⁵¹⁵ On peut pourtant penser que les textes appréciés peuvent être des incitateurs à l'écriture : écrit-on à partir de ce que l'on n'aime pas ?

narratifs» et sur la notion d'œuvre ouverte. ⁵¹⁶ Un élève dit qu'il s'amuse, avec son frère, hors de l'école, à fabriquer des suites possibles. Nous suggérons aux élèves l'idée que l'on pourrait ensemble pratiquer ce petit jeu. ⁵¹⁷ Le projet se met en place et devient plus ambitieux : faire « **un livre dont vous êtes le héros** ». Il aboutira à Intrigues et dangers sur Lyon : chaque élève a un exemplaire du livre, qui est mis en vente à l'école et présenté au CDI.

Nous donnons un fragment de l'un des récits écrits -Les gargouilles- par un groupe d'élèves pour indiquer quelques pistes de travail :

Depuis quelques temps, les gargouilles de la cathédrale Saint-Jean semblent revivre. Un soir, à la pleine lune, deux des gargouilles s'envolent, atterrissent dans l'immeuble d'en face et déciment la famille qui se trouve à cet étage. Vous êtes le voisin de palier de la famille assassinée et vous décidez de mener une enquête sur cette mystérieuse réincarnation. Mais les gargouilles vous poursuivront et votre enquête ne sera pas de tout repos. Avant de partir, vous décidez de prendre plusieurs objets que vous mettez dans un sac à dos. 3.1. Après avoir choisi votre matériel, que faites-vous ? Si vous voulez fouiller vos voisins, rendez-vous au 3.38, si vous préférez aller à la cathédrale Saint-Jean, rendez-vous au 3.17. Si vous voulez aller raconter l'histoire à la police, rendez-vous au 3.20. (...) 3.38 Le cœur battant, vous pénétrez chez vos voisins et vous les apercevez tous les quatre mourant dans d'horribles souffrances. Qu'allez-vous faire ? Fouiller les victimes ? Rendez-vous au 3.12. (...) 3.17 Vous arrivez devant l'église. Allez-vous grimper sur le toit pour examiner les gargouilles ? Rendez-vous alors au 3.93. Ou allez-vous visiter l'église ? Rendez-vous alors au 3.129. (...) 3.20 Lorsque vous arrivez au commissariat, vous expliquez votre histoire et vous leur dites aussi que vous avez vu des monstres ressemblant à des gargouilles. Soudain, sans que vous ne compreniez

⁵¹⁴ Dans Essais sur le roman, Michel Butor explique l'intérêt de la seconde personne : «celui à qui l'on raconte sa propre histoire (...) chaque fois que l'on voudra décrire un véritable progrès de la conscience, la naissance même du langage, c'est la seconde personne qui sera la plus efficace.» (p.80) La modification utilise cette seconde personne : «Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre...». On peut penser que les auteurs qui écrivent les livres dont vous êtes le héros s'inspirent et détournent la pratique de Michel Butor. En ce sens, il y a des passerelles entre les productions contemporaines destinées à la jeunesse et la littérature. Par ailleurs, ces livres motivent les enfants car ils sont lisibles selon les critères traditionnels de la fiction, mais en même temps, ils remettent en cause la linéarité des récits et posent la question des possibles narratifs.

⁵¹⁶ On peut penser que les auteurs de ces livres exploitent et détournent le texte de Raymond Queneau, Cent Mille milliards de poèmes : le poème résulte du parcours choisi par le lecteur. Dans L'œuvre ouverte, Umberto Eco explique que certaines compositions musicales contemporaines se caractérisent par le fait que l'exécutant a la liberté d'agir sur la structure même de l'œuvre. ((p.15) C'est ce qu'il appelle des œuvres ouvertes :» Nous ne sommes plus devant des œuvres qui demandent à être repensées ou revécues dans une direction structurale donnée, mais bien devant des œuvres «ouvertes», que l'interprète accomplit au moment même où il en assume la médiation.» (p.17)

⁵¹⁷ Le choix de travailler à partir des éléments de référence de l'élève renvoie à la notion de «zone proximale de développement» développée par Vygotsky : on part de la façon dont l'enfant résout seul les problèmes et la façon dont il les résout lorsqu'il travaille avec d'autres élèves ou lorsqu'il est aidé par un professeur. Les situations de travail que nous avons mises en place visent à favoriser l'échange entre les enfants.

pourquoi, les policiers, vous entourent tandis que le commissaire appelle une ambulance pour vous conduire à l'hôpital psychiatrique de Saint-Etienne. Vous y restez pendant deux ans mais lorsque vous revenez à Lyon, ce n'est plus votre ville natale que vous voyez, mais une ville désertée par les hommes et habitée par des gargouilles ayant pris vie et quelques monstres. Pendant que vous regardez ce triste spectacle, une gargouille vous plante ses crocs dans la nuque et vous tue. C'est ainsi que se termine votre aventure.⁵¹⁸

Le projet d'écriture est complexe et vise à construire des compétences très diverses. Le texte s'inscrit dans un contexte social : destiné aux élèves de l'établissement, aux relations familiales, aux personnes fréquentant le CDI, il doit se donner les moyens d'atteindre son public. Nous ciblerons notre analyse sur les compétences lecto-scripturales développées. L'écrit réalisé est divers tant du point de vue de la typologie textuelle -globalement narratif, il insère des passages descriptifs, explicatifs, argumentatifs, dialogaux- que du point de vue de la classification en formes -c'est à la fois un récit policier et un récit fantastique-, ce qui permet de faciliter les transferts ultérieurs. Par ailleurs, le texte réalisé joue sur l'écart entre la fiction et la non-fiction et sur l'écart entre un vrai « *livre dont vous êtes le héros* » et Intrigues et dangers sur Lyon, qui est un détournement du genre. L'imagination apparaît comme un moyen de connaissance puisque les apprentissages résultent du projet d'écriture. Les élèves ont été amenés à lire des nouvelles policières et fantastiques pour être à l'écart de ces modèles ; lesquels apparaissent alors dans leur potentiel dynamique de création. Contraints par un certain nombre de règles à respecter, les élèves prennent conscience de l'importance des formes d'organisation dans ce qui se dit : la structure génère le texte.⁵¹⁹ De ce fait, les élèves peuvent trouver des critères d'appréciation pour réviser leurs écrits.⁵²⁰ Ecrire apprend à mieux lire puisque l'élève apprend à analyser un texte. Un rapport nouveau s'instaure entre la lecture et l'écriture lorsque ces deux activités, généralement disjointes, se pratiquent simultanément : l'écriture est un outil d'analyse validé par la lecture.⁵²¹

Le projet d'écriture-lecture permet tous les apprentissages et fonde les activités réflexives sur la langue. Comme le soulignent Jean-Louis Chiss et Jacques David⁵²², « *accéder à l'écrit, c'est objectiver le langage et le rendre manipulable pour d'éventuelles activités métalinguistiques : la grammaire, le vocabulaire et l'orthographe (...)* ». Contre l'atomisation des savoirs traditionnellement opérés à l'école, il nous semble que le projet d'écriture-lecture permet de donner du sens aux

⁵¹⁸ Ce texte est donné sans modification.

⁵¹⁹ La pratique du texte libre nous semble pernicieuse dans la mesure où elle renvoie, sans le dire, à une conception selon laquelle écrire est un don : si l'on croit cela, on ne peut pas en faire un objet d'apprentissage.

⁵²⁰ Claudine Garcia-Debanc, Peut-on programmer les apprentissages en production d'écrits ? dans Parole écrit image Actes III les entretiens Nathan sous la direction d'Alain Bentolila p.153 sq

⁵²¹ Jean Ricardou, Deviens, lecteur, le scripteur que tu es dans Pratiques n°67 Septembre 1990 : « Deviens, lecteur, le scripteur que tu es en puissance, si tu veux davantage comprendre, et, du coup, mieux réussir, l'acte même auquel tu prétends. »

⁵²² Jean-Louis Chiss et Jacques David, Penser l'écrit pour la didactique dans Culture des écrits Culture des écrans, p.44.

apprentissages. Certes, cela exige du professeur une navigation à vue puisque chaque projet génère les apprentissages, mais on peut penser que si sa fonction consiste à accompagner l'enfant, il doit lui aussi prendre le risque du voyage.

4. Enfant d'éléphant

En 1951, Paul Eluard donna pour titre à l'une de ses conférences⁵²³ « *Picasso, le plus jeune peintre du monde, fête aujourd'hui ses 70 ans* ». Nathalie Sarraute, quant à elle, se compare volontiers à l'Enfant d'éléphant, « *tout neuf et plein d'une insatiable curiosité* ».⁵²⁴ Il nous semble que cette enfance intacte en chaque adulte permet de continuer à questionner inlassablement le monde. C'est cet esprit d'enfance que nous nous proposons de retrouver dans le temps de formation. Ayant constaté que les futurs formateurs (re)découvriraient la fiction avec ravissement, tant il est vrai que le savoir-faire est un savoir-être, nous pensons qu'il est nécessaire de consacrer une part importante de la formation à lire des fictions littéraires. Partant également du principe qu'il est nécessaire de pratiquer soi-même ce qu'on fait pratiquer aux élèves, nous pensons qu'il est nécessaire, dans le cadre de la formation des professeurs, de mettre en place des projets d'écriture-lecture. C'est un moyen de favoriser une authentique expérience réflexive de la lecture-écriture, garante de toute construction didactique. Jean-Louis Dufays⁵²⁵ propose de former tout enseignant de littérature à quatre grandes compétences :

«une culture suffisante pour (...) décoder les nombreuses allusions et réécritures (...) situer les références littéraires par rapport aux grandes ruptures qui se sont manifestées dans l'histoire (...) percevoir la portée actuelle de certaines œuvres du passé. Cela suppose que soit privilégiée en formation la connaissance des œuvres prototypiques (...) et des références qui bénéficient d'une fortune intertextuelle importante ;⁵²⁶ une familiarité avec la diversité des livres (...) mais aussi une pratique de l'écriture et de la réception théâtrale vécues comme des plaisirs, des activités épanouissantes (...) un savoir-faire interprétatif et métalinguistique, c'est-à-dire une capacité non seulement à faire signifier les textes, mais aussi à analyser des lectures, à décoder les mécanismes et les modes de construction du sens et des valeurs (...) une capacité à problématiser le fait littéraire du point de vue historique et institutionnel et du point de vue de ses réceptions.

Reste alors à rendre possible la construction d'un dispositif permettant une telle formation. Les Instructions Officielles actuellement en vigueur permettent de repenser la formation initiale des professeurs en ce sens. Le clivage, parmi d'autres, entre l'Université et l'IUFM est à repenser car l'enseignement de la littérature et la littérature sont à considérer comme les deux faces d'une boucle étrange⁵²⁷.

⁵²³ Ingo F. Walther, Pablo Picasso.

⁵²⁴ Nathalie Sarraute, Paul Valéry et l'Enfant d'éléphant, p.9

⁵²⁵ Jean-Louis Dufays, Recherches et formation au CEDIL dans Recherches en didactique de la littérature, p.145

⁵²⁶ Cela implique, entre autres, un travail de réflexion sur le texte de la Bible.

Conclusion partielle

Ayant considéré l'enseignement comme un mécanisme idéologique d'encadrement des savoirs à transmettre, nous avons essayé de questionner les contraintes institutionnelles qui donnent du sens aux déformations opérées sur les textes littéraires. L'institution scolaire, qui opère par l'intermédiaire d'un corps constitué, sélectionne, organise, contrôle les textes transmis en fonction de valeurs qu'elle incarne. Le but de l'enseignement est, non seulement de transmettre des savoirs, mais aussi de former des citoyens, adaptés à une société. En conséquence, la littérature transmise par l'école est idéologiquement marquée. On comprend alors l'importance accordée par l'institution à la transmission de la fiction, de la maternelle à l'université. Celle-ci, plus adaptée que la réflexion abstraite à nos structures mentales et meilleure mnémotechnique jamais inventée, permet de transmettre des valeurs, en partage à une société. Par ailleurs, la fiction littéraire se caractérisant par sa non-référentialité, elle opère une imprégnation idéologique en occultant les processus de rectification mentale. Cependant, l'univers de référence de chaque lecteur est une mosaïque de valeurs conflictuelles et la fiction résonne de toutes ces voix, de tous ces points de vue ; elle permet donc un déplacement constant du lecteur-voyageur qui doit sans cesse questionner l'éénigme posée par la fiction. La réflexivité montre que la fiction résulte d'une construction, d'un montage ; elle s'oppose donc à la dissimulation de la manipulation cognitive. En tant que construction réflexive, la fiction n'a pas de référent dans le réel, mais dans la fiction. Dans cette logique constructiviste, elle implique qu'il y a rétroaction entre la construction de l'objet et celle du sujet. Dans la perspective de l'enseignement, il est alors fondamental d'inscrire la fiction proposée dans l'histoire littéraire, puisqu'elle revient à situer l'enfant dans le déroulement temporel, et non pas à le bloquer dans le temps présent. Il revient donc au professeur de montrer à l'enfant que lire ou écrire une fiction, c'est tenir un fil entre les générations et que, lui aussi peut contribuer à son tissage. Longtemps déconsidérée, la fiction connaît aujourd'hui un regain d'intérêt ; c'est pourquoi il nous semble important d'insister sur la nécessité de revitaliser le questionnement sur la fiction dans le temps de formation des professeurs des écoles.

527

Le terme est emprunté à Douglas Hofstadter qui l'explique dans Gödel Escher Bach Les Brins d'une Guirlande Eternelle, passim.

Conclusion générale

Dans Haroun et la mer des histoires de Salman Rushdie, le fils du conteur Rachid Khalifa pose une question dérangeante à son père : « **A quoi servent des histoires qui ne sont même pas vraies ?** » Pourquoi, à quelque niveau que l'on se situe, dans quelque domaine que l'on parcoure, débouche-t-on sur la fiction ? Telles étaient les questions que nous posions au début de notre recherche.

Il nous semble que l'on peut considérer que la fiction naît de l'impossibilité de résoudre certaines questions. Elle permet de poser le questionnement autrement, en le déplaçant. Lorsque un problème ne peut être posé ou ne peut trouver de réponse dans un système donné, il est nécessaire de construire un système autonome, comme la fiction, où le questionnement s'effectue autrement, indirectement, à l'écart. La fiction dérive donc d'une curiosité intellectuelle et peut se définir comme un art du questionnement.

La fiction montre que l'on peut sortir du système cognitif dans lequel on est inclus ; elle opère un déplacement de problèmes qui ne peuvent être résolus à l'intérieur d'un système de pensée et permet au lecteur de les envisager d'un autre point de vue, dans un autre système de référence. Elle permet de valider des hypothèses inconcevables dans le cadre de référence d'origine. La réalité s'en trouve modifiée puisqu'elle est augmentée de tout ce qui a été créé dans le cadre de la fiction, en particulier, de nouvelles manières de conceptualiser la réalité. Le système cognitif qui permet de concevoir la réalité se trouve également augmenté de toutes les solutions fictionnelles : la mise en fiction permet d'agir indirectement sur la réalité, en créant de nouveaux cadres mentaux. A travers les exemples particuliers que lui offre la fiction, le lecteur peut questionner la réalité et

s'interroger sur sa propre position à l'égard des problèmes soulevés. La fiction se présente donc comme une initiation à la participation active de chacun au débat puisqu'elle éduque le lecteur.

La fiction met en cause l'idéologie du système de référence dans la mesure où elle atteste l'incomplétude du système de départ. C'est pourquoi elle est mise sous contrôle, sous surveillance. Par ailleurs, la fiction peut être un moyen de manipulation très efficace, d'autant plus qu'elle est discrète. Dans ces conditions, la vigilance du lecteur est indispensable. Nous pensons que des textes résistant à la lecture immédiate suscitent le questionnement du lecteur. Les fictions réflexives renvoient nécessairement à l'interrogation du sujet sur lui-même et à la relativité de toute interprétation.

La logique de la réflexivité aboutit à l'éthique : comprendre que toute construction de la réalité est une construction de soi par soi amène à conclure qu'il n'y a pas de vérité scientifique, universelle. Robinson et Vendredi sont égaux. « *L'humanité entière, aussi bien les Indiens que les Blancs, a la même origine.* »⁵²⁸ La construction du monde -de Babel- est à faire par tous, dans toutes les langues.

Si la fiction pose avec tant d'insistance la question du langage, c'est parce que rien ne peut se transformer sans opération langagière. La fiction montre que les mots sont dangereux parce qu'imparfaits, mais créateurs parce qu'imparfaits. Il y a toujours un écart, un vide, une tache blanche qui permettent de faire bouger le langage, le monde. Ce que disent toutes les histoires, c'est une transformation effectuée dans le langage par un sujet. Cependant, ce travail sur la langue n'est pas sans risques. Toutes les histoires racontent les épreuves subies par celui qui questionne le langage ; personne ne peut échapper à « *la guerre des langues* », tant au niveau de l'individu que du groupe, si tant est qu'il veuille exister. Les fictions réflexives montrent que le travail sur la langue peut être une manipulation contre les individus : la mise en évidence des dispositifs de manipulation est un instrument d'éducation pour le lecteur, conscient dès lors que la langue est le lieu et l'enjeu de tous les affrontements idéologiques.

La fiction pose une question -non littérale, puisqu'elle renvoie à la réalité -qu'elle résout latéralement par modification du système de référence- et littéralement puisque les réponses sont données dans le cadre d'un texte. La réflexivité exige une attention plus grande du lecteur à l'égard de la lettre : le lecteur est un spectateur et le texte est à regarder comme un tableau. Les signes textuels sont des signes visuels. La fiction retrouve le rythme de la poésie en travaillant la matérialité du signe. Le texte est à lire dans les traces, en noir et blanc, jusqu'à dissolution ou saturation de la matière. La valeur plastique des éléments graphiques ou la forme des supports sont à interroger au même titre que la valeur linguistique. L'importance accordée à l'aspect matériel du texte traduit la volonté de laisser des traces de soi : la volonté d'individuation se traduit par une reprise du corps dans le corps du texte. Les pratiques réflexives de la fiction montrent que l'aspect matériel du texte fait partie du texte.

Le lecteur lit une fiction qui est une question et une réponse. Mais chaque réponse est textuelle : c'est une exemplification d'un problème posé. Les questions soulevées par

⁵²⁸ Tolaman Kenhiri, La bible et le fusil dans Chroniques d'une conquête ethnies n° 14 1993

les fictions réflexives sont centrées autour de l'écrivain, du lecteur et du texte. Les pratiques réflexives de la fiction montrent qu'elles déconstruisent toutes les croyances et tous les principes ancrés dans les représentations des lecteurs. La mise en cause de l'idéologie de la représentation et le choix de la réflexivité comme système d'écriture permettent de considérer la fiction comme un paradoxe, c'est-à-dire comme une proposition ni vraie ni fausse où la question de la vérité ne se pose pas. De cette manière, le sens existe, mais la référence, toujours ailleurs, permet le questionnement permanent. Ce qui apparaît dans les fictions utilisées, c'est le rôle majeur apparemment accordé au lecteur. Celui-ci est sans cesse sollicité ; cependant l'auteur reste le maître des jeux d'écriture et le lecteur apparaît comme un voyageur égaré dans le labyrinthe du texte. Les rapports entre l'écrivain et le lecteur apparaissent ambigus : apparemment, tout est fait pour que le lecteur puisse comprendre le texte puisque les dispositifs d'élaboration sont exhibés, pourtant, il semblerait que le lecteur ne puisse profiter pleinement de ce nouveau pacte de lecture et enfreindre les contraintes de lecture déterminées par l'auteur. Tout se passe comme si le texte était un territoire à défendre et non à partager. Chacun -scripteur ou lecteur- tire à soi le texte, créant ainsi une nouvelle fiction.

Il est alors intéressant de s'interroger sur les pratiques lectorales des écrivains, premiers lecteurs pilotes ; la pratique de l'intertextualité montre que le partage des œuvres est un enrichissement. Les écrivains donnent vie aux fictions antérieures en les récrivant. Ainsi la fiction survit-elle dans un autre code ; l'interprétation varie au fil du temps, parce que la fiction est sans cesse questionnée et réinterprétée en fonction des conditions historiques toujours variables. C'est pourquoi on peut penser qu'une fiction cumule tous les sens qu'on lui a prêtés. Le but n'est pas le savoir contenu dans la fiction, mais l'activité du lecteur qui le construit par son questionnement. En ce sens, chaque fiction permet une expérience personnelle.

Les pratiques réflexives de la fiction désorientent le lecteur qui ne peut plus lire naïvement l'histoire qu'on lui raconte ; il est sommé de voir les dispositifs mis en place pour construire la fiction. Le miroir, symbole traditionnel de l'idéologie de la représentation, souligne les dispositifs réflexifs mis en place dans la fiction. De telles œuvres opèrent une véritable éducation du lecteur.

La fiction est un objet d'enseignement commun à tout le cursus scolaire : on raconte des histoires de la maternelle à la classe terminale. En conséquence, le professeur de français doit avoir une curiosité littéraire très grande. Cependant, il doit tenir compte du fait qu'il s'adresse à des enfants et qu'il le fait dans le cadre d'une institution. Il va donc nécessairement censurer une partie de la littérature.

Si tout le monde est d'accord pour dire que les grandes œuvres littéraires traitent des grands problèmes de l'humanité et qu'il est donc évident qu'un professeur se doit de les transmettre, en revanche la discordance la plus grande existe en ce qui concerne les textes contemporains. La production massive de la littérature de jeunesse et la caution institutionnelle dont elle bénéficie occulte des textes contemporains qui permettraient pourtant un questionnement beaucoup plus fort de la part des élèves.

En ce qui concerne les projets d'écriture-lecture à mener en classe, il semblerait qu'ils permettent de lier la lecture et l'écriture -alors que les deux activités sont généralement

déconnectées- et de motiver les apprentissages nécessaires à la maîtrise de la langue. Ce sont pourtant les projets qui permettent une réelle participation de l'enfant et par conséquent une reconnaissance de sa personne. Par ailleurs, l'écriture permet de conceptualiser le rapport à l'écrit, ce qui renforce les compétences de lecture.

L'écart entre les ambitions institutionnelles et les pratiques les plus courantes peut s'expliquer par une formation trop courte et trop rapide. Le problème est flagrant en ce qui concerne les professeurs d'école ; pourtant ce sont eux qui vont ancrer les premières représentations dans les mémoires. Il est donc nécessaire de repenser la formation en fonction du cursus universitaire de chacun et d'assurer une initiation à la littérature à ceux qui enseignent avec les savoirs acquis- ou non- au lycée. Les textes contemporains pourraient être une priorité dans la mesure où ils sont peu transmis au collège et au lycée : le patrimoine culturel est à gérer, c'est-à-dire qu'il doit se transformer et cela ne peut se faire que s'il y a des lecteurs.

Dans le cadre de la formation des professeurs, il nous semble qu'il serait intéressant de piquer la curiosité des enseignants à l'égard de la littérature en pratiquant l'écriture - lecture. Celle-ci peut être un point de départ pour créer un questionnement sur la littérature elle-même et sur son enseignement. Il nous semble également qu'il serait intéressant de tenir compte du cursus universitaire des futurs professeurs pour construire un rapport à la littérature qui ne soit pas un surplus culturel gratuit, mais une réflexion sur des problèmes communs à tous. Elle est le sol commun à toutes les cultures et peut favoriser la tolérance. Elle est un mode d'accès à la connaissance démocratique dans la mesure où chacun comprend selon son talent.

La réflexivité, point de départ de notre interrogation, aboutit à la constatation que raconter des histoires est devenu problématique pour les écrivains et pour les lecteurs, à un moment où les repères ont été déconstruits et où le doute s'impose comme certitude. C'est pourtant à partir de cette absence de certitude que s'installent le questionnement sur la fiction et le tissage du fil temporel qui permet de faire le lien entre les générations et de conserver les traces des disparus. La mort elle-même en est transformée. Les pratiques réflexives de la fiction visent à faire partager ce questionnement avec le lecteur qui, d'une certaine façon, doit être sans cesse déstabilisé pour toujours voir et percevoir d'un œil nouveau. Dès lors, la lucidité est le bien partagé entre l'écrivain et le lecteur. Cette lucidité est d'autant plus nécessaire que le monde contemporain est saturé de fictions. A défaut de transmettre des savoirs, des certitudes, les fictions maintiennent en suspens le questionnement lui-même :

Que seront les histoires de demain ? Qui entendra-t-on : Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris ?

Le temps viendra bientôt, où elle émettra son dernier couinement, puis se taira. Elle n'est qu'un petit épisode dans l'histoire éternelle de notre peuple et le peuple saura se consoler de sa perte. Nous n'aurons pas la tâche facile ; comment nos assemblées seront-elles possibles dans un silence total ? A vrai dire, n'était-ce pas déjà le silence du temps de Joséphine ? Son couinement réel était-il notamment plus fort et plus vivant que le souvenir qu'il va laisser ? Etait-il même, lorsqu'elle vivait encore, plus qu'un simple souvenir ? Ne dirait-on pas plutôt que le peuple, dans sa sagesse, n'a placé si haut le chant de Joséphine

que parce qu'il ne risquait pas de perdre quoi que ce soit le jour où il la perdrat ?
(Franz Kafka, Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris dans Un artiste de la faim, p.229)

Les pratiques réflexives de la fiction

en vertu de la loi du droit d'auteur.

Bibliographie

Etant donné l'extension du champ de la recherche, la bibliographie est divisée en deux parties : références bibliographiques et compléments bibliographiques.

Les références bibliographiques correspondent à tous les ouvrages cités, en notes infrapaginaires, dans la thèse ; les compléments bibliographiques aux ouvrages qui ont déterminé ou influencé notre recherche, mais qui n'ont pas été cités en notes infrapaginaires.

La numérotation des pages des ouvrages cités en notes infrapaginaires renvoie aux éditions que nous avons utilisées et que nous donnons dans les références bibliographiques ; nous fournissons, en outre, les références des éditions originales afin de situer l'ouvrage dans l'histoire littéraire.

La liste des compléments bibliographiques n'est pas exhaustive, elle résulte d'une sélection effectuée en fonction de la problématique de notre recherche et complète la liste des références bibliographiques.

Chaque partie est divisée en sections définies par les champs disciplinaires ; pour ne pas multiplier les cloisonnements et les répétitions, nous avons regroupé certains champs disciplinaires et nous avons indexé une seule fois les ouvrages relevant de plusieurs champs disciplinaires.

A l'intérieur de chaque section, l'ordre choisi est régi par le classement alphabétique des noms des auteurs.

Références bibliographiques

Textes littéraires

Collectif et anonyme, *La Bible qui comprend l'ancien et le nouveau testament*, traduits par Louis SEGOND, Paris, Alliance biblique française, reproduction du texte de la Bible Segond à parallèles parue en 1910, 326 p.

Anonyme, *Les mille et une nuits contes arabes* traduction d'Antoine Galland, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, 442 p.

Alan ARKIN, *moi, un lemming*, titre original : *The lemming condition*, New York, Harper and Row Publishers, 1976, traduit par Roland Delouya, illustrations de Gérard Franquin, réédition : Paris, Castor Poche Flammarion, 1985, 85 p.

Honoré de BALZAC, *Le chef-d'œuvre inconnu*, 1843, réédition : Paris, éditions mille et une nuits, 1993, 64 p.

Samuel BECKETT, *Malone meurt*, Paris, Les éditions de minuit, 1952, réédition : Paris, Les éditions de minuit, 1988, 190 p.

Jorge Luis BORGES, *L'Aleph*, titre original *El aleph*, Buenos Aires, Losada, 1949, traduit de l'espagnol par Roger Caillois et René L.-F Durand, réédition : Paris, Gallimard, collection L'imaginaire, 1993, 218 p. *Fictions*, Titre original *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944, traduit de l'espagnol par Paul Verdevoye, réédition : Paris, Gallimard, collection Folio, 1999, 185 p.

Michel BUTOR, *L'emploi du temps*, Paris, Les éditions de minuit, 1956, réédition : Paris, Les éditions de minuit, collection Double, 1994, 397 p. *Degrés*, Paris, Gallimard, 1960, 389 p.

Italo CALVINO, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, titre original *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1979, traduit par Danièle Sallenave et François Wahl, réédition : Paris, Seuil, collection Points Roman, 1982, 276 p.

Lewis CARROLL, *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva*, Titre original : *Through the looking glass and what Alice found there*, Londres, People's edition, Mac-millau & Co, 1887, traduit par Henri Parisot, réédition : Paris, Aubier Flammarion, collection En bilingue, 1979, 318 p.

Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, titre original : *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Saturnino Calleja, n. d., traduit par Louis VIARDOT, réédition : Paris, Garnier-Flammarion, tI et tII, 1969, 510 p. et 504 p.

Varlam CHALAMOV, *Mes bibliothèques*, traduit du russe par Sophie Benech, Paris, éditions Interférences, 2001, 54 p.

Sylvie CHAUSSE, *Mon maître ne ressemble à rien*, illustrations d'Antonin LOUCHARD,

- Paris, éditions Thierry Magnier, 1998, 83 p.
- CHRETIEN DE TROYES, *Le chevalier au lion*, édité d'après la copie de GUIOT, publié par Mario ROQUES, Paris, librairie Honoré Champion, 1982, 266 p.
- COLETTE, *La maison de Claudine*, Paris, La cité des livres, 1927, réédition : Paris, Hachette, collection Le livre de poche, 1960, 177 p.
- Carlo COLLODI, *Les aventures de Pinocchio*, titre original : *Le avventure di Pinocchio*, 1881- 1883, traduction de Nicolas Cazelles, réédition : Arles, Babel, 1995, 246 p.
- Marie-Laure DAGOIT, *La machine à écrire n'obéit plus (extraits)* dans *Nioques 1.7*, Nîmes, AI Dante, 2001, 134 p.
- Margueritte DURAS, *La pluie d'été*, Paris, P.O.L., 1990, réédition : Paris, Gallimard, 2000, 149 p.
- Gustave FLAUBERT, *Madame BOVARY*, 1857, réédition : Paris, Garnier-Flammarion, 1979, 441 p.
- Dominique FOURCADE, *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, Paris, p.O.L., 2001, 111 p.
- Anne F. GARRÉTA, *Sphinx*, Paris, Grasset, 1986, 229 p.
- Jean GENET, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, Le grand livre du mois, 1986, réédition : Paris, Gallimard, collection folio, 1995, 611 p.
- André GIDE, *Paludes*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1895, réédition : Paris, Gallimard, collection Folio classique, 1985, 143 p. *Le traité du Narcisse*, publié dans *Entretiens politiques et littéraires*, en 1891 puis à la Librairie de L'art indépendant en 1892, réédition : *Romans Récits et soties œuvres lyriques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, 1614 p.
- William GOLDING, *Sa majesté des mouches*, titre original : *Lord of the flies*, traduit par Lola Tranec, réédition : Paris, Gallimard, 1956, 261 p.
- Pierre GRIPARI, *Histoire du prince Pipo de Pipo le cheval et de la princesse Popi*, 1976, réédition : Paris, Grasset, Le livre de poche jeunesse, 1994, 190 p.
- Matt GROENING, *L'école, c'est l'enfer*, Paris, La sirène, 1994, non paginé
- Jewel GRUTMAN et Gay MATTHEI, *Thomas Aigle Bleu* titre original : *The ledgerbook of Thomas Blue Eagle*, illustrations de Adam CVIJANOVIC, USA, Thomasson-Grant, 1994, traduction et réédition : Paris, Père Castor Flammarion, 1995, 72 p.
- Jaroslav HASEK, *Le brave soldat Chvěïk*, titre original : *Osudy dobrého vojáka Svejka*, 1912, traduit du tchèque par Henry Horejsi, réédition : Paris, Gallimard, collection Folio, 1999, 365 p.
- Henry JAMES, *Le motif dans le tapis*, titre original : *The figure in the carpet*, 1897, traduit de l'anglais par Élodie Vialleton, réédition : Arles, Actes Sud, 1997, 97 p.
- Franz KAFKA, *Un artiste de la faim A la colonie pénitentiaire et autres récits*, titre original : *Ein Hungerkünstler*, Neue Rundschau, 1922, traduction Claude David, réédition : Paris, Gallimard, collection Folio, 1990, 249p. *Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles*, 1919, traduction de Bernard Lortholary, réédition : Paris, Flammarion, 1991, 249 p. *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris*, Prague, Prager Presse, 1924, traduction de Claude David, réédition : parue dans *Un artiste de la faim A la colonie pénitentiaire et autres récits*, Paris, Gallimard, collection folio classique, 1990, 249 p.

Johann KEPLER, *Le songe ou astronomie lunaire*, titre original : *Somnium seu opus posthumum de astronomia lunari*, Francfort, 1634, traduit par Michèle Ducos, réédition : Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984, 222 p.

Milan KUNDERA, *L'art du roman*, Gallimard, 1986, réédition : Paris, Gallimard, collection Folio Classique, 1994, 197 p.

Michel LEIRIS, *Aurora*, Paris, Gallimard, 1946, réédition : Paris, Gallimard, collection L'imaginaire, 1997, 193 p. *Langage tangage ou Ce que les mots me disent*, Paris, Gallimard, 1985, réédition : Paris, Gallimard, collection L'imaginaire, 1995, 188 p. *Biffures*, Paris, Gallimard, 1948, réédition : Paris, Gallimard, collection La règle du jeu, 1948, 302 p.

Léon LOUNTZ, *Les frères Sérapion*, traduit du russe par Sophie Benech, Paris, éditions Interférences, 2001, 71 p.

Stéphane MALLARMÉ, *La Musique et les Lettres*, Paris, Académie Perrin, 1895, réédition : (accompagné d'un disque compact : lecture par Roger Lewinter) Paris, éditions Ivréa, 1999, 35 p. *Crise de vers*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, 1897, réédition : (accompagné d'un disque compact : lecture par Roger Lewinter), Paris, éditions Ivréa, 1999, 35 p. *Poésies*, éditions Deman, 1899, réédition : édition Bertrand Marchal, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, 1529 p.

Guy de MAUPASSANT, *Pierre et Jean*, 1887, réédition : Paris, Gallimard, 1982, 282 p.

Herman MELVILLE, *Bartleby le scribe*, titre original *Bartleby the scrivener*, Putnam's Monthly Magazine, 1853, traduit de l'anglais par Pierre Leyris, réédition : Paris, Gallimard, collection folio, 2000, 98 p.

Vladimir NABOKOV, *Feu pale*, titre original *Pale fire*, Great Britain, Weidenfeld & Nicolson, 1962, traduit de l'anglais par Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindreau, réédition : Paris, Gallimard, collection L'imaginaire, 1981, 272 p. *Pale fire*, Great Britain, Weidenfeld & Nicolson, 1962, réédition : Londres, Penguin, collection Penguin twentieth-century classics, 1991, 248 p.

Lorette NOBÉCOURT, *La conversation*, Paris, Grasset, 1998, 209 p. *Horsita*, Paris, Grasset, 1999, 247 p.

Amélie NOTHOMB, *Mercure*, Paris, Le grand livre du mois, 1998, 225 p.

Valère NOVARINA, *Devant la parole*, Paris, p.O.L., 1999, 181 p.

Georges PÉREC *La disparition*, Paris, Denoël, Les lettres nouvelles, 1969, réédition : Paris, Gallimard, collection L'imaginaire, 1994, 319 p. *Les revenentes*, Paris, Julliard, Idée fixe, 1972, réédition : Paris, Julliard, 1994, 140 p.

35 variations (autres auteurs : Harry MATHEWS, Oscar PASTIOR, Brunella ERULI, Guillermo LOPEZ GALLEGO), Paris, Le Castor Astral, 2000, 56 p.

Raymond QUENEAU, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961, réédition : Chine, Hablo Co. Ltd, 2001, non paginé.

Jean RICARDOU, *Lieux-dits : petit guide d'un voyage dans le livre*, Paris, Gallimard, 1969, 160 p. *Le théâtre des métamorphoses*, Mixte, Paris, Seuil, collection Fiction & Cie, 1982, 296 p. *La prise de Constantinople*, Paris, Les éditions de minuit, 1965, non paginé.

Julian RIOS, *Album de Babel*, titre original *Album de Babel*, Madrid, Muchnik Editores,

1995, traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan, réédition : Paris, José Corti, collection Ibériques, 1996, 303 p.

Alain ROBBE-GRILLET, *Le voyeur*, Paris, Les éditions de minuit, 1955, réédition : Paris, Les éditions de minuit, collection Folio, 1973, 314 p. *La reprise*, Paris, Les éditions de minuit, 2001, 252 p.

Raymond ROUSSEL, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, La Nouvelle Revue Française, A. Lemerre, 1935, réédition : Paris, Gallimard, collection L'imaginaire, 1995, 323 p.

Salman RUSHDIE, *Haroun et la mer des histoires*, titre original *Haroun and the sea of stories*, Angleterre, 1990, traduit de l'anglais par Jean-Michel Desbuis, réédition : Paris, Christian Bourgeois, 1991, 249 p.

Nathalie SARRAUTE, *Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant, Flaubert le précurseur*, Les Temps modernes, janvier 1947, avaient publié ce texte avec plusieurs coupures, restauré à son intégrité d'après le manuscrit original retrouvé, il a paru dans la revue Digraphe en mars 1984, réédition : Paris, Gallimard, 1986, 89 p.

Jean-Paul SARTRE, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1963, 213 p.

William SHAKESPEARE, *Timon d'Athènes*, Paris, Centre international de créations théâtrales, collection Créations théâtrales, 1974, 109 p.

Claude SIMON, *La route des Flandres*, Paris, Les éditions de minuit, 1960, réédition : Paris, Les éditions de minuit, 1997, 288 p. *Le jardin des plantes*, Paris, Les éditions de minuit, 1997, 378 p.

Art SPIEGELMAN, *Maus Un survivant raconte I Mon père saigne l'histoire II Et c'est là que mes ennuis ont commencé*, Paris, Flammarion, 1991.

Jonathan SWIFT, *Les voyages de Gulliver*, titre original *Gulliver's travels*, Angleterre, 1726, traduit par Guillaume Villeneuve, réédition : Paris, Flammarion, 1997, 421 p.

Pascal QUIGNARD, *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy, collection littéraire, 1995, 217 p.

Hervé LE TELLIER, *Joconde jusqu'à 100 ; 99 (+1) points de vue sur Mona Lisa*, Bordeaux, Le castor astral, 1998, 113 p.

Bruno TESSARECH, *La machine à écrire*, Paris, Gallimard, collection Folio, 2000, 210 p.

Michel TOURNIER, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, éditions de minuit, 1969, réédition : Paris, Gallimard, 1972, 283 p. *Vendredi ou la vie sauvage*, Paris, Flammarion, 1971, réédition : Paris, Père Castor Flammarion, 209 p.

Emile ZOLA, *Germinal*, 1885, réédition : Paris, Garnier-Flammarion, 1968, 502 p.

Fritz ZORN, *Mars*, « Je suis jeune et riche et cultivé ; et je suis malheureux, névrosé et seul... », titre original : *Mars, Ich bin jung und reich und gebildet, und ich bin unglücklich, neurotisch und allein...* München, Kindleer Verlag GmbH, 1977, traduit par Gilberte Lambrichs, réédition : Paris, Gallimard, 1977, 315 p.

Ouvrages critiques d'approche poétique

- Eric AUERBACH, *Mimésis La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, titre original : *Mimesis Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, Francke AG Verlag, 1946, traduit par Cornelius Heim, réédition : Paris, Gallimard, 1968, 560 p.
- Roland BARTHES, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil, 1978, 45 p. S/Z, Paris, Seuil, 1970, réédition : Paris, Seuil 1976, 277 p.
- Pierre BAYARD, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Les éditions de minuit, collection Paradoxe, 2000, 172 p.
- Philippe BONNEFIS, *Pascal Quignard : son nom seul*, Paris, Galilée, collection Incises, 2001, 135 p.
- Pierre BRUNEL, *La littérature française aujourd'hui Essai sur la littérature française dans la seconde moitié du Xxème siècle*, Paris, Vuibert, 1997, 222 p.
- Italo CALVINO, *La machine littérature*, titre original *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, traduit par Michel Orcel et François Wahl, réédition : Paris, Seuil, collection Pierres vives, 1984, 250 p.
- Michel CHARLES, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, 389 p.
- Dorit COHN, *Le propre de la fiction*, titre original : *The distinction of fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999, traduction Claude Hary-Schaeffer, réédition : Paris, Seuil, collection Poétique, 2001, 261 p.
- Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie, littérature et sens commun*, Paris, Seuil, collection La couleur des idées, 1998, 313 p.
- Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1977, 247 p.
- Jean Louis DUFAYS, *Pour une lecture littéraire*, Paris, De Boeck, 1996, tome 1 302 p., tome 2 381 p.
- Terry EAGLETON, *Critique et théorie littéraire, une introduction*, titre original : *Literary theory, An introduction*, Great Britain, Basil Blackwell Ltd, 1983, Traduction Maryse Souchard, avec la collaboration de Jean-François Labouvier, Paris, PUF, collection Formes sémiotiques, 1994, 228 p.
- Umberto ECO, *De bibliotheca*, titre original : *De bibliotheca*, Conférence prononcée le 10 mars 1981 pour célébrer le 25^{ème} anniversaire de l'installation de la Bibliothèque Communale de Milan dans le palais Sormani, traduit par Eliane Deschamps-Pria, réédition : Caen, L'échoppe, 1986, 31 p. *Kant et l'ornithorynque*, titre original : *Kant e l'ornitorinco*, Milan, éditions Bompiani, 1997, traduit par Julien Gayrard, réédition : Paris, Grasset, 2001, 470 p. *Les limites de l'interprétation*, titre original : *i limiti dell'interpretazione*, Milan, éditions Gruppo Editoriale Fabri, Bompiani, 1990, traduit par Myriem Bouzaher, réédition : Paris, Grasset, 1994, 406 p. *L'œuvre ouverte*, titre original : *Opera Aperta*, Milan, Bompiani, 1962, traduit par Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, réédition : Paris, Seuil, 1979, 315 p. *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, titre original : *La ricerca della lingua perfetta nella cultura Europa*, Roma-Bari, Laterza, 1993, traduit par Jean-Paul Manganaro, réédition : Paris, Seuil, Faire l'Europe, 1994, 436 p. *Lector in fabula*, ou *La coopération interprétative dans les textes narratifs*, titre original : *Lector in fabula* :

- la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, traduit par Myriem BOUZAHER, réédition : Paris, Grasset, 1985, 315 p.
- Bernard FILLAUDEAU, *L'univers ludique d'André Gide : les soties*, Paris, Corti, 1985, 329 p.
- Emmanuel FRAISSE et Bernard MOURALIS, *Questions de littérature générale*, Paris, Seuil, 2001, 298 p.
- Serge GAUBERT, *Proust ou le roman de la différence L'individu et le monde social de « Jean Santeuil » à « La Recherche »*, Lyon, PUL, 1980, 394 p.
- Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1991, 153 p.
Mimologiques : voyage en Cratylie, Paris, Seuil, Collection poétique, 1976, 427 p.
Palimpsestes La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, 573 p.
- Joël GUENOUN, *Les mots ont des visages*, Paris, éditions Autrement Littératures, 1995, 79 p.
- Kate HÄMBURGER, *Logique des genres littéraires*, titre original *Die Logik der Dichtung* Stuttgart, éditions Ernst Klett, 1997, traduit par Pierre Cadiot, réédition : Paris, Seuil, collection Poétique, 1986, 312 p.
- Wolfgang ISER, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, titre original: *Der Akt des Lesens*, München, éditions Wilhelm Fink Verlag, 1976, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, réédition : Mardaga, Sprimont, collection Philosophie et langage, 1997, 405 p.
- Hans-Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, titre original : *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Constance, éditions Verlagsanstalt; 1972, traduit de l'allemand par Claude Maillard, réédition : Paris, Gallimard, collection Bibliothèque des idées, 1978, 305 p.
- Einar Már JONSSON, *Le miroir, naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les belles lettres, collection Histoire, 1995, 235 p.
- Jean-Yves JOUANNAIS, *Artistes sans œuvres : « I would prefer not to »*, Paris, Hazan, 1997, 156 p.
- Julia KRISTEVA, *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, réédition : Paris, Seuil, collection Points, 1978, 328 p.
- Milan KUNDERA, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, réédition : Paris, Gallimard, collection Folio, 1994, 197 p.
- Claude-Edmonde MAGNY, *Histoire du roman français depuis 1918*, Paris, Seuil, collection Pierres vives, 1950, 350 p.
- Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, collection Le Chemin, 1970, 178 p.
- Bruce MORRISSETTE, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Les éditions de minuit, collection Arguments, 1974, 308 p.
- Jean RICARDOU, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1978, 350 p. *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, collection Ecrivains de toujours, 1971, version réécrite, précédée d'une préface inédite et suivie d'une étude complémentaire *Les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, collection Points, 1990, 260 p.
- Denis ROUGEMONT, *L'amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, 1939, réédition : Paris,

Plon, 1972, 356 p.

Hermes SALCEDA, *La Méthode de Raymond Roussel Écritures à procédés / Lecture à procédures*, Toulouse, Presses universitaires du Septentrion, 1997, 728 p.

Christian SALMON, *Tombeau de la fiction*, Paris, Denoël, 1999, 201 p.

Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1999, 346 p.

Pierre SEGINGER, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, Paris, SEDES, collection Questions de littérature, 2000, 220 p.

Tzvetan TODOROV, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987, 186 p.

Michel TOURNIER, *Le vol du vampire notes de lecture*, Paris, Mercure de France, 1981, 398 p.

Gao XINGJIAN, *La raison d'être de la littérature : discours prononcé devant l'Académie Suédoise le 7 décembre 2000*, traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait, La Tour d'Aigues, Editions de l'aube, 2000, 39 p.

Ouvrages critiques d'approche psychanalytique

Didier ANZIEU, *Le corps de l'œuvre, essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, réédition : Paris, Gallimard, Collection Connaissance de l'inconscient, 2000, 377 p. *Le Moi-Peau, du corps à la parole*, Paris, Bordas, 1985, réédition : Paris, Dunod, Collection Psychismes, 1995, 291 p. *Créer-Détruire*, Paris, Dunod, 1996, 279 p.

Stanislas TOMKIEWICZ, *L'adolescence volée*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, réédition : Paris, Hachette, collection Pluriel, 2001, 252 p.

Gérard WAJCMAN, *L'objet du siècle*, Paris, Verdier, collection Philia, 1998, 253 p.

Ouvrages critiques d'approche philosophique, sociologique ou anthropologique

Sylvain AUROUX, *Barbarie et philosophie*, Paris, PUF, collection Philosophie d'aujourd'hui, 1990, 199 p.

Philippe BRETON, *La parole manipulée*, Paris, La découverte, collection poche, 2001, 220 p.

Pascal BRUCKNER, *Le vertige de Babel, cosmopolitisme ou mondialisme*, Paris, Arléa, 1999, 63 p.

Louis-Jean CALVET, *La guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris, Hachette littératures, Pluriel, 1999, 294 p.

Albert CAMUS, *Le mythe de Sisyphe, essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1942, réédition : Paris, Gallimard, 1985, 185 p.

- Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien, 1. Art de faire*, (plusieurs fragments ont paru dans Traverses entre 1975 et 1979) réédition : Paris, Gallimard, 1990, 349 p.
- Jean-Marie CHARON, *La presse des jeunes*, Paris, éditions La Découverte & Syros, 2002, 123 p.
- Régis DEBRAY, *L'État séducteur, les révolutions médiologiques du pouvoir*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1997, 202 p. Transmettre, Paris, Editions Odile Jacob, Le champ médiologique, 1997, 203 p.
- Bernard DEFRENCE, *Le droit dans l'école ou les principes du droit appliqués à l'institution scolaire*, Paris, éditions Labor, 2000, 95 p.
- Jacques DERRIDA, *La Dissémination*, Paris, Seuil, Collection Tel quel, 1972, 413 p.
La pharmacie de Platon (précédé de *Phèdre*) Paris, Flammarion, 1992, 151 p.
L'Université sans condition, Paris, Galilée, collection Incises, 2001, 78 p.
Schibboleth : pour Paul Celan, Paris, Galilée, collection La Philosophie en effet, 1986, 125 p.
- Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, réédition : Paris, Gallimard, 1996, 400 p.
- Sigmund FREUD, *Totem et tabou: interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, titre original, *Totem und Tabu. Einige Ueberinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Leipzig, H. Heller, 1913, réédition : Paris, Petite bibliothèque Payot, 1972, 240 p.
- Jean-Louis GENARD, *Les pouvoirs de la culture*, Bruxelles, éditions Labor, collection quartier libre, 2001, 94 p.
- Albert JACQUARD, *Science et citoyenneté*, Nantes, éditions pleins feux, 2001, 59 p.
- LEIBNIZ, *Discours de métaphysique*, 1686, suivi de *Monadologie*, 1714, réédition : Paris, Gallimard, collection Tel, 1995, 168 p.
- Bertrand LECLAIR, *L'industrie de la consolation : La littérature face au « cerveau global »*, Paris, Verticales, 1998, 123 p. Théorie de la déroute, Paris, Verticales / Le Seuil, 2001, 182 p.
- Michel LISSE, *L'expérience de la lecture*, Paris, Galilée, collection La philosophie en effet, 2001, 191 p.
- Michel MEYER, *Langage et littérature : essai sur le sens*, titre original : *Meaning and reading : a philosophical essay on language and littérature*, Amsterdam, Benjamins, 1983, traduit de l'anglais par Alain Lempereur et Michel Meyer, réédition : Paris, PUF, collection Quadrige, 2001, 249 p.
- Hubert NYSSEN, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Nathan, collection Le texte à l'œuvre, 1993, 188 p.
- Jean PIAGET, *Où va l'éducation*, Le texte Où va l'éducation a été rédigé en 1971 à l'intention de la Commission internationale sur le développement de l'éducation, organisme dépendant de l'UNESCO, le texte *Le droit à l'éducation dans le monde moderne* a paru dans *Les Droits de l'esprit*, collection Droits de l'homme, publié par l'UNESCO, Paris, librairie du Recueil Sirey, 1948, réédition : Paris, Denoël / Gonthier, collection Folio / Essais 1998, 116 p.
- PLATON, *La République*, traduit par Robert Baccou, réédition : Paris,

Garnier-Frères, 1966, 510 p.

Gérard POMMIER, *Naissance et renaissance de l'écriture*, Paris, PUF, collection Ecriture, 1993, 381 p.

Karl POPPER, *Des sources de la connaissance et de l'ignorance*, conférence donnée en 1960 à la British Academy, publié en guise de préface dans le recueil d'essais *Conjectures et réfutations*, 1985, traduit de l'anglais par Michelle-Irène et Marc de LAUNAY, réédition : Paris, Editions Payot et Rivages, collection Rivages poche, 1998, 156 p.

Ignacio RAMONET, *Propagandes silencieuses : Masses, télévision, cinéma*, Paris, Galilée, collection l'Espace critique, 2000, 200 p.

Paul RICŒUR, *L'herméneutique biblique*, titre original : *Biblical hermeneutics*, Missoula, MT. Society of Biblical Literature, 1975, traduit par François-Xavier AMHERDT, Paris, Les éditions du cerf, collection La nuit surveillée, 2001, 377 p.

Jean-Jacques ROUSSEAU, *Emile ou De l'éducation*, 1762, réédition : Paris, Gallimard, collection folio / essais, 1995, 1139 p.

Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, Collection idées, 1948, réédition : Paris, Gallimard, collection Idées, 1967, 374 p.

Pierre TRUCHE, *Juger, être jugé Le magistrat face aux autres et à lui-même*, Paris, Fayard, 2001, 191 p.

Robert TURCAN, *Mithra et le mithriacisme*, Paris, Les Belles Lettres, collection Histoire, 1993, réédition : Paris, Les Belles Lettres, collection Histoire, 2001, 194 p.

Pierre WATZLAWICK, *La réalité de la réalité, Confusion, désinformation, communication*, titre original : *How real is real ? Communication, Disinformation, Confusion*, New York, éditions Random House, 1976, réédition : Paris, Seuil, collection Points Essais, 1978 , 238 p.

Ouvrages critiques d'approche didactique

Alain BENTOLILA, *De l'illettrisme en général et de l'école en particulier*, Paris, Plon, Collection En général et en particulier, 1996, 217 p. *Le propre de l'homme*, Paris, Plon, 2000, 218 p.

Jean HOUSSAYE, *Les valeurs à l'école : l'éducation aux temps de la sécularisation*, Paris, PUF, collection Pédagogie d'aujourd'hui, 1992, 339 p.

José LARROSA, *Apprendre et être, langage, littérature et expérience de formation*, titres originaux (l'ouvrage a été traduit à partir de deux textes) : *Dejama que te cuente et la experiencia de la lectura*, Barcelone, éditions Laertes, traduit de l'espagnol par Norbert Véran, réédition : Paris, ESF éditeur, 1998, 169 p.

Philippe MEIRIEU, *Des enfants et des hommes*, Paris, ESF éditeur, collection Pédagogies, 1999, 133 p. *Frankenstein pédagogue*, Paris, ESF éditeur, collection Pratiques et enjeux pédagogiques, 1996, 127 p. *Le choix d'éduquer : éthique et pédagogie*, Paris, ESF éditeur, collection Pédagogies, 1999, 198 p.

Michel SCHMITT, *Leçons de littérature L'enseignement littéraire au lycée*, Paris,

l'Harmattan, 1994, 203 p.

Yves REUTER, *Enseigner et apprendre à écrire, Construire une didactique de l'écriture*, Paris, ESF éditeur, collection Didactique du Français, 1996, 181 p.

Ouvrages critiques consacrés aux arts plastiques

Jurgis BALTRUSAITIS, *Le miroir, révélations, science-fiction et fallacie*s, Paris, Elmayan-Le Seuil, 1978, 311 p. *Anamorphoses ou « Thaumaturgus opticus »*, Paris, Flammarion, Collection Idées et recherches, 1984, 223 p.

Pierre-Michel BERTRAND, *Le portrait de Van Eyck*, Paris, Hermann éditeurs des sciences et des arts, collection savoir : sur l'art, 1997, 80 p.

Charles-Pierre BRU, *Esthétique de l'abstraction, essai sur le problème actuel de la peinture*, Paris, L'Harmattan, collection l'Ouverture philosophique, 2000, 331 p.

Bruno ERNST, *Le miroir magique de M.C. Escher*, traduit par Jeanne Renault, Köln, Benedikt Taschen Verlag, 1992, 116 p.

Gladys C. FABRE et Georges DUBY, *Jean-Pierre Raynaud*, Paris, Fernand Hazan, 1986, 143 p.

Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, Les éditions de minuit, collection Paradoxe, 1998, 380 p.

Soko PHAY-VAKALIS, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, L'Harmattan, 2001, 199 p.

Paul VIRILLO, *La procédure silence*, Paris, Galilée, collection L'espace critique, 2000, 75 p.

Ingo F. WALTHER, *Pablo Picasso 1881 - 1973 Le génie du siècle*, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1992, 93 p.

Ouvrages critiques consacrés à la physique

Douglas HOFSTADTER, *Gödel Escher Bach, Les brins d'une guirlande éternelle*, titre original : *Gödel, Escher, Bach : an Eternal Golden Braid*, New York, Basic Books Inc. Publisher, 1979, traduit par Jacqueline Henry et Robert French, Paris, Dunod, 2000, 883 p.

Articles

Jan BAETENS et Bernardo SCHIAVETTA, *Ecrivains encore un effort... pour être absolument modernes !*, p.9-24 dans *FORMULES N°1 REVUE DES LITTERATURES A CONTRAINTES*, Belgique, L'âge d'homme, juillet 1997.

Rolf BREUER, *La réflexivité en littérature*, p.161-184 dans *L'INVENTION DE LA*

REALITE COMMENT SAVONS-NOUS CE QUE NOUS CROYONS SAVOIR ? CONTRIBUTIONS AU CONSTRUCTIVISME, sous la direction de Paul WATZLAWICK, titre original : *Die Erfundene Wirklichkeit Wir wissen wir, was wir zu wissen glauben ? Beiträge zum Konstruktivismus*, München, R. Piper Co. Verlag, 1981, traduit de l'allemand par Anne-Lise Hacker, réédition : Paris, Seuil, 1988.

Gérard CHAZAL, *Symbolisme minimal & combinatoire*, p.141-151 dans *LES CAHIERS DE MEDIOLOGIE 9 LESS IS MORE STRATEGIES DU MOINS*, Paris, Gallimard, 1^{er} semestre 2000.

Clément CHEROUX, *1945 : les seuils de l'horreur*, p.34-39 dans *REPRESENTER L'HORREUR*, Art Press Hors-série, Paris, mai 2001.

Jean-Louis CHISSL et Jacques DAVID, *Penser l'écrit pour la didactique* p.44-55 dans *LE FRANÇAIS AUJOURD'HUI CULTURE DE L'ECRIT CULTURE DES ECRANS*, Articles réunis et présentés par Lise VIERRA et Sylvette DAGOT, Bertrand-Lacoste, collection Didactiques, CRDP Midi-Pyrénées, 1994.

ANNE-Marie CHRISTIN, *De l'espace typographique à l'écriture du blanc : le Coup de dés de Stéphane Mallarmé*, p.195-199 dans *L'AVENTURE DES ECRITURES LA PAGE*, Bibliothèque nationale de France, 1999.

Fei DAEWEI, *Transgresser le principe céleste - Dialogue avec le groupe Cadavre*, p.60-64 dans *REPRESENTER L'HORREUR*, Art Press Hors-série, Paris, mai 2001.

Jean-Yves DEBREUILLE, « *Le monde s'écroulant peu à peu par morceaux* » *Claude Simon et la littérature*, Communication (à paraître) septembre 2000. présentée lors du colloque se déroulant à Lodz « *Littérature de la misère et misère de la littérature* »,

Jacques DEMARcq, *La relation texte-image*, p.163-187 dans *L'AVENTURE DES ECRITURES LA PAGE*, Bibliothèque nationale de France, 1999.

Jacques DEMARcq, *L'espace de la page, entre vide et plein*, p.65-103 dans *L'AVENTURE DES ECRITURES LA PAGE*, Bibliothèque nationale de France, 1999.

Jacques DERRIDA, *La différence*, p.43-68, dans *TEL QUEL THEORIE D'ENSEMBLE*, Paris, Seuil, 1968, réédition : Paris, Seuil, 1980.

Jean-Louis DUFAYS, *Recherche et formation au CEDILL*, p.145-149 dans *RECHERCHES EN DIDACTIQUE DE LA LITTERATURE* Rencontres de Rennes mars 2000, Textes réunis et présentés par Marie-José FOURTANIER, Gérard LANGLADE, Annie ROUXEL, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

Heinz Von FOERSTER, *La construction de la réalité*, p.45-69 dans *L'INVENTION DE LA REALITE COMMENT SAVONS-NOUS CE QUE NOUS CROYONS SAVOIR COMMENT SAVONS-NOUS CE QUE NOUS CROYONS SAVOIR ? CONTRIBUTIONS AU CONSTRUCTIVISME* sous la direction de Paul Watzlawick, titre original : *Die Erfundene Wirklichkeit Wir wissen wir, was wir zu glauben ? Beiträge zum Konstruktivismus*, München, R. Piper Co. Verlag, traduit de l'allemand par Anne-Lise Hacker, réédition : Paris, Seuil, 1988.

Giuseppe FORNARI, *Les marionnettes de Platon. L'anthropologie de l'éducation dans la philosophie grecque et la société contemporaine*, p. 157-188 dans *LA SPIRALE MIMETIQUE DIX-HUIT LEÇONS SUR RENE GIRARD*, sous la direction de Maria Stella BARBERI, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

Claudine GARCIA-DEBANC, *Peut-on programmer les apprentissages en productions d'écrits ?*, p.153-174 dans *PAROLE, ECRIT, IMAGE ACTES III LES ENTRETIENS NATHAN* sous la direction d'Alain BENTOLILA, Paris, Nathan, 1993.

Ernst Von GLASERSFELD, *Introduction à un constructivisme radical*, p.19-43 dans *L'INVENTION DE LA REALITE COMMENT SAVONS-NOUS CE QUE NOUS CROYONS SAVOIR ? CONTRIBUTIONS AU CONSTRUCTIVISME*, sous la direction de Paul WATZLAWICK, titre original : *Die Erfundene Wirklichkeit Wir wissen wir, was wir zu wissen glauben ? Beiträge zum Konstruktivismus*, München, R. Piper Co. Verlag, traduit de l'allemand par Anne-Lise Hacker, réédition : Paris, Seuil, 1988.

Jean-Marie GLEIZE, *Intégralement et dans un certain sens*, p.122-126 dans *LITTERATURE CONTEMPORAINE*, sous la direction de Michel le BOUFFANT, Paris, Les actes de la Villette, Nathan pédagogie, 1993.

Christian GODIN, *Le tout dans la partie*, p.179-188 dans *LES CAHIERS DE MÉDIOLOGIE 9 LESS IS MORE STRATEGIES DU MOINS*, Paris, Gallimard, 1^{er} semestre 2000.

Mireille GRANGE, *Témoignage sur le collège*, p. 13-29 dans *PROPOSITIONS POUR LES ENSEIGNEMENTS LITTÉRAIRES*, sous la direction de Michel JARRETY, Paris, PUF, 2000.

Philippe HAMON, *Un discours constraint*, p.119-181 dans *LITTERATURE ET REALITE*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1982.

Pierre JACOB, *Identité personnelle et apprentissage*, p.26-29 dans *LA RECHERCHE LA MEMOIRE ET L'OUBLI COMMENT NAISSENT ET S'EFFACENT LES SOUVENIRS*, Paris, Société d'Editions Scientifiques, n° 344 juillet-août 2001.

Francis JACQUES, *Le moment du texte*, p.15-85 dans *LE TEXTE COMME OBJET PHILOSOPHIQUE*, Paris, Beauchesne éditeur, 1987.

Branden W. JOSEPH, *Blanc sur blanc*, p.4-31 dans *LES CAHIERS DU MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE*, 71 Printemps 2000, Centre Pompidou.

Tolaman KENHIRI, *La bible et le fusil*, p.19-21 dans *CHRONIQUES D'UNE CONQUETE*, Paris, ethnies Droits de l'homme et peuples autochtones, n°14, volume 7, Hiver 1992-1993.

Henri MESCHONNIC, *Entretien avec Henri Meschonnic « Cette chose » qui empêche de poser d'autres questions*, propos recueillis par Michèle Atchadé, p.55-69 dans *ENCRAGES ENTRE LE CORPS ET L'ECRIT*, Paris, L'harmattan, 1999.

Alain MONTANDON, *L'emploi du temps comme roman alchimique*, p.81-85 dans *ANALYSES ET REFLEXIONS SUR MICHEL BUTOR L'EMPLOI DU TEMPS LA VILLE*, Paris, édition marketing S.A. collection ellipses, 1995.

Jean RICARDOU, *Les leçons de l'écrit, (place et rôle de la lecture dans le procès d'écriture)*, p.9-21 dans *PROBLEMES ACTUELS DE LA LECTURE*, colloque de Cerisy, Paris, Clancier-Guénaud, 1982. *La couverture découverte Problèmes de la lecturabilité textuelle*, p.5-34 dans *PROTEE*, volume 14, n° 1-2, Université de Chicoutimi, Chicoutimi, 1985. *Pluriel de l'écriture*, p.19-29 dans *TEXTE EN MAIN*, n°1, Grenoble, L'Atelier du Texte (Ceditel), 1993. *Aveugle à son aveuglement*, p.71-74 dans *TEXTE EN MAIN*, n°1, Grenoble, 1984. *Deviens, lecteur le scripteur que tu es*, p.105-125 dans *PRATIQUES*, n°67, Metz, 1990. *Le*

- ready-made hyperreprésentatif*, p.219-225 colloque de l'Université de Pau, Presses Universitaires de Pau, 1998. *L'œuvre au blanc*, p.1-9 dans *AMADIS*, n°3, Université de Bretagne Occidentale, Brest 2000. *Fonction critique*, p.221-252 dans *TEL QUEL THEORIE D'ENSEMBLE*, Paris, Seuil, 1968, réédition : Paris, Seuil, 1980.
- Jacques ROUBAUD, *Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens*, p.90 dans *OULIPO ATLAS DE LITTERATURE POTENTIELLE*, Paris, Gallimard, 1988.
- Thiphaine SAMOYAUT, *Fiction et abstraction*, p.56-85 dans *LITTERATURE N°123 ROMAN FICTION*, Paris, Larousse, septembre 2001.
- André SIGANOS, *L'imaginaire du labyrinthe (2) : Sens du mythe et mythe du sens*, p.7-18 dans *LE FIL D'ARIANE L'IMAGINAIRE DU LABYRINTHE*, Cahiers de Littérature Générale sous la direction de Béatrice DIDIER et Gwenhaël PONNAU, Nantes, Opéra, 1994.
- Catherine de SMET, « Je suis un livre », p.94-111 dans *LES CAHIERS DU MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE* 68, Centre Georges Pompidou, été 1999.
- Emmanuel SOUCHIER, *Histoires de pages et pages d'histoire*, p.19-55 dans *L'AVENTURE DES ECRITURES LA PAGE*, Bibliothèque nationale de France, 1999.
- Véronique TERRIER HARTMANN, *Détournements du littéraire dans les arts plastiques*, p.40-70 dans *PRATIQUES N°7*, Presses Universitaires de Rennes, automne 1999.
- Bernard VALETTE, *Entretien avec Michel Butor*, p.15-23 dans *ANALYSES ET REFLEXIONS SUR MICHEL BUTOR L'EMPLOI DU TEMPS LA VILLE*, Paris, édition marketing S.A., collection ellipses, 1995.
- Francisco J. VARELA, *Le cercle créatif*, p.329-345 dans *L'INVENTION DE LA REALITE COMMENT SAVONS-NOUS CE QUE NOUS ROYONS SAVOIR ? CONTRIBUTIONS AU CONSTRUCTIVISME*, sous la direction de Paul WATZLAWICK, titre original : traduit de l'allemand par Anne-Lise HACKER, Paris, Seuil, 1988.
- Gérard WAJCMAN, *L'art, la psychanalyse, le siècle*, p.27-53 dans *LACAN L'ECRIT, L'IMAGE*, sous la direction de l'Ecole de la Cause freudienne, Flammarion, 2000.
- Mark A. WHEELER, *Les surprises de la mémoire infantile*, p.16-18 dans *LA RECHERCHE LA MEMOIRE ET L'OUBLI COMMENT NAISSENT ET S'EFFACENT LES SOUVENIRS*, n°344 juillet-août 2001.
- Eulalia YAGARI GONZALEZ, *De quoi notre avenir sera-t-il fait ?*, p.56-59 dans *CHRONIQUES D'UNE CONQUETE* Droits de l'homme et peuples autochtones, n° 14, volume 7, Hiver 1992-1993.

Collectifs

Encyclopédie de la chose imprimée du papier à l'écran, sous la direction de Marc COMBIER et Yvette PESEZ, Paris, Retz/Her, 1999, 544 p.

OLIPO, Atlas de littérature potentielle, Paris, Gallimard, 1981, 432 p.

La représentation dans la littérature et dans les arts. Anthologie, sous la direction de

Pierre GLAUCES, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, 635 p.

Recherches en didactique de la littérature Rencontress de Rennes 2000, Présentation de Marie-José FOURTANIER, Gérard ANGLADE, Annie ROUXEL, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, 163 p.

Littérature contemporaine Les actes de la Villette, sous la direction de Michel le BOUFFANT, Paris, Nathan, collection pédagogie, 1993, 191 p.

Compléments bibliographiques

Textes littéraires

BAPTISTE-MARREY, *Edda H. ou La dernière maréchale*, suivi de *Il Bacio di Tosca*, Arles, Actes Sud, collection Babel ,1993, 156 p. *Elvira : opéra-roman*, Arles, Actes Sud, collection Babel, 1995, 153 p.

Jorge Luis BORGES, *Le livre de sable, nouvelles*, titre original : *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1975, traduction Françoise Rosset, réédition : Paris, Gallimard, collection Folio, 1996, 146 p. *L'auteur et autres textes*, titre original : *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960, traduction de Roger CAILLOIS, réédition Paris, Gallimard, 1982, 220 p.

Michel BUTOR, *Passage de Milan*, Paris, Les éditions de minuit, 1954, réédition : Paris, UGE, collection 10/18, 1970, 287 p. *Pour tourner la page : magazine à deux voix*, Arles, Actes Sud, collection Un Endroit où aller, 1997, 260 p. *Stravinsky au piano*, Arles, Actes Sud, collection Un Endroit où aller, 1995, 75 p.

Italo CALVINO, *Le château des destins croisés*, titre original : *Il castello dei destini incroyant*, Torino, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1973, traduit de l'italien par Jean THIBAUDEAU et l'auteur, réédition : Paris, Point Seuil, 1976, 140 p. *Les villes invisibles*, titre original : *Le città invisibili* , Torino, Giulio Einaudi Editore, 1972, traduit par Jean Thibaudeau, réédition : Paris, Seuil, 1974, 188 p.

Lewis CARROLL, *Ce que se dirent Achille et la Tortue*, titre original : *What the Tortoise said to Achilles*, texte de trois pages publié dans *Mind*, sans nom d'auteur et présenté en tiré à part le même mois, 1894, texte traduit, présenté et annoté par Jean GATTEGNO, réédition : *Œuvres*, Paris, Gallimard, collection Pléiade, 1990, 1983 p.

Umberto ECO, *Le nom de la rose*, titre original : *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984, traduit par Jean-Noël Schifano, réédition : Paris, Grasset, 1985, 548 p.

Anne F. GARRÉTA, *La décomposition*, Paris, Grasset, 1999, 243 p.

Christophe HANNA, *Petits poèmes en prose*, Marseille, Editions Al Dante, collection Nioques, ,1998, 107 p.

Manuel JOSEPH, *Heroes are heroes*, Paris, p.O.L., 1994, 120 p.

Raymond JEAN, *La lectrice*, Arles, Actes sud, 1986, 213 p.

- Milan KUNDERA, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1995, 333 p.
La vie est ailleurs, titre original *Zivot je jinde*, traduit du tchèque par François Kérel, Paris, Gallimard, collection Du monde entier, 1988, 403 p.
- Michel LEIRIS, *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, collection L'imaginaire, 1998, 153 p.
- Mathieu LINDON, *La littérature*, Paris, p.O.L., 2001, 155 p.
- David LODGE, *La chute du British Museum*, titre original *The British Museum is Falling Down*, 1965, traduit de l'anglais par Laurent Dufour, réédition : Paris, éditions Payot & Rivages, collection bibliothèque étrangère, 1998, 234 p.
- Harry MATHEWS, *Conversions*, titre original *The Conversions*, traduit de l'anglais par Claude Portail et Denis Roche, avec la collaboration de l'auteur, Paris, Gallimard, collection L'imaginaire, 1989, 205 p. *Les Verts Champs de moutarde de l'Afghanistan*, titre original : *Tlooth*, New York, Douleday & Company, 1966, traduit par Georges Pérec avec le concours de l'auteur, réédition : Paris, p.O.L., 1998, 173 p.
- Jean-Claude MONTEL, *Motus*, Chambéry, Éditions Comp'act, collection Le manifeste, 1999, 131 p.
- Georges PEREC, *Les choses, une histoire des années 60*, Paris, Denoël, collection Les lettres nouvelles, 1965, réédition : Paris, Julliard, Presses pocket, 1990, 158 p.
Nouveaux jeux intéressants, Cadeilhan, Zulma, 1997, 136 p., réédition : Paris, Zulma, collection Grain d'orage, 1998, 92 p. *Penser / classer*, Paris, Hachette, 1985, 184 p., réédition : Paris, Hachette, collection Textes du XXe siècle, 1996, 184 p. *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, collection Les lettres nouvelles, 1975, 220 p.
- Robert PINGET, *Fable*, Paris, Les éditions de minuit, 1971, 116 p. *Passacaille*, Paris, Les éditions de minuit, 1971, 132 p.
- Pascal QUIGNARD, *La haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, 1996, réédition : Paris, Gallimard, collection Folio, 2000, 301 p. *La leçon de musique*, Paris, Hachette, collection Textes du XXe siècle, 1987, 135 p. *Le lecteur*, Paris, Gallimard, 1986, 146 p. *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, POL, 1993, 112 p. *Les tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, Paris, Gallimard, 1984, 145 p. *Tous les matins du monde*, Paris, Le grand livre du mois, 1991, 134 p., réédition : Paris, Gallimard, collection Folio, 1996, 116 p.
- Jean RICARDOU, *La cathédrale de Sens / La cathédrale de Sons*, Paris, Les impressions nouvelles, 1988, 192 p. *L'observatoire de Cannes*, Paris, Les éditions de minuit, 1961, 202 p.
- Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Les éditions du Seuil, collection L'ordre philosophique, 2000, 675 p. *La métaphore vive*, Paris, Les éditions du Seuil, collection L'ordre philosophique, 1975, 411 p.
- Julián RÍOS, *La vie sexuelle des mots*, titre original *La vida sexual de las palabras*, traduit de l'espagnol par Geneviève Duchêne, réédition : Paris, José Corti, collection Ibériques, 1995, 153 p.
- Alain ROBBE-GRILLET, *Le miroir qui revient*, Paris, Les éditions de minuit, collection Romanesques, 1984, 231 p.
- Maurice ROCHE, *Compact*, Paris, Seuil, collection Tel Quel, 1966, réédition : Annecy, Tristam, 1997, 162 p. *Je ne vais pas bien, mais il faut que j'y aille*, Paris,

Seuil, collection Point-virgule, 1987, 115 p. *Mémoire*, Annecy, Tristram, 2000, 173 p.
ROSINSKI et VAN HAMME, *Le grand pouvoir du Chninkel*, Paris, Casterman, 1988, 165 p.

Jacques ROUBAUD, *La Boucle*, Paris, Seuil, collection Fiction & Cie, 1993, 579 p. *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*, Paris, Gallimard, 1999, 262 p. *Le grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, collection Fiction & Cie, 1989, 411 p. *Poésie* : Paris, Seuil, collection Fiction & Cie, 2000, 538 p. *Quelque chose de noir*, Paris, Gallimard, 2000, 151 p.

Nathalie SARRAUTE, *Entre la vie et la mort*, Paris, Gallimard, 1968, réédition : Paris, Gallimard, collection Folio, 1992, 173 p. *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, collection idées, 1956, 184 p., réédition : Paris, Gallimard, Folio, 2000, 151 p. *Les fruits d'or*, Paris, Gallimard, 1963, 231 p., réédition : Paris, Gallimard, collection Folio, 1971, 157 p. *Le silence*, Paris, Gallimard, 1967, 122 p., réédition : Paris, Gallimard, Collection Folio, 2000, 92 p.

Claude SIMON, *La bataille de Pharsale*, Paris, Les éditions de minuit, 1969, 271 p. *Le tramway*, Paris, Les éditions de minuit, 2001, 141 p.

Michel TOURNIER, *Le miroir à deux faces La Fugue du petit poucet Ikonut ou l'Infini et les Eskimos Amandine ou les Deux Jardins*, illustrations d'Alain GAUTHIER, Paris, Seuil Jeunesse, 1994, non paginé.

Ouvrages critiques d'approche poétique

Claude ABASTADO, *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*, Paris, Archives des lettres modernes n°119, 1970

Roger-Michel ALLEMAND, *Le nouveau roman*, Paris, Ellipses Thèmes & études, 1996, 118 p.

Jacques ANIS, *Texte et ordinateur, l'écriture réinventée ?*, Paris, De Boeck Université, collection Méthodes en sciences humaines, 1998, 290 p.

Roland BARTHES, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, Points, 1984, 412 p. *Critique et vérité*, Paris, Seuil, Collection Tel quel, 1966, 78 p. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, Collection Tel quel, 1977, 280 p. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Collection Pierres vives, 1953, 126 p. *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, collection Tel quel, 1973, 105 p. *Sur Racine*, Paris, Seuil, collection Points, 1979, 157 p. *S/Z*, Paris, Tel Quel Points, 1970, 278 p.

Pierre BRUNEL, *La littérature française aujourd'hui*, essai sur la littérature française dans la seconde moitié du XXe siècle, Paris, Vuibert, collection Idées et références, 1997, 222 p. *Transparences du roman, le romancier et ses doubles au XXe siècle*, Paris, José Corti, collection Rien de commun, 1997, 304 p.

Claude BURGELIN, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre : Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Paris, Circé, 1996, 249 p.

Michel BUTOR, *Essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1997, 184 p. *Essai sur les essais*, Paris, Gallimard, 1988, 219 p

- Italo CALVINO, *La machine littérature, essais*, Titre original : *Una pietra sopra : discorsi di letteratura e società*, , Torino, Einaudi, 1980, traduction Michel Orcel et François Wahl, réédition : Paris, Seuil, collection La Librairie du xx^e siècle, 1993, 235 p.
- Pourquoi lire les classiques*, titre original *Perchè leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991, traduction Jean-Paul Manganaro, réédition : Paris, Seuil, collection Points, 1996, 248 p.
- Michel CHARLES, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1995, 388 p. *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1977, 297 p.
- Bernard CHOUVIER, *Jorge Luis Borges, l'homme et le labyrinthe*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1994, 161 p.
- Bruno CLEMENT, *L'invention du commentaire : Augustin, Jacques Derrida*, Paris, PUF, collection : Ecriture, 2000, 177 p.
- Alain CRESCIUCCI, *Claude Simon, La route des Flandres*, Paris, Klincksieck, collection: Parcours critique, 1997, 168 p.
- Lucien DÄLLENBACH, *Claude Simon*, Paris, Seuil, collection Les contemporains, 1998, 217 p. *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris, Archives des lettres modernes 135, 1972, 120 p.
- Philippe DAROS, *Italo Calvino*, Paris, Hachette supérieur, collection Portraits littéraires, 1994, 287 p.
- Robertson DAVIES, *Lire et écrire*, Titre original : *Reading and writing*, Salt Lake City, Utah, University of Utah Press, 1992, traduit par Dominique Issenhuth, réédition : Montréal, Léméac, 1999, 79 p.
- Jean-Pierre DEPETRIS, *Du juste et du lointain : essai sur la poétique et la logique*, Marseille, Sédérex, 1996, 100 p.
- Gérard DESSONS, *Introduction à la Poétique : approche des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 1995, 270 p.
- Philippe DUFOUR, *Le réalisme : de Balzac à Proust*, Paris, PUF, collection Premier cycle, 1998, 339 p.
- Jean-Louis DUMORTIER, *Lire le récit de fiction : pour étayer un apprentissage : théorie et pratique*, Bruxelles, De Boeck Duculot, collection Savoirs en pratique, 2001, 496 p.
- Umberto ECO, *Apostille au roman de la rose*, titre original : *Postille a Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984, traduit par Myriem BOUZAHER, réédition : Paris, Grasset, collection le livre de poche essais, 1994, 91 p. *Pastiches et postiches*, titre original : *Diario Minimo*, Milano, Mondadori, 1975, traduit par Bernard Guyader, réédition : Paris, éditions 10 / 18, collection Bibliothèques, 1988, 183 p. *La production des signes*, titre original : *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, traduit par Myriem Bouzaher, réédition : Paris, Livre de poche, 1992, 125 p. *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, titre original : *Six walks in the fictional woods*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1994, réédition : Paris, Grasset, 1996, 190 p. *De Superman au Surhomme*, titre original *Il superuomo di massa, studi sul romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 1978, traduit par Myriem Bouzaher, réédition : Paris, Grasset, 1993, 245 p.
- Brian T. FITCH, *Dimensions structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Paris, Lettres modernes Minard, collection Situation, 1977, 205 p.

- Pierre GARRIGUES, *Poétiques du fragment*, Paris, Editions Klincksieck, Collection d'esthétique, 1995, 508 p.
- Gérard GENETTE, *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil, collection Points, 1992, 245 p.
L'œuvre de l'art : La relation esthétique, Paris, Seuil, collection Poétique, 1997, 292 p.
Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, Collection poétique, 1999, 118 p.
- Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, Collection Essais, 1992, 573 p. *Seuils*, Paris, Seuil, Collection poétique, 1987, 388 p.
- Joëlle GLEIZE, *Le double Miroir : le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette, collection HU. Recherches littéraires, 1992, 285 p.
- Jean-Paul GOURÉVITCH, *La littérature de jeunesse dans tous ses écrits : anthologie de textes de référence (1529-1970)*, Le Perreux : CRDP de l'Académie de Créteil, collection Argos références, 1998, 352 p.
- Claude HAGÈGE, *L'enfant aux deux langues*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996, 298 p.
Halte à la mort des langues, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000, 402 p.
- Philippe HAMON, *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, Quadrige / PUF, 1984, 227 p.
- Roman JAKOBSON, *La génération qui a gaspillé ses poètes*, titre original: *O pokolenii, rastrativsem svoih poète*, traduit du russe par Marguerite Derrida, réédition : Paris, éditions Allia, 2001, 70 p.
- Jean-François JEANDILLOU, *L'analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, collection Cursus, 1997, 192 p.
- Anne JORRO, *Le lecteur interprète*, Paris, PUF, collection Education et formation, 1999, 136 p.
- Vincent JOUVE, *La lecture*, Paris, Hachette supérieur, collection Contours littéraires, 1993, 110 p. *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, collection Ecriture, 2001, 171 p.
- Marie-Claire KERBRAT, *Leçon littéraire sur l'Emploi du temps de Michel Butor*, Paris, PUF, collection Major bac, 1995, 119 p.
- Patrick LONGUET, *Lire Claude Simon : la polyphonie du monde*, Paris, Les éditions de minuit, collection Critique, 1995, 156 p.
- Bernard MAGNÉ, *Georges Perec*, Paris, Nathan université, 1999, 128 p.
- Alberto MANGUEL, *Dans la forêt du miroir : essais sur les mots et sur le monde*, titre original *Into the looking-glass wood*, Toronto, Knopf Canada, 1998, traduit par Christine Le Bœuf, réédition : Arles, Actes sud / Leméac, 2000, 318 p.
- Louis MARIN, *Le récit est un piège*, Paris, éditions de minuit, collection Critique, 1978, 145 p.
- Jean-Pierre MARTIN, *Contre Céline ou D'une gêne persistante à l'égard de la fascination exercée par Louis Destouches sur papier bible : avec quelques propositions de sujets pour le baccalauréat d'une fin de millénaire : roman*, Paris, José Corti, 1997, 189 p.
- Christine MONTALBETTI, *Images du lecteur dans les textes romanesques*, Paris, Bernard Lacoste, collection Parcours de lecture, 1992, 127 p.
- Alain MONTANDON, *Signe / Texte / Image*, Lyon, Cesma Lyon Edition, 1990, 211 p.

- Iconotextes*, Clermont-Ferrand, Ophrys, 1990, 304 p.
- Sylvie PARIZET, *Le défi de Babel : un mythe littéraire pour le XXIe siècle*, Paris, éditions Desjonquères, collection Littérature & idée, 2001, 191 p.
- Daniel PENNAC, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, Collection Blanche, 1993, 173 p.
- Yves PEYRE, *Peinture et poésie Le dialogue par le livre 1874 - 2000*, Paris, Gallimard, 2001, 269 p.
- Michel PICARD, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Les éditions de minuit, collection Critique, 1986, 319 p.
- Catherine RANNOUX, *L'écriture du labyrinthe*, Claude Simon, *La route des Flandres*, Orléans, Paradigme, collection Références, 1997, 191 p.
- Jean RICARDOU, *Une maladie chronique : problèmes de la représentation écrite du simultané*, Paris, Les impressions nouvelles, 1989, 85 p. *Les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, collection Points, 1990, 253 p. *Révolutions minuscules*, Paris, Les impressions nouvelles, 1988, 204 p.
- Jean-Pierre RICHARD, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, collection Pierres vives, 1981, 301 p. *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996, 185 p.
- Michel RIFFATERRE, *La production du texte*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1979, 284 p.
- Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les éditions de minuit, collection critique, 1963, 183 p.
- Marthe ROBERT, *Livre de lectures*, Paris, Grasset, 1977, 186 p. *La vérité littéraire*, Paris, Grasset, 1981, 209 p.
- Jean ROUDAUT, *Les dents de Bérénice : essai sur la représentation et l'évocation des bibliothèques*, Paris, Deyrolle, 1996, 155 p.
- Jean ROUSSET, *Le lecteur intime : de Balzac au journal*, Librairie José Corti, Paris, 1986, 220 p.
- Arnaud RYKNER, *Paroles perdues : faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, collection Les Essais, 2000, 318 p.
- Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ? Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, réédition : Paris, Gallimard, 1964, 389 p.
- Claude SIMON, *Discours de Stockholm*, Paris, Les éditions de minuit, 1997, 30 p.
- Tzvetan TODOROV, *Qu'est-ce-que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Points Seuil, collection Essais, 1996, 112 p. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1970, 187 p. *La notion de littérature*, Paris, Seuil, collection Folio, 1987, 186 p.
- Alain VIALA et Michel SCHMITT, *Faire / Lire*, Paris, Didier, 1979, 109 p.
- Jean WIRTZ, *Métadiscours et déceptivité Julien Torma vu par le Collège de Pataphysique*, Peter Lang S.A., éditions scientifiques européennes, Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wien, collection Sciences pour la communication, 1996, 159 p.
- Marina YAGUELLO, *Alice au pays du langage : pour comprendre la linguistique*, Paris, Seuil, 1998, 207 p.

Paul ZUMTHOR, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Seuil, collection La Couleur des idées, 1997, 227 p.

Ouvrages critiques d'approche psychanalytique

Didier ANZIEU, *Beckett*, Paris, Gallimard, Folio, 1999, 299 p. *Psychanalyse et langage : du corps à la parole*, Paris, Dunod, collection Inconscient et culture, 1989, 232 p.

Michèle AQUIEN, *L'autre versant du langage*, Paris, José Corti, 1997, 432 p.

Jean BELLEMIN-NOËL, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, collection : Ecriture, 1996, 203 p.

Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, collection Pluriel, 1986, 403 p.

Joël CLERGET, *La main de l'autre : le geste, le contact et la peau*, Ramonville-Saint-Agne, Erès, 1997, 214 p.

Laurent DANON-BOILEAU, *Du texte littéraire à l'acte de fiction : lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*, Gap, Ophrys , Collection L'homme dans la langue, 1995, 106 p.

Julia KRISTEVA, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1991, 293 p.
Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection, Paris, Gallimard, collection Points, 1983, 247 p. *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1999, 264 p.

Marie-Claude PENLOUP, *La tentation du littéraire*, Paris, Didier, collection Essais C.R.E.D.I.F., 2000, 160 p.

Michel SCHNEIDER, *Voleur de mots : essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, collection Connaissance de l'inconscient, 1985, 392 p.

Ouvrages critiques d'approche philosophique, sociologique ou anthropologique

Theodor Wiesengrund ADORNO, *Théorie esthétique*, titre original : *Aesthetische Theorie*, Frankfurt am main, Suhrkamp, 1970, traduit par Marc Jimenez et Eliane Kaufholz-Messmer, réédition : Paris, Klincksieck esthétique, 1989, 464 p.

Hannah ARENDT, *La crise de la culture, huit exercices de pensée politique*, titre original : *Between past and future : six exercises in political thought*, London, Faber and faber, 1961, traduit par Patrick Lévy, réédition : Paris, Gallimard Folio essais, collection Idées, 1972, 384 p.

ARISTOTE, *Poétique*, Traducteur : Hardy, J. Préfacier : Philippe Beck, collection Tel, 1996, 162 p.

Jean BAUDRILLARD, *Illusion, désillusion esthétiques*, Paris, Sens et Tonka, collection : Morsure, 1997, 46 p.

- François DAGOGNET, *Philosophie d'un retournement*, La Versanne, Encre marine, 2001, 117 p. *Pour l'art d'aujourd'hui, de l'objet de l'art à l'art de l'objet*, Paris, Dis voir, collection : Arts plastiques, 1992, 154 p.
- Gilles DELEUZE, *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de minuit, collection Paradoxe, 1993, 187 p.
- Gilbert DURAND, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, collection Ateliers de l'imaginaire, 1996, 262 p. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, PUF, 1960, 512 p.
- Mircea ELIADE, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, Tel, 1999, 238 p. *Le mythe de l'alchimie*, traduit du roumain par Alain Paruit et Ileana Tacou, Paris, Le livre de poche, 1992, 116 p.
- Philippe FONTAINE, *La représentation : les figures de la réflexion*, Paris, Ellipses, collection Philo, 2001, 143 p.
- Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque des sciences humaines, 1966, 400 p.
Raymond Roussel, Gallimard, Folio, Paris, 1992, 210 p. *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Gallimard, collection Tel, Paris, 1995, 360 p.
- René GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, 534 p.
- Edward Twitchell HALL, *Au-delà de la culture*, titre original : *Beyond culture*, New York, Anchor Press, 1976, traduit par Marie-Hélène Hatchuel, Paris, Seuil, collection Points, 1987, 233 p.
- Georg Wilhelm Friedrich. HEGEL, *Esthétique*, titre original : *Vollständige Ausgabe von einem Verein von Freuden des Verewigten : Merheineke, Schulze, Gans, Henning, Hothe, Michelet, Forster*, Berlin, Verlag von Duncker und Humblot, 1835, traduit par S. Jankélévitch, réédition : Paris, Flammarion, collection Champ philosophique, 1979, 373 p.
- Jean-Marie KLINKENBERG, *La langue et le citoyen : pour une autre politique de la langue française*, Paris, PUF, collection La politique éclatée, 2001, 196 p.
- David R. OLSON, *L'univers de l'écrit : comment la culture écrite donne forme à la pensée*, titre original *The world on paper the conceptual and cognitive implications of writing and Reading*, traduit de l'anglais par Yves Bonin, Paris, Retz Psychologie, 1998, 348 p.
- Lydie PEARL, *Corps, sexe et art : dimension symbolique*, Paris, L'Harmattan, collection Nouvelles études anthropologiques, 2001, 232 p.
- Clément ROSSET, *Le réel et son double : essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1997, 129 p.
- Georges STEINER, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, titre original *After Babel : aspects of language and translation*, New York, Oxford University Press, 1975, , traduit par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, réédition revue et augmentée : Paris, Albin Michel, collection Bibliothèque de L'Évolution de l'humanité, 1998, 692 p. *Dans le château de Barbe-Bleue, Notes pour une Redéfinition de la Culture*, titre original : *In Bluebeard's castle ; some notes towards the re-definition of culture*, London, Faer, 1971, traduit par Lucienne LOTRINGER, réédition, Paris, Seuil, 1973, 156 p. *Langage et silence*, titre original *Language and Silence : essays*

- in language, literature, and the inhuman.*, New York, Atheneum, 1967, traduit de l'anglais par Lucienne LOTRINGER, Guy DURAND, Lise et Denis ROCHE, Jean-Pierre FAYE, Jean FANCHETTE, réédition : Paris, Seuil, 1969, 282 p.
- Passions impunies*, titre original *No passion spent*, Londres, Faber and Faber, 1996, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat et Louis Évrard, réédition : Paris, Gallimard, 1997, 324 p. *Préface à la bible hébraïque*, titre original *A preface to the Hebrew Bible* publié sous forme de préface à l'Ancien Testament : *The Old Testament : King James Version*, Everyman's Library, 1996, puis repris dans le recueil d'essais de George Steiner, *No passion spent. Essays 1978-1996*, London, Faber and Faber, 1996, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, collection Bibliothèque Albin Michel des idées, 2001, 130 p.
- Christian VANDENDORDE, *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, Editions la découverte, collection Sciences et société, 1999, 271 p.
- Paul WATZLAWICK, *La réalité de la réalité Confusion, désinformation, communication*, titre original : *How real is ? Communication, Disinformation, Confusion*, New York, Toronto, éditions Random House, 1976, traduit par Edgar ROSKIS, réédition : Paris, Seuil, 1978, 237 p.

Ouvrages critiques d'approche didactique

- Anne ARMAND, *L'histoire littéraire Théories et pratiques*, CRDP Midi-Pyrénées, Bertrand-Lacoste, collection Didactiques, 1993, 180 p.
- Sandra Lee BECKETT, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Les presses de l'université de Montréal, Grenoble : Éd. littéraires et linguistiques de l'Université de Grenoble, collection : Espace littéraire. Études, 1997, 317 p.
- Christine BARRE-DE MINIAC, *Vers une didactique de l'écriture Pour une approche pluridisciplinaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996, 195 p.
- Edouard BERTOUY, *La lecture à l'école maternelle*, Paris, L'école, 1993, 182 p.
- Claire BONIFACE, *Les ateliers d'écriture*, Paris, Retz, 1992, 238 p.
- Jacques FIJALKOW, *Sur la lecture : perspectives sociocognitives dans le champ de la lecture-écriture*, Issy-les-Moulineaux, ESF, collection Didactique du français, 2000, 206 p.
- Claudine GARCIA-DEBANC, *L'élève et la production d'écrits*, Metz, Centre d'analyse syntaxique de l'Université de Metz, Didactique des textes, 1990, 222 p.
- Jocelyne GIASSON, *La compréhension en lecture*, Bruxelles, De Boeck Université, collection Pédagogies en développement, Pratiques méthodologiques, 1990, 193 p. *Les textes littéraires à l'école*, Montréal, Gaëtan Morin éditeur, 2000, 271 p.
- Bernadette GROMER et Marlise WEISS, *Lire Apprendre à lire / 1*, Paris, Armand Colin, 1990, 111 p.
- Bernadette GROMER et Marlise WEISS, *Lire 2. Etre lecteur*, Paris, Armand Colin, 1990, 166 p.

- Martine JEY, *La lecture littéraire au lycée : invention d'une discipline (1880 - 1925)*, Paris, Klincksieck, 1998, 343 p.
- Violaine HOUDART-MEROT, *La culture littéraire au lycée depuis 1880*, Paris, Adapt éditions, 1998, 274 p.
- Bernard LAHIRE, *L'invention de l'« illettrisme » : rhétorique publique, éthique et stigmates*, Paris, Editions la découverte, collection Les Textes à l'appui, 1999, 370 p.
- Francis MARCOIN, *A l'école de la littérature*, Paris, Les éditions ouvrières, 1992, 207 p.
- Jean-Marie PRIVAT, Yves REUTER, *Lectures et médiations culturelles Actes du colloque Villeurbanne 1990*, Villeurbanne, Maison du Livre de l'Image et du Son, 1991, 193 p.
- Yves REUTER, *Enseigner et apprendre à écrire Construire une didactique de l'écriture*, Paris, ESF éditeur, 1996, 181 p.
- Françoise ROPE, *Enseigner le français : didactique de la langue maternelle*, Paris, Editions universitaires, collection Savoir et formation, 1990, 231 p.
- Danièle SALLENAVE, *A quoi sert la littérature*, Paris, Textuel, collection Conversations pour demain, 1997, 119 p.
- Frank SMITH, *Comment les enfants apprennent à lire*, titre original *Psycholinguistics and Reading*, traduction et adaptation Michèle Proux, Paris, Retz, collection Actualité pédagogique, 1980, 169 p.
- Jean-Michel ZAKHARTCHOUK, *L'enseignant, un passeur culturel*, Paris, ESF éditeur, collection Pratiques et enjeux pédagogiques, 1999, 126 p.

Ouvrages critiques consacrés aux arts plastiques

- Hans BELTING, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, titre original : *Das Ende der Kunstgeschichte ?*, Munich Deuscher Kunstverlag, 1983, traduit par Jean-François Poirier, Yves Michaud, réédition : Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, collection Rayon art, 1989, 146 p.
- BEN, *Je cherche la vérité 17 février - 27 mai 2000*, Exposition organisée par le musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, Nice, Flammarion, 2001, 215 p.
- Alain BESANÇON, *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, collection L'esprit de la cité, Paris, 526 p.
- Michael CAMILLE, *Images dans les marges : aux limites de l'art médiéval*, titre original : *Image on the Edge*, traduit par Béatrice et Jean-Claude Bonne, réédition : Paris, Gallimard, collection : Le temps des images, 1997, 247 p.
- Geneviève CORNU, *Sémiologie de l'image dans la publicité*, Paris, Les éditions d'organisation, collection EO sup, 1991, 158 p.
- Denyse DURAND-RUEL, Yves RISSIER, Bernard, WAUTHIER-WURMSER , Jean-Pierre Raynaud *La maison 1969-1987*, Paris, éditions du Regard, 1988, 344 p.
- Fred FOREST, *Pour un art actuel : l'art à l'heure d'internet*, Paris, L'Harmattan, collection Ouverture philosophique, 1998, 267 p.

- Nathalie HEINICH, *Etre artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck études, 1996, 109 p. *Etre écrivain : création et identité*, Paris, Editions la découverte, collection Armillaire, 2000, 367 p.
- Béatrice LENOIR, *L'œuvre d'art*, Paris, Flammarion, collection Corpus, 1999, 248 p.
- Arnaud MANSAR, *Mondrian ou l'abstraction blanche*, Tournai, La renaissance du livre collection Signatures, 2000, 191 p.
- Sabine MELCHIOR-BONNET, *Histoire du miroir*, Paris, Editions Imago, 1994, 272 p.
- Catherine MILLET, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1994, 337 p.
- Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, collection Champs, 1997, 437 p.
- Yves PEYRE, *Peinture et poésie Le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001, 269 p.
- Jean-Michel REY, *Le tableau et la page*, Paris, L'Harmattan, collection Esthétiques, 1997, 89 p.
- Hervé SERANE, *Voyage au bout de l'art moderne*, Paris, Michel de Maule éditeur, 1997, 315 p.
- Dora VALLIER, *L'art abstrait*, Paris, Hachette, collection Pluriel, 1980, 352 p.

Ouvrages critiques consacrés à la physique

Frank CLOSE, *Asymétrie : la beauté du diable Où se cache la symétrie de l'univers ?* titre original : *Lucifer's Legacy*, Oxford, Oxford University Press, 2000, traduit par Jean-Louis BOBIN, Alain MILSZTAJN, Yves SACQUIN, Illustrations de Jea-Michel Thiriet, Paris, EDP Sciences, 2001, 295 p.

Ouvrages collectifs

Analyse sémiotique du récit : Introduction Théorie - Pratique, Groupe d'Entrevernes, Jean-Claude GIROUD, Louis PANIER, p.U.L., Lyon, 1979, 208 p.

L'analyse structurale du récit: recherches sémiologiques, Seuil, collection Points, Paris, 1966, 178 p.

A quoi sert la musique contemporaine, Revue des deux mondes, janvier 2001, 190 p.

Art, regard, écoute, la perception à l'œuvre, Béatrice BLOCH, Véronique CAMPAN, Else JONGENEEL... et al., Presses universitaires de Vincennes, Paris, 2000, 166 p.

Un art simple et tout d'exécution : cinq leçons de l'Oulipo, cinq leçons sur l'Oulipo, Marcel BENABOU, Jacques JOUET, Harry MATHEWS, Jacques ROUBAUD, Paris, Circé, 2001, 125 p.

Arts et multimédia : l'œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs, sous la direction de Dominique CHATEAU et Bernard DARRAS, Paris, Publications de la Sorbonne, Collection Série Esthétique, 1999, 202 p.

Atlas de littérature potentielle, Oulipo, Paris, Gallimard, Collection Folio Essais, 1988, 432 p.

À travers le miroir : de Bonnard à Buren, catalogue sous la direction de Claude PETRY, Rouen, Musée des Beaux-Arts de Rouen, 2000, 367 p.

L'auteur, Colloque de Cerisy-la-Salle, sous la direction de Gabrielle Chamarat et Alain Goulet, Caen, Presses universitaires de Caen, 1995, 215 p.

L'aventure des écritures, Exposition, Bibliothèque nationale de France, 19 octobre 1999-6 février 2000, sous la direction d'Anne ZALI (avec la complicité graphique de Hans Jurg HUNZIKER et Ursula HELD), Paris, BNF, 1999, 203 p.

Cahiers de l'Herne, Jorge Luis Borgès, Paris, Editions de l'Herne, collection Le livre de poche Essais, 1981, 507 p.

Le cercle des muses, Michel BUTOR et Roger DRUET, Voix d'encre, Montélimar, 1996, Non paginé

Le collage et après, sous la direction de Jean-Louis FLECNIAKOSKA, Paris, L'Harmattan, collection Esthétiques, 2000, 164 p.

Le commentaire et l'art abstrait, sous la dir. de Murielle GAGNEBIN, Christine SAVINEL, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999, 220 p.

Conséquences du 11 septembre, Commentaires n°96, Paris, Plon, 2002, 982 p.

Culture de l'écrit Culture des écrans, articles réunis et présentés par Lise VIERRA et Sylvette DAGOT, CRDP Midi-Pyrénées, Bertrand-Lacoste, collection Didactiques, 1994, 152 p.

Culture, texte et jeune lecteur Actes du Xème Congrès de l'International Research Society for Children's Literature, sous la direction de Jean Perrot, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, 318 p.

La danse des signes, Paris, Hatier, Euro RSCG publishing et la Sorbonne, 1999, 187 p.

Dictionnaire des mythes littéraires, sous la direction de Pierre BRUNEL, Monaco, éditions du rocher, 1994, 1504 p.

Didactique de la lecture Regards croisés, Textes réunis par Claudine GARCIA-DEBANC, Michel GRANDATY, Angeline LIVA, Actes de la rencontre lecture organisée le 6 avril 1994 à l'IUFM de Toulouse en hommage à Eveline CHARMEUX, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, 226 p.

Diversifier l'enseignement du français écrit Actes du IVème colloque international de didactique du français langue maternelle, sous la direction de Bernard SCHNEUWLY, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1990, 344 p.

Encrages, Entre le corps et l'écrit, sous la direction de Michèle ATCHADE et Fabien RAFOWITZ, Paris, L'Harmattan, Cahiers d'esthétique, 1999, 124 p.

Encyclopédie de la chose imprimée : du papier @ l'écran, sous la direction de Marc COMBIER et Yvette PESEZ, Paris, Retz, 1999, 544 p.

Enseignement, littérature et religion, sous la direction de Bernard DESCOULEURS et René NOUAILHAT, Besançon, CRDP Franche-Comté, collection Cultures et religions, 2000, 218 p.

Figures du grapheïn : arts plastiques, littérature, musique, sous la direction de Bruno

DUBORGEL, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, collection Travaux, 2000, 362 p.

Le fil d'Ariane : l'imaginaire du labyrinthe, sous la direction de Béatrice DIDIER et Gwenhaël PONNAU, Nantes, éditions Opéra, Cahiers de Littérature Générale, 1994, 112 p.

Le français à l'école : un enjeu historique et politique, coordonné par André COLLINOT et Francine MAZIERE, Paris, Hatier, Collection: Hatier formation. Références, 1999, 335 p.

Formalisme, jeu de formes, sous la direction d'Evelyne PINTO, Paris, Publications de la Sorbonne, collection Philosophie, 2001, 131 p.

Les genres insérés dans la poésie : actes de la journée d'études du 6 octobre 1995, textes rassemblés par MM. Guy LAVOREL & Jean-Pierre BOBILLOT Lyon, Université Jean Moulin, collection CEDIC, 1995, 127 p.

Groupe μ, *Rhétorique générale*, Seuil , 1982

Groupe μ, *Traité du signe visuel*, Seuil, 1992

Histoire des poétiques, sous la direction de Jean BESSIÈRE, Eva KUSHNER, Roland MORTIER, Jean WEISGERBER, Paris, PUF, collection Fondamental, 1997, 493 p.

Imaginaire, écritures, lectures de Robbe-Grillet : d' « Un régicide » aux « Romanesques », Roger-Michel ALLEMAND, Alain GOULET, Éditions Arcane-Beaunieux, Lion-sur-Mer, 1991, 115 p.

L'interprétation des textes, sous la direction de Jean-Pierre BENOÎT et Yves REUTER, Pratiques, n°76, Metz, CRESEF, 1992, 115 p.

L'invention de la réalité : comment savons-nous ce que nous croyons savoir ? : Contributions au constructivisme, sous la direction de Paul WATZLAWICK, titre original : *Die Erfundene Wirklichkeit Wir wissen wir, was wir zu wissen glauben ? Beiträge zum Konstruktivismus*, München, R. Piper Co. Verlag, 1981, traduit de l'allemand par Anne-Lise HACKER, réédition : Paris, Seuil, collection Points, 1998, 373 p.

Kafka, pour une littérature mineure, Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, Les éditions de minuit, collection Critiques, 1975, 159 p.

Lacan, l'écrit, l'image, sous la direction de L'Ecole de la cause freudienne, Jacques AUBERT, François CHENG, Jean-Claude MILNER, François REGNAULT, Gérard WAJCMAN, Paris, Flammarion, collection Champs, 2000, 153 p.

Lecture / Ecriture Des approches de recherche avec la participation de C. BARRE-DE MINIAC, F. CROS et J. RUIZ, G. CHAUVEAU et E. ROGOVAS-CHAUVEAU, B. CHEVALIER et M. COLIN, A. CHERVEL, J. GADEAU, M. HARDY et F. PLATONE, A. LAZAR, p. MULLER, G. PASTIAUX-THIRIAT, M. REMOND, H. ROMIAN, B. VECK, A. VERIN, INRP, 1993, 292 p.

Littérature comparée, sous la dir. de Didier SOUILLER, avec la collaboration de Vladimir TROUBETZKOY, Paris, PUF, Collection premier cycle, 1997, 787 p.

Littérature contemporaine : Les actes de la Villette, colloque organisé par l'Association française des enseignants de français] ; sous la direction de M. Le Bouffant, Paris, Nathan, collection Pédagogie, 1993, 191 p.

Littérature et réalité, R. BARTHES, L. BERSANI, Ph. HAMON, M. RIFFATERRE
I. WATT, textes réunis et présentés par Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV
Paris, Seuil, collection Points Littérature, Paris, 1982, 181 p.

Littérature : textes théoriques critiques, Nadine TOURSEL et Jacques VASSEVIERE,
Nathan université, collection Fac. Littérature Paris, 1994, 304 p.

La maîtrise de la langue à l'école, Savoir lire CNDP, Paris, 1992, 192 p.

Manières de critiquer, études recueillies par Francis MARCOIN et Fabrice THUMEREL,
Artois presses université, collection Cahiers scientifiques de l'Université d'Artois,
Arras, 2001, 313 p.

Mises en cadre dans la littérature et dans les arts, sous la direction d'Andrée MANSAU,
Presses universitaires du Mirail, collection Cribles, Toulouse, 1999, 299 p.

Noms et re-noms : la dénomination des personnes, des populations, des langues et des territoires, sous la dir. de Salih AKIN, Publications de l'Université de Rouen, collection Dyalang, Rouen, 1999, 287 p.

L'œuvre d'art et la critique, Klincksieck, L'université des arts, Paris, 2001, 252 p.

Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art ?, dirigé par Régis MICHEL, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 2000, 345 p.

Partage d'exotisme, Biennale d'art contemporain de Lyon, 2000

Perspectives actuelles de l'enseignement du français, contributions réunies par Alain Boissinot, Direction de l'enseignement scolaire, CRDP de l'académie de Versailles, Versailles, 2001237 p.

Picasso, sous le soleil de Mithra, Fondation Pierre Gianada, Martigny (Suisse), 2001, 294 p.

Poésure et Peintrie... » d'un art, l'autre », catalogue de l'exposition « Poésure et Peintrie » qui s'est tenue au Centre de la Vieille Charité, Marseille, du 12 février au 23 mai 1993, Musées de Marseille, Réunion des Musées nationaux, 1993, 655 p.

Pour une lecture littéraire 1 Approches historique et théorique Propositions pour la classe de français, sous la direction de Jean-Louis DUFAYS, Louis GEMENNE, Dominique LEDUR, Bruxelles, DeBoeck Duculot, 1996, 302 p.

Pour une lecture littéraire 2, Bilan et confrontations Actes du colloque « La lecture littéraire en classe de français : quelle didactique pour quels apprentissages ? », Louvain-la-Neuve, 3-5 mai 1995,sous la direction de Jean-Louis DUFAYS, Louis GEMENNE, Dominique LEDUR , Bruxelles, DeBoeck Duculot, 1996, 381 p.

Pour mieux comprendre la lecture et l'écriture Enseignement et apprentissage, sous la direction de Clémence PREFONTAINE, Lucie GODARD, Gilles FORTIER, Montréal, Les éditions Logiques, 1998, 370 p.

Pratiques de la lecture, colloque tenu au couvent royal de Saint-Maximin, sous la direction de Roger CHARTIER, Marseille, Editions Rivages, 1985, 241 p.

Premières rencontres nationales des ateliers d'écriture, interventions et actes, Aix-en-Provence, Retz, 1994, 158 p.

Propositions pour les enseignements littéraires, sous la direction de Michel JARRETY, PUF, Paris, 2000, 189 p.

Recherches textuelles, sous la direction d'André PETITJEAN, Metz, Centre d'études linguistiques des textes et des discours, Université de Metz, diffusion Klincksieck.

La représentation dans la littérature et les arts, Anthologie, sous la direction de Pierre GLAUDES, Presses universitaires du Mirail, collection Cibles, Toulouse, 1999, 635 p.

Rhétorique générale, Groupe µ, Seuil, collection Points 1982, 224 p.

Sauver les lettres : des professeurs accusent, Paris, Textuel, collection Conversations pour demain, 2001, 154 p.

La scolarisation de la littérature de jeunesse Actes de colloque, sous la direction de Pierre-Marie BEAUDE, André PETITJEAN, Jean-Marie PRIVAT, Metz, Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz, 1996, 391 p.

Six problèmes pour Don Isidro Parodi, titre original *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Jorge Luis BORGES, Adolfo BIOY CASARES, traduit de l'espagnol par François-Marie Rosset, 10/18, collection Grands détectives, Paris, 1995, 183 p.

La spirale mimétique : dix-huit leçons sur René Girard, sous la direction de Maria Stella BARBERI, Desclée de Brouwer, Paris, 2001, 364 p.

Le texte comme objet philosophique, sous la direction de Jean GREISCH, Paris, Beauchesne, collection Philosophie, 1987, 280 p.

Théorie d'ensemble, Tel quel, Éditions du Seuil, collection Points, Paris, 1980 304 p.

Traité du signe visuel, Groupe µ, Francis EDELIN, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Seuil, collection La Couleur des idées, Paris, 1992, 504 p.

L'œuvre texte, sous la direction de Philippe BONNEFIS et Jean DECOTTIGNIES, Revue des sciences humaines, Lille, 1989, 227 p.

Pour une didactique de l'écriture, Michel CHAROLLES, Jean-François HALTE, Caroline MASSERON, André PETITJEAN, Metz, Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz Revue Pratiques, collection Didactique des textes, 1989, 139 p.

Pour mieux comprendre la lecture et l'écriture, sous la direction de Clémence PREFONTAINE, Lucie GODARD et Gilles FORTIER, Les éditions logiques, collection Théories et pratiques dans l'enseignement, Montréal, 1998, 369 p.

Psychanalyse et langage : du corps à la parole, sous la direction de Didier ANZIEU, Paris, Bordas, 1977, réédition : Paris, Dunod, collection Inconscient et culture, 1995, 232 p.

Théorie d'ensemble, Michel FOUCAULT, Roland BARTHES, Jacques DERRIDA, Jean-Louis BAUDRY et alii, Editions du Seuil, Tel Quel, 1968, 315 p.

Yves Bonnefoy, poésie, peinture, musique : actes du colloque de Strasbourg, 30 juin 1993, textes réunis par Michèle FINCK, Presses universitaires de Strasbourg, collection Maison des sciences de l'homme, Strasbourg, 1995, 97 p.

Revues

Action poétique n°158, *Poésie (&) ready-made*,

- Autrement Sciences en société n°8, Des sciences contre l'homme, classer, hiérarchiser, exclure, mars 1993 n°195, L'art pour quoi faire, Septembre 2000
- Les Cahiers du musée national d'art moderne, n°68, 1999, n°71, 2000
- Les cahiers de médiologie, Gallimard n°4, Pouvoirs du papier, Paris,1997 n°8, Croyances en guerre, Paris,1999 n°11, Communiquer / transmettre, Paris,2001
- Communications, *Recherches sémiologiques*, Seuil, 1964
- Critique n°651, 652, Paris, 2001, 720 p.
- Dada, la première revue d'art, n°53, 1999
- Encrages, *Entre le corps et l'écrit*, L'Harmattan, 1999
- Formules n°1, *L'age d'homme*, 1997 n°2, *Traduire la contrainte*, 1998 n°3, *Proses à contraintes*, 1999 n°4, *Qu'est-ce que les littératures à contrainte*, 2000 n°5, *Pastiches, collages et autres réécritures*, 2001
- Le Français aujourd'hui, *Culture de l'écrit, culture des écrans*, 1994 *La langue et ses représentations* n°124 Décembre 1998 *La vie de l'auteur* n°130 Septembre 1999
- Nioques 1.7, Al Dante, 2001
- Poétique, n°102, 1995, n°119, 1999, n°120, 1999, n°122, 2000, N°125, 2001
- Pratiques, *réflexions sur l'art*, n°7, 1999, n°8, 2000, n°9, 2000
- Recherches textuelle n°3, *La littérature au lycée : Invention d'une discipline (1880-1925)*, Université de Metz, 1998
- Revue de la Bibliothèque Nationale de France, juin 1999, janvier 2000, octobre 2000
- Sciences Humaines, hors-série n°27 Décembre 99/janv2000