



HAL
open science

Le moindre-auteur

Stéphen Urani

► **To cite this version:**

Stéphen Urani. Le moindre-auteur. Philosophie. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2012. Français. NNT : 2012LIL30023 . tel-00862859

HAL Id: tel-00862859

<https://theses.hal.science/tel-00862859>

Submitted on 17 Sep 2013

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

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

Thèse présentée pour obtenir le grade de docteur en philosophie
et soutenue publiquement le lundi 10 décembre 2012
à l'Université Charles de Gaulle - Lille III



UFR Humanités
Département de Philosophie
École doctorale Sciences de l'homme et de la société

Le moindre-auteur

PAR : **Stéphen Urani**

Sous la direction de M. BERNARD SÈVE, Professeur à l'Université Lille 3

MEMBRES DU JURY:

- M. Christian DOUMET, Professeur à l'Université Paris 8, rapporteur
- M. Pierre-Henry FRANGNE, Professeur à l'Université Rennes 2, rapporteur
- M. Philippe SABOT, Professeur à l'Université Lille 3
- M. Bernard SÈVE, Professeur à l'Université Lille 3, directeur

Remerciements

Au Professeur **Bernard Sève**, mon directeur de thèse. Pour ses vues précieuses, sa disponibilité, sa compréhension, son honnêteté, son amour de la bonne bière, son engagement sans faille,

À **François** qui a tué l'auteur devant mes yeux,
À **Nathalie**, dont l'infinie patience aurait, elle aussi, effrayé Pascal,
À **Bogdan** (l'ingénieur multiple), pour son amitié et le reste, mais surtout pour le
gîte et le bœuf bourguignon,
À la **bande des fiers incapables** (le triple mousquetaire – ventre, poil, et
guitare),
Au **frangin**, modèle dans l'art du combat,

À **mes parents**, enfin, pour qui et par qui, d'abord et seulement.

Contre-nature, un texte qui vous assemble.

Sommaire

Introduction	8
I Le moindre-auteur	18
1 Moindre-Chevillard	19
2 Moindre-Beckett	48
3 Moindre-Michaux	84
4 L'inconscient de l'auteur	101
II Mécanique moindre-auctoriale	114
1 Le blanc poétique	115
2 Le « Livre » (de Mallarmé ?)	132
3 Quelle époque ? / Quelle époque !	145
4 Un programme moindre-auctorial ?	185
5 Rencontrer le sur-lecteur	204
III Le sur-lecteur	225
1 L'effort et l'inconfort	226
2 La dignité du sur-lecteur	240
3 L'aristocratie du quidam	257

4 L'avantage d'exister	273
Conclusion	283
Annexes	290
Bibliographie	310
Index nominum	325
Table des figures	328
Liste des tableaux	328

Introduction

Et brûlé par l'amour du beau,
Je n'aurai pas l'honneur sublime
De donner mon nom à l'abîme
Qui me servira de tombeau.

[Charles Baudelaire, « Les plaintes d'un Icare »,
Les fleurs du mal]

C'est moi l'auteur, c'est Moi!

[Un anonyme, Partout]

Introduction

Exposition

Si nous ne nous occupons que de littérature en langue française, c'est qu'il en va autant de la méthode que de la gageure. D'abord, il nous a semblé nécessaire de circonscrire le champ d'étude pour ne pas complexifier ce qui demandait déjà assez d'efforts d'imagination. Aller s'occuper de littératures en langues pour nous étrangères, c'eut été devoir s'affronter à l'épineux problème de la traduction. Mais si le moindre-auteur n'est pas exclusivement un manieur de la langue française, il n'en reste pas moins que celle-ci a peut-être un argument à faire valoir pour s'assurer le primat dans notre étude. Primat subjectif au possible, mais qui vaudra comme moteur affectif. Puisque nous nous soucierons d'observer les rapports de lecteur à auteur lorsqu'ils deviennent des rapports de lecteur à texte, et par la médiation paradoxale d'un auteur affaibli, c'est-à-dire amoindri, il nous faut voir au plus tenu et feindre d'omettre cette gaze lumineuse qu'est le traducteur.

Au tout début d'*Histoire et utopie*, Cioran cherche à faire sentir combien son apprentissage de notre langue fut délicat, combien il frôla souvent l'insupportable voire l'inadmissible :

[...] cet idiome d'emprunt, avec tous ces mots pensés et repensés, affinés, subtils jusqu'à l'inexistence, courbés sous les exactions de la nuance, inexpressifs pour avoir tout exprimé, effrayants de précision, chargés de fatigue et de pudeur, discrets jusque dans la vulgarité. [...] Il n'en existe pas un seul dont l'élégance exténuée ne me donne le vertige : plus aucune trace de terre, de sang, d'âme en eux. Une syntaxe d'une dignité cadavérique les enserme et leur assigne une place d'où Dieu-même ne pourrait les déloger ¹.

1. Emil Cioran, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960, p. 7-8.

C'est comme un hommage qui affleure, l'aveu de la grandeur sentie quoique honnie, comme le respect mêlé de crainte que le marbre impose, c'est trop lourd, c'est trop fin. Cette langue qui en découragea plus d'un, que l'on dit tour à tour (et parfois dans la même phrase) épaisse en sa teneur et grotesque dans son déclin, elle semble être un terrain d'analyse privilégié pour qui veut observer les aventures nouvelles du langage. Les récentes et celles qui, discrètement, adviennent. Mais Cioran pique comme toujours, et sa joyeuseté n'enlève rien à l'amertume (dont on doute un peu, par ailleurs, comme il se doit). Nous voudrions défendre notre langue, et les arguments sont trop connus, rabâchés, détournés et assujettis à d'autres discours qu'ils servent. Or, il est une pratique littéraire qui démentira Cioran, une attitude auctoriale qui va contre le cadavérique, l'assignation divine et la fatigue, tout en conservant ce vertige qui nous est cher et qui ressemble fort à la promesse d'une littérature vivace.

Figurer la littérature ne se peut. En revanche, la défendre, (re)trouver ses ressources, c'est là l'unique manière de la faire vivre hors du discours qui déplore ou moralise, en manière de plainte ou d'exaltation vaine. Peut-être le philosophe peut-il aller chercher dans la *praxis* une légitimation à cette dernière. Une juste humilité à l'égard de ce qui est grand déjà pourra alors dire un peu de nouveauté, qui ne sera ni critique, ni contemplative, et qui viendra proposer la lecture nouvelle sur un mode non idéologique mais qui validera le texte et son auteur aussi. A-t-on seulement déjà questionné l'auteur ? L'auteur comme *effectivement* créateur ? Bien sûr, depuis Platon, ça n'a jamais cessé. Et l'antagonisme veille car la modernité s'érige en tradition de circonstance, parce qu'elle a su contester le créateur. Elle s'imaginait libérer le lecteur et lui donner ainsi l'aumône d'une expérience. Mais, tout l'enjeu d'une réappropriation littéraire par le destinataire devrait au contraire penser le quidam comme romancier potentiel, comme *méritant la langue*. On aperçoit alors l'idéologie, qui cherche à nous donner « du communautaire » et « du populaire ». Et le piège revient plus solide, aguerri.

Non. S'il faut penser une réception littéraire autre, s'il faut la défendre et assurer combien elle vaut, il nous manque encore un élément, un paramètre : la nécessité. Or, et c'est l'enjeu de cette thèse, nous voudrions montrer qu'il existe une manière de défendre une lecture libre, qui ne soit pas politiquement polarisable, qui satisfasse le mérite comme l'égalité, qui de près comme de loin, prosélyte ou provocatrice, ne

se pose pas ce genre de questions.

De la lecture comme acte politique, c'est donc là une chose que nous ignorerons. Toutefois cette lecture, et parce que non éthérée, possède si ce n'est une influence, au moins une existence qui se positionne à l'égard de l'Institution et du champ culturel. L'ennemi (désiré, structurant, et sans lequel il n'est pas de posture vive), ne sera autre que *notre époque culturelle*, sans limitations précises. Et avec cet ennemi nous devons jouer car il rôde partout où la pensée prétend s'occuper d'art. Sans prétendre ruser, ce serait prétentieux, tâchons tout de même de rester vigilant et de ne pas soumettre nos remarques sur les rapports multiples qui convoquent texte, auteur et lecteur au discours général et manifestaire. Celui-là même qui enjoindrait de lire librement. En somme, et pour notre compte, ne conviendront ni le sulfureux ni le subversif.

Ne dissimulons pas l'étrangeté que recèle le commentaire d'une posture auctoriale qui, à notre connaissance, ne fut ni proclamée ni assumée. Mais est-ce seulement possible ? Il nous faudra démontrer que la chose est insensée, que certaines attitudes littéraires échappant aux « radars » des catégories ne sont susceptibles d'aucun propos manifestaire, sans quoi elles s'effondreraient dans la seule tentative. De même, le plaisir que nous procure l'analyse ne saurait ici être diminué, car si le risque est grand de faire passer ses désirs avant l'ordre littéraire, il n'en reste pas moins que ceux-ci ont su trouver dans les textes un juste écho, les validant ainsi. Une chose est de défendre par simple goût de l'exercice, une autre est d'observer l'esthétique et l'éthique mêlées, c'est-à-dire deux pendants qui se tiennent l'un l'autre et que l'accolade légitime. Les deux vont de concert, impensables en la circonstance l'un sans l'autre. Et s'il est encore tôt pour s'appesantir sur la dimension éthique, contentons-nous d'annoncer que c'est de dignité qu'il s'agit, que la littérature passée par le crible moindre-auctorial révèle en creux un lecteur affranchi du lectorat et actif à la mesure d'un engagement dont l'effet sur le texte est immédiat. La mort programmée de l'auteur n'ayant pas eu lieu, postulons qu'elle était irréalisable, quoique les motivations qui présidaient à la destruction de la figure auctoriale puissent être actualisées sans verser dans la poursuite aveugle du projet barthésien. Et c'est ainsi que nous avons basculé d'un pôle à l'autre, passant *de l'autre côté du texte*, en interrogeant plutôt les procédés littéraires désauctoralisants que les opérations critiques tournées vers le meurtre symbolique de l'auteur, avatar du Père, de l'Ordre ou de la Loi.

Enfin, et parce qu'il faut bien le confesser, nos compétences littéraires étant limitées, il était nécessaire de réduire le corpus pour s'en tenir au lu et au connu. La méthodologie scientifique ne saurait faire entrave ici puisque les descriptions et analyses que nous allons livrer ne prétendent à aucun universel. Certains auteurs de langue française ont procédé *ainsi*, un certain nombre de critères aident à les rapprocher, un temps seulement, et selon ce seul aspect qui est l'implication lectorielle concrète et réflexive. Aux auteurs, nous ne toucherons pas. Mais certains textes, et parce qu'ils appellent à la pénétration, feront socle pour l'explicitation de ce que nous avons appelé un « sur-lecteur », finalement plus actif qu'affranchi, et plus lecteur qu'individu. Et c'est ainsi que l'expérience ne vaudra ici qu'en lieu et place où le culturel aura été oublié.

Pas de lecture « contrautoriale » en somme. A l'auteur nous tenons, et loin de nous l'idée de le contester ou de lui contester telle ou telle prérogative. C'est au contraire un goût pour sa flexibilité qui nous encourage à le suivre lorsque sa propre auctorialité est mise en jeu sur le mode littéraire et pour raisons esthétiques. Si l'auteur n'est pas l'ennemi, il peut avoir trouvé l'ennemi en lui-même, le pan de pouvoir à coucher un instant, le temps d'un effet ou d'une proposition de lecture libre. Et cette liberté, nous le verrons, est d'abord une construction, un choix ou un agencement, car l'espace de lecture s'étend alors au-delà de celui du sens.

Nous tâcherons donc d'ignorer autant que possible, et avec un certain délice, les contextes et autres éléments biographiques. Et c'est par le texte que nous irons chercher les auteurs en tant qu'écrivains. C'est aussi l'occasion de dire que si la moindre-auctorialité s'inscrit dans ce qui ressemble à une « contemporanéité » (en son sens le plus large), notre regard généalogique ne prétendra pas à l'historicité sérieuse. Ni ère, ni avènement. Ce sera un regard de lecteur dont l'attention s'évertuera à combler le manque d'érudition.

L'intelligibilité exige que nous exposions, avant même d'entrer dans le détail, ce qu'est le moindre-auteur. Non pas *qui* il est, mais *ce* qu'il est. Car celui-ci n'est pas *un* auteur. C'est un état auctorial, un mode d'être de l'auteur, lorsque pour les raisons que nous évoquerons, il s'avère qu'il l'est *un peu moins*. Aussi, comme dans le film policier qui se soucie moins de résolution que d'explications, livrons le coupable d'abord et exposons ensuite son mobile. Point à point, reconstruisons toute l'affaire en faisant mine d'ignorer les éléments introductifs. On a beau savoir le crime au

début du beau film de Marcel Carné, *Le jour se lève* (1939), cette première image, pourtant nécessaire, n'explique rien¹.

Il faudra enquêter sur un état plus que sur un individu, sur ses manières d'être, c'est-à-dire que la psychologie nous sera d'un faible secours. Comme dans *Le jour se lève*, il est des comportements plus vastes que ceux qui les assument. Et puis, celui qui tue « l'auteur en lui » n'est pas un criminel comme un autre.

Que les quelques éléments qui suivent aient valeur de cadre, qu'ils tracent les grandes lignes de l'étrange posture à expliciter, et peut-être à justifier, à l'occasion. Mais empressons-nous de dire que cette thèse n'a pas « la foi ». Elle n'intercèdera que par égarement. Elle ne croit pas plus au moindre-auteur qu'à l'auteur traditionnel. Elle voudrait seulement montrer ce qu'il y a de considérable dans l'inaperçu, tout en favorisant le tout petit dans le grand nom. Et ce sera bien, déjà.

Fiches signalétiques (Moindre-auteur et sur-lecteur, éléments conceptuels)

Il nous faut donc produire un premier rapport. Le bon enquêteur ne trouvant pas la paix sans avoir de certitudes quant au « pourquoi » et au « comment », le mobile et les stratégies moindre-autoriales motiveront les suites de cette thèse. En tout premier lieu, et en l'absence de nom d'auteur, il est opportun de justifier le nom de baptême de cette affaire et de livrer la fiche signalétique du traqué.

Dans leur introduction à *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Gilles Deleuze et Félix Guattari s'interrogent sur les noms de concepts :

Certains sollicitent des archaïsmes, d'autres des néologismes, traversés d'exercices étymologiques presque fous : l'étymologie comme athlétisme

1. Le film commence par ces quelques mots sur fond noir : « Un homme a tué... Enfermé, assiégé dans une chambre, il évoque les circonstances, qui ont fait de lui un meurtrier ».

proprement philosophique. Il doit y avoir dans chaque cas une étrange nécessité de ces mots et de leur choix, comme élément de style ¹.

Dans « moindre-auteur » on entend irrésistiblement « moindre-mal ». Est-ce à dire que l'auteur serait un mal? Bien sûr que non. Le moindre-auteur est un état de l'auteur, un état qui trouve sa nécessité dans l'exercice de l'écriture et qui s'avère être un « mieux » pour elle. Il se peut que certains projets littéraires ou poétiques ne soient réalisables qu'à la condition d'avoir sensiblement modifié le statut symbolique de l'auteur. Cela suppose qu'il en soit l'initiateur, que l'amoindrissement soit délibéré.

Mais le moindre n'est pas rien, moindre n'est pas nul, ni forcément frêle. Il y a la force des discrétions et l'élégance des retraits. Moindre n'est pas non plus médiocre. Se faire moindre et *être* encore, voilà bien le tour de force, un défi lancé, à soi-même, à la fonction, aux autres. « Il ne m'en faut pas plus », dit l'ascète. Et comme tout texte littéraire fonctionne selon un principe d'économie, et qui est une confiance dans la littérature et dans le lecteur, n'y aurait-il pas une autre économie littéraire, parallèle, une « économie auctoriale » qui serait, elle aussi, confiance et inventivité?

Aucune œuvre ne « flotte » dans un espace idéal et autonome, déconnecté de l'intention comme de la réception. Tenter de l'affranchir tout de même, de l'affranchir autant que possible, c'est la placer sous une autre dépendance, ou sous une *autre qualité de dépendance*. Entre l'auteur tout-puissant et le lecteur « auctoricide », il y a une moindre mesure. Elle se retrouve aussi entre le texte saturé, illisible, au nombre de pages infini, et le texte intégralement désauctoralisé, aux feuillets vierges, sans couverture ni signature. Entre ces quatre impossibilités, il est un accord circonstancié qui suppose une mutation rationnelle de chaque « côté » du texte. Celui-ci sera le fait d'un moindre-auteur engendrant mécaniquement un « sur-lecteur ». Mais cette « mécanique » n'est pas un automatisme. Si l'auteur se retire *pour* le texte (c'est-à-dire dans son intérêt), on voit poindre une responsabilité lectorielle. Non assumée, cette mécanique fragile s'effondre, les postures traditionnelles reprennent leurs droits, mais dans un champ (le texte) qui les refusait. Alors, l'œuvre ne *fonctionne* pas. Et la gravité de ce dysfonctionnement tient dans ce qu'il ne sera probablement pas aperçu.

1. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2005. p. 13.

Il y a pour nous une implication capitale : un auteur qui se retire ne se pense que *pour* le texte et *par* un lecteur. On peut faire varier le primat dans l'agencement des ces trois termes, toujours l'un convoque les deux autres. Et c'est ainsi qu'il nous faut d'abord décrire le « squelette » du fonctionnement moindre-auctorial pour l'expliquer en détail ensuite.

Le mot « auteur » renvoie à un certain nombre de notions et phénomènes qui lui sont attachés. On parle par exemple du « droit d'auteur », c'est-à-dire de celui d'une personne à disposer de sa création, ou mieux et selon le *Code de la propriété intellectuelle* : de jouir sur cette *œuvre de l'esprit* « d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous »¹. Un autre article nous apprendra péremptoirement que la qualité d'auteur appartient au signataire².

Mais bien avant ces considérations d'ordre légal, le nom d'auteur semble appeler l'existence d'une *autorité*. L'auteur, c'est celui qui possède les clés et le sens, celui qu'il faut rejoindre à travers le texte, et qu'on ne saurait nier sans effectuer une opération critique complexe. Si le texte possède une valeur, elle lui fut insufflée par un auteur, au point qu'on en vient parfois à penser qu'il *est* lui-même la valeur du texte. Un texte peut être par exemple la description d'une fleur ; il n'a pas *la même valeur* selon qu'en est l'auteur Lamartine, Francis Ponge ou Eva Joly.

Au cours de l'histoire, la fonction de l'auteur a muté. Très sommairement, chez les Anciens, le nom de l'auteur garantit la vérité des énoncés. On dit que l'*auctor* à une *auctoritas*, c'est à dire « un droit de possession acquis par l'usage » nous dit le dictionnaire³, mais aussi et surtout : une « garantie, une autorité qui impose la confiance ». Le nom de l'auteur garantit ainsi la vérité qu'il porte. Cette vérité, il faudra la démontrer dès le XVII^e ou XVIII^e siècle (si l'en en croit Foucault⁴). Mais à la même époque, le cas des discours littéraires est assez différent. Connaître la date, les circonstances d'écriture, le projet et surtout le nom de l'auteur du texte reçu est indispensable pour comprendre. Il faut, pour ce dernier, trouver une autorité. Le sens du mot a quelque peu glissé et le terme « autorité » désigne maintenant l'auteur moderne lui-même et non plus cette capacité à *garantir* le discours. Cela revient à

1. Article L111-1 du *Code de la propriété intellectuelle*.
 2. Article L113-1 : « La qualité d'auteur appartient, sauf preuve contraire, à celui ou à ceux sous le nom de qui l'œuvre est divulguée ».
 3. Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 184.
 4. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, tome I, Paris, Gallimard, 1994.

dire que l'auteur *avait* une autorité, et qu'à présent *il est* une autorité.

Mais, qu'est-ce que l'auctorialité ? Alain Brunn présente les choses ainsi :

Parler de l'auctorialité d'un auteur, c'est donc poser la question de son statut dans l'écriture : qu'est ce qui justifie, finalement, que l'auteur soit tel ? Quelle position occupe-t-il par rapport à son texte ? Utiliser la notion d'auctorialité consiste donc à envisager l'auteur comme une instance de régulation du texte, en dehors de toute prétention à déterminer le sens. Là où l'autorité tend en effet toujours à imposer une figure d'auteur capable de rendre compte d'un vrai sens du texte (et c'est évidemment cette utopie du vrai qui importe alors), parler de l'auctorialité d'un auteur permet de maintenir la présence de celui-ci au moment où la croyance en son utilité herméneutique disparaît ¹.

Le terme est bien utile car il nous permet d'interroger le texte, sa construction, ses effets ou son fonctionnement tout en conservant la figure de l'auteur (que nous nous refusons à ignorer), mais en nous passant de son utilité herméneutique. Tant que subsiste la cohérence du texte, il a un auteur. L'intention subsiste donc, mais parfois nous semble-t-il, elle est moindre. Comme si l'écrivain perdait de sa *qualité d'auteur*. Pas moins une autorité, mais moins auctorial. Lorsque nous appréhendons ce qui sera appelé « raidissements narratifs » chez Beckett, et que nous convoquons l'activité de lecture comme liberté sur le texte et réduction du contrôle de l'auteur, il est indéniable que le sens des œuvres reste inchangé.

Tout de même, il y a un paradoxe à parler du moindre-auteur puisqu'il se retrouve là où, dans le texte, l'auctorialité est estompée. C'est parler d'un état auctorial qui se remarque par l'absence ou la discrétion. De même que l'on sait gré aux gens de leur réserve, de nous épargner la promiscuité, c'est par le retrait que l'auteur donne sa pleine mesure en tant que moindre-auteur. Ainsi, le paradoxe n'est qu'apparent. Plus l'auteur se retire, plus son état moindre-auctorial est manifeste ; le principe des vases communicants est alors plus adéquat que celui du paradoxe que nous pensions déceler à l'instant. Il n'est pas de moindre-auteur au sens où l'on dirait qu'*untel* en est un. C'est un état de l'auteur, ici ou là, dans l'œuvre. La présence du signataire varie souvent dans un même roman, on la sent d'avantage dans le regard

1. Alain Brunn, *L'auteur*, Paris, GF-Flammarion, 2001, p. 212.

orienté d'une description que dans le dialogue anecdotique entre deux personnages secondaires. Il existe donc des degrés auctoriaux dont on conçoit sans mal que leurs intensités soient bornées. Au plus « faible » ; le moindre-auteur. C'est donc un état, comme l'on dirait que l'état auctorial est maximisé lorsque, dégagée du corps du texte, s'échappe la morale d'une fable de La Fontaine.

Mais la double particularité de cette « borne auctoriale » c'est de ne pas être elle-même susceptible de jeux d'intensités déterminables, du fait d'une nécessité extérieure au texte : que le lecteur ait lui-même modifié son état de lecture. Encore un jeu de communication : le moindre-auteur appelle un sur-lecteur. Sans ce dernier, pas de désauctorialisation véritable¹ et la tentative moindre-auctoriale se fond dans l'auctorialité traditionnelle. Pour cette raison, il ne sera pas possible d'étudier l'un sans voir poindre l'autre, mais nous nous efforcerons toutefois d'en séparer les études autant que possible.

Nous produirons trois parties qui, nécessairement, traiteront à la fois de l'auteur, du lecteur et de leurs relations, mais qui seront chacune particulièrement axées sur l'une des trois facettes de la désauctorialisation.

La première ira observer le moindre-auteur dans l'auteur, et ses « manifestations » à travers des textes d'Éric Chevillard, Samuel Beckett et Henri Michaux.

La deuxième explorera la « mécanique » moindre-auctoriale, ses sources et ses effets, hors de la relation au lecteur.

1. Il faut préciser que, par « texte désauctorialisé », nous n'entendons pas un texte *complètement* désauctorialisé. La désauctorialisation peut être effectuée sur un aspect du roman (le personnage, par exemple), ou sur un passage seulement. Jamais l'œuvre ne sera sans auteur, cela ne se peut. Philippe Sabot écrit en commentant Michel Foucault :

[...] on peut difficilement traiter une œuvre en faisant *comme si* elle était sans auteur : soit un auteur n'est pas reconnu comme auteur et ses écrits ne seront pas tenus pour une œuvre, mais comme de simples “rouleaux de papiers” (Sade) ; soit il est reconnu (Nietzsche), et alors tous ses papiers, quelle que soit leur nature (note de blanchisserie aussi bien qu'aphorismes), appartiennent à l'œuvre. Prétendre s'en tenir aux œuvres en se passant de leurs auteurs serait s'exposer à méconnaître cette co-implication et à former une théorie abstraite de l'œuvre, d'où l'auteur ne serait absenté que nominalement tout en étant reconduit implicitement.

(Philippe Sabot, « La question de l'auteur, entre philosophie et littérature. Barthes et Foucault », in *Après tout, la littérature*, sous la direction de Blanca Navarro Pardiñas et Luc Vigneault, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, p. 246.)

INTRODUCTION

Enfin, une dernière partie convoquera le sur-lecteur, pour tenter de saisir ce qui se joue aux niveaux éthique et politique dans son expérience de lecture.

Bien entendu, les rouages désauctorialisants seront surtout apparents dans la première partie. Nous pourrons ainsi ensuite « prendre de la hauteur », regarder du côté de la poésie, et proposer un parrain pouvant assurer un geste désauctorialisant ayant valeur inaugurale pour peaufiner cette mécanique complexe que nous nommons « moindre-auctoriale ». L'ultime partie verra la (petite) figure du moindre-auteur rejaillir parfois.

PREMIÈRE PARTIE

Le moindre-auteur

Moindre-Chevillard

C'est alors l'écrivain le monstre, rendu tel par ses allergies, pas mécontent sans doute de susciter en retour l'effroi ou le rire. Il s'agit bien d'enfler, de grimacer, de pousser dans tous les sens, de se doter d'une jambe supplémentaire, d'un œil dans le dos et de pieds préhensiles, et d'accroître ce faisant nos moyens d'élucidation, d'invention, de survie en territoire hostile.

Éric Chevillard¹

1.1 Haïr le roman

1.1.1 Après le « nouveau-roman »

Ici, nous observerons la moindre-auctorialité à l'état de « tentation ». Nous verrons que là où le romancier voulait rompre avec la psychologie et l'engagement politique (par exemple) et pour revivifier le roman, le moindre-auteur rompt avec la mécanique romanesque. Ceci car, « bourgeois » ou non, idéologique ou pas, tout roman tend à n'être qu'un « bon vieux roman » s'il n'est pas attaqué dans son intégrité même. Faire intervenir Éric Chevillard dès à présent, avec son humour et ses détestations, nous permettra de le retrouver ensuite, mais « en moindre ». C'est-à-dire le perdre de vue pour apprécier *Palafox*, un texte qui le neutralise un peu, mais qu'il signe pourtant.

1. Mathieu Larnaudie, « Des crabes, des anges et des monstres », entretien avec Éric Chevillard, [En ligne], Janvier 2007. <http://www.eric-chevillard.net/e_descrabesdesanges.php>

Pourquoi en passer par le « nouveau roman » ? Parce que c'est un courant riche qui, malgré la fermeté de ses principes, donna lieu à une production variée. Parce qu'il est encore proche de nous. Et parce qu'à sa manière, il vise aussi une radicalité. La moindre-auctorialité lui devrait-elle quelque chose ?

Nous comprenons bien pourquoi un écrivain désire que le roman soit le « laboratoire du récit ». C'est le cas de Michel Butor, dont l'*Essai sur le roman*¹ exprime nettement cette ambition. Nous entendons ses raisons pour encourager le roman à un perpétuel renouvellement, de style, de forme plus généralement. Nous approuvons aussi ses dires quant à la nécessité de suivre le réel, de le traquer, et d'inventer littérairement en conséquence. Le récit (pris dans son sens large) nous suit, nous structure, c'est par lui, nous dit Butor, que le monde est en bonne part appréhendable. Les histoires ne cessent pas, elles sont transmises, pour accéder à un savoir de l'autre, du passé, de tout événement. Ce récit qui nous hante et nous rassure à la fois, qui toujours se reproduit, trouve bien entendu une éclosion par le roman. Qui en est, pour Butor, une « forme particulière »². En somme, « à des réalités différentes correspondent des formes de récit différentes »³.

Mais on peut aussi douter que le roman soit essentiellement affaire de récit. Que l'on en juge par le constat de Pierre Jourde alors qu'il commente Chevillard :

Chacun de ces ouvrages constitue un petit laboratoire où l'on manipule les substances les plus diverses, de la girafe à l'asphalte, de l'œuf à l'éléphant, pour fabriquer des composés inédits⁴.

Nous nous sommes éloignés de ce « laboratoire du récit » que décrivait Butor. Mais depuis 1955, et pour être l'héritier du nouveau romancier, il fallait peut-être pervertir la vocation du « laboratoire ».

Autre théoricien du « nouveau-roman », Alain Robbe-Grillet. Alors qu'en 1956 il rédige « Une voie pour le roman futur »⁵, il pose les bases ou les principes de ce

1. Michel Butor, « Le roman comme recherche » in *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1972.

2. *Ibid.* p. 7.

3. *Ibid.* p. 10.

4. Pierre Jourde, « L'œuvre anthume d'Éric Chevillard », in *La littérature sans estomac*, Paris, L'esprit des péninsules, 2002, p. 274.

5. Alain Robbe-Grillet, « Une voie pour le roman futur », *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963.

que devra être le nouveau roman. Pour être exact, disons qu'il fonctionne plutôt sur le mode négatif, et que la conception nouvelle ne sera telle qu'à la condition d'une franche rupture avec le roman dit « bourgeois ». Pourtant, ce n'est pas l'exaltation qui prime :

Il y a forcément du ridicule dans une pareille promesse : “Maintenant les choses vont changer !” Comment feraient-elles pour changer ? Vers quoi iraient-elles ? Et, surtout, pourquoi maintenant ? ¹

Sans doute est-ce là une marque de lucidité qu'il serait sage d'entendre *hic et nunc*. L'importer dans notre champ propre nous gardera des velléités programmatiques, et autres prétentions manifestaires. C'est que dans la théorie, il y a le fantasme de fonder. Et, de là à l'illusion de le faire effectivement, l'écart est court. S'il est envisageable de haïr le roman, que ce soit alors une haine de posture, une fausse colère, ce dépit face au goût que rien n'entache. Ici, aucune différence entre « pour » et « contre » le roman. Nous n'appelons pas à un roman nouveau. Nous ne nous opposons pas non plus à « l'ancien » (c'est-à-dire l'actuel). Au reste, c'est la rareté qui nous enthousiasme. Cette même rareté qui dérange la catégorie et que l'on a tôt fait de qualifier « d'absurde » :

[...] si un élément du monde crève la vitre, sans trouver aucune place dans la grille d'interprétation, nous avons encore à notre service la catégorie de l'absurde, qui absorbera cet encombrant résidu ².

Qu'y aurait-il d'absurde dans les littératures de Chevillard, de Beckett ou de Michaux ? « Un certain Plume » est-il absurde ? ³ Ce qu'il y a de certain, c' est que

1. *Ibid.*, p. 18.

2. *Ibid.*, p. 21.

3. « Cet emballement absurde se retrouve chez Michaux dans “Plume au restaurant” ; le poème fonctionne par gradation : tout devient de plus en plus démesuré et décalé. Le *nonsense* joue de l'accumulation et du décalage ». (Nicolas Cremona, « Atelier de théorie littéraire », [En ligne]. <<http://www.fabula.org/atelier.php?Nonsense>>)

Nelly Kapriélian, quant à elle : « Dès 1990, son troisième roman, *Palafox*, posait le ton d'une œuvre hantée par l'humour, l'absurde et toutes les malices du roman. Mais, au fait, un Palafox, c'est quoi ? » (*Les Inrockuptibles*, 15 octobre 2003, relevé sur le site des Éditions de Minuit, [En ligne]. <http://www.leseditionsdeminit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1554>)

ces trois-là ne laissent pas toujours le texte en place (mais comme tant d'autres), et que là où on dit « absurde », il nous apparaît que, souvent, le lecteur manque davantage que le sens.

S'en prendre au roman, c'est précisément le trouver trop perméable à ce genre d'attaques, trop docile quant aux exigences de délasserment, trop « calibré » par nature. Et la confrontation avec le nouveau roman est d'autant plus profitable que certaines de ses ambitions trouvent un accomplissement dans la moindre-auctorialité. Beckett en est un exemple de choix.

Robbe-Grillet annonce : « A la place de cet univers des "significations" (psychologiques, sociales, fonctionnelles), il faudrait donc essayer de construire un monde plus solide, plus immédiat »¹. Voilà qui nous intéresse beaucoup et à deux titres. D'abord, parce qu'il nous a semblé que le moindre-auteur n'est pas ainsi qualifiable parce qu'il aurait laissé son lecteur interpréter. Roland Barthes a parfaitement montré que cette liberté « se prend », il est donc à cet égard inutile d'attendre la bénédiction auctoriale. Ensuite, comme « rempart », pour tenir à distance le réseau des significations et s'efforcer de penser les quelques textes dont il sera question du point de vue dynamique, c'est-à-dire comme lecteurs plutôt que comme commentateurs (autant que cela se peut). Le roman se fait haïssable lorsqu'il semble arrimé au psychologique et au social, mais aussi au personnage, à l'histoire, à l'engagement, et au maintien de la distinction entre forme et contenu. Voici énumérées les « notions périmées »²; le vocabulaire critique qui perpétue l'inertie romanesque. Peut-être même l'y encourage-t-il.

Non pas que telle ou telle de ces notions invalide, par sa seule présence, la qualité de l'œuvre, mais elles forment un corpus aux airs de « recette ». Avoir déjoué cet appareillage, c'est bien la réussite de ceux que l'on appelle « nouveaux romanciers ».

Pierre Jourde écrit : « *Le livre sur rien* version Chevillard s'ouvre sur une table rase. On a ôté histoire, société, psychologie »³. Difficile de ne pas apprécier la résonance avec le vœu de Robbe-Grillet.

Mais revenons-en à Michel Butor, et organisons une petite confrontation.

1. *Ibid.*, p. 23.

2. Ainsi rebaptisées par Robbe-Grillet.

3. Pierre Jourde, « L'œuvre anthume d'Éric Chevillard », *op. cit.*, p. 274.

1.1.2 De Butor à Chevillard

La parole de Butor, que nous ne lisons plus beaucoup, produit un écho curieux avec celle de Chevillard, que nous ne lisons pas encore.

Le premier appelle à la « transformation de la notion même de littérature qui se met à apparaître [...] dans son rôle essentiel à l'intérieur du fonctionnement social »¹ alors que le second, assure que « nous tenons avec la littérature l'occasion de formuler des hypothèses divergentes, de faire des expériences, d'éprouver de nouvelles façons d'être »². Un programme vaste, ambitieux, mais sans originalité véritable, et qui restera d'actualité tant que le roman sera. Nous relions deux propos lointains de quelques décennies et, sans oublier que le roman a « évolué », c'est-à-dire qu'il a muté (par épuisement des théories et des avant-gardes, par éclatement des formes), nous observons tout de même une commune prémisse. Toutefois, et heureusement, de sensibles divergences affleurent, hautement révélatrices pour notre entreprise : mettons-les à jour.

L'un écrit, comme par évidence, qu' « à partir du moment où un écrivain met sur la couverture de son livre le mot roman, il déclare qu'il est vain de chercher ce genre de confirmation [du lien entre le récit et sa véracité] »³. L'autre, notre contemporain, dispense plutôt quelques gouttes d'acide :

[...] n'importe quel roman est structurellement, organiquement, un bon vieux roman [puisqu'il] nous endort, nous abrutit, nous traite comme des chiens : la chaîne mesure trois mètres, chacun peut faire librement le tour de sa niche. Le roman défend et illustre l'ordre des choses qui est une tyrannie stupide et sanguinaire⁴.

La mention « roman » est devenue une exigence éditoriale, c'est entendu. Mais remarquons surtout que dans un cas, le roman ment par nature quoique avec noblesse, en vue d'un rapport plus juste au monde. Dans l'autre, il nous trompe à

1. Michel Butor, « Le roman comme recherche », *op. cit.*, p. 14.

2. Mathieu Larnaudie, « Des crabes, des anges et des monstres », *op. cit.*

3. Michel Butor, « Le roman comme recherche », *op. cit.*, p. 8.

4. Éric Chevillard, « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », *R de Réel*, Volume J, septembre-octobre 2001, [En ligne]. <<http://rdereel.free.fr/volJZ1.html>>

dessein puisque son rapport aux choses est un rapport de dépendance et de reproduction. Comme si s'était épuisé, en moins de cinquante ans, ce qui pour Butor n'est rien d'autre que le « domaine phénoménologique par excellence »¹. Du phénoménologique vers une *mimèsis* pauvre, avec le confort pour seul motif. D'où l'ironie d'Éric Chevillard ; le roman délasse, et voilà tout, attrapons donc un *bon vieux roman*. On trouve pareille réflexion chez Maurice Blanchot :

Le roman est souvent dit monstrueux, mais à quelques exceptions près, c'est un monstre bien éduqué et très domestiqué. Le roman s'annonce par des signes clairs qui ne prêtent pas à malentendu².

Il ajoute que les libertés du genre ne sont qu'apparentes, que ses audaces sont inoffensives. La littérature produit dans un même temps son poison et son antidote « qui seul en permet la tranquille, la durable consommation »³.

Nous soutiendrons qu'un livre, au moins, d'Éric Chevillard, en plus d'interroger la moderne condition du roman, produit parfois une contestation effective du fondamental *dans le roman*. Ce « fondamental » nous l'appelons « auteur ». Le roman sans auteur s'apparentant à une chimère, nous pensons surtout à la modification du statut auctorial. En d'autres mots, c'est une réflexion sur cette trace étrange qu'est la signature (c'est-à-dire le rapport au texte) qu'il nous faut mener, et sur la condition du lecteur/compensateur (non plus comme interprète, mais comme praticien du texte).

Tout part d'une haine de son statut, dès l'instant où l'écrivain refuse d'être un fonctionnaire de l'écriture, un « administrateur des affaires courantes ». Tout tentative de moindre-auctorialité se heurte à une impossibilité d'écrire due à l'indéfectible normativité du roman. Le problème n'est alors plus lexical ou syntaxique. Il ne met plus en branle les ressources inconscientes, ne cherche plus en soi les moyens contre soi. Et là aussi, nous retrouvons l'opposition entre nos deux hommes de lettres, Butor et Chevillard, entre le grand mystificateur et le romancier honteux.

1. Michel Butor, « Le roman comme recherche », *op. cit.* p. 9.

2. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 278.

3. *Ibid.*

D'une part Butor qui se déclare insuffisant lecteur de ses propres textes et qui publie pour jouir du « complément d'un autrui, et même d'un autrui inconnu »¹, dans une démarche quasi-vitale puisque l'écriture l'unifie, à la manière d'une « colonne vertébrale ».

Pour que ma voix puisse durer, il lui est absolument nécessaire d'être soutenue par son propre écho. [...] il faut que de l'espace blanc [vienne] cette consolation, cet encouragement².

Voici un écrivain qui fait de « l'espace blanc » nécessaire au sain déploiement textuel, un espace du dehors pour le texte. Comme s'il y avait saturation interne. En cours de rédaction, le roman lui apparaît comme un organisme vivant, assez semblable au corps humain. Pourtant, ce paragraphe³ « humanisant » le livre est truffé de termes et expressions tels qu'« avoir étudié pendant des mois », « boussole », « exploration », « schémas », « révision », « correction » ; tout un champ lexical du contrôle, en somme, et qui va contre la libre évolution du roman. Butor conclut ainsi :

Je ne sais par conséquent ce qui se passe dans un livre, je ne deviens capable de le résumer à peu près, qu'une fois qu'il est terminé⁴.

L'incohérence est manifeste dans le propos, l'accord du tout à peu près impossible. Précisons, pour finir, notre gêne à l'idée qu'un moindre-auteur puisse « terminer » (« une fois qu'il est terminé »), et d'ailleurs, n'est-ce pas là une de ses caractéristiques ? Le moindre-auteur n'achève pas, quels que soient le cheminement et les processus créatifs : une déclaration telle que « j'ai terminé » verrouille définitivement l'auctorialité en la maximisant. « La touche finale », « le mot de la fin », « se reculer un peu et apprécier le résultat » sont autant de pré-signatures, de révélateurs d'une indiscutable auctorialité.

D'autre part, nous avons un Chevillard qui, se moquant du vieil écrivain dédicant avec force fatuité la première édition de ses Œuvres, écrit :

1. Michel Butor, « Intervention à Royaumont », *op. cit.*, p. 17.
2. *Ibid.*, p. 18.
3. *Ibid.*, p. 19.
4. *Ibid.*

On aurait tort de croire que ce volume est son tombeau. C'est pire. Il est vivant dedans. Il n'en sortira que pour mourir.¹ Tant que le fort volume existera - et il est cartonné, broché, relié pour durer -, l'écrivain sera son prisonnier, cruellement maintenu en vie².

Au principe de la réduction auctoriale il n'est pas d'entrave à la postérité. Toutefois, la réciproque ne fonctionne pas. La quête de postérité dénote bien plutôt le renforcement du geste artistique et la soif d'une justice posthume en tentant de signer jusqu'aux « pourtours » de l'œuvre³.

On voit que la projection de l'Œuvre en tombeau, qui, par ailleurs, double la tentation du critique à retrouver l'homme dans les pages, est une étrange prétention dans la mesure où, d'évidence, seul le mort saurait « bénéficiaire » du tombeau. C'est une « vie littéraire » maintenue comme celle du patient malgré sa mort cérébrale, dans un espace indéfinissable⁴. C'est une auctorialité qui prend le pas sur l'homme, entretenue par un lecteur qui, au-delà de l'écrit, cherche le témoignage ou la confiance.

D'où il résulte que ce n'est pas exactement contre le roman que se crispe Chevillard. Ce n'est pas la forme seule qui mérite telle offense. Il est clair que *le romancier du roman* est source de tout et parce qu'il s'est couché sous la chape formelle⁵. La

1. Mourir en tant qu'écrivain et non en tant qu'homme, sans quoi la suite de l'extrait perdrait son sens.

2. Éric Chevillard, *Scalps*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2004, p. 65.

3. Céline, que l'on sait très cabotin, excelle dans ce rôle :

L'émotion dans le langage écrit!... le langage était à sec, c'est moi qu'ai redonné l'émotion au langage écrit!... comme je vous le dis!... c'est pas qu'un petit turbin je vous jure!... [...] retrouver l'émotion du "parlé" à travers l'écrit! C'est pas rien!... c'est infime mais c'est quelque chose!...

(Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1983, p. 21.)

4. Pour couper court au problème de la frontière entre l'homme et l'écrivain, Chevillard dira lors d'un entretien : « J'écris plutôt pour vivre enfin ».

(Émilien Bernard, « J'admire l'angélisme des pessimistes. Comme si la situation pouvait empirer encore! », entretien avec Éric Chevillard, [En ligne], 27 décembre 2008. <<http://www.article11.info/spip/spip.php?article108>>)

5. Éric Chevillard dira : « Je suis las parfois de la construction romanesque comme d'un mensonge rabâché ». (Martine Laval, entretien avec Éric Chevillard, « Que disent les écrivains sur leurs blogs? », *Télérama*, n° 3085, 28 février 2009.)

forme-roman ne convient plus (il y manque de l'inventivité pour la tordre), aussi celui qui continue à faire du *bon vieux roman* est d'office coupable. Plutôt que de redresser le texte « de l'intérieur », Chevillard a trouvé « avant » le livre ce qui permettra modifier l'auctorialité toujours-déjà contenue dans une approche romanesque de l'écriture. Ni tuer l'auteur, ni tuer le roman, mais casser *l'essentiel* dans le rapport d'auteur à roman. En somme, une certaine qualité d'auctorialité. Oui, répétons-le : n'importe quel roman est structurellement, organiquement, un *bon vieux roman*. Reste à briser la « structure » et rompre les « organes », c'est à dire être auteur différemment.

On peut se demander jusqu'à quel point un lecteur participant activement au déroulé du roman n'est pas, justement, soumis aux exigences du romancier. N'est-il pas vrai que, lisant, nous participons toujours ? Rappelons avec Umberto Eco l'une des manières dont le lecteur prend part au fonctionnement du texte. Il est actif en tant qu'il lit, mais de ce fait, n'est-il pas aussi *spontanément activateur* ? En faisant saillir la latence du texte et en activant les liaisons du monde diégétique. De sorte que lisant, il s'applique à *respecter les conditions sous lesquelles doit fonctionner le texte*. Ce dernier ayant une structure et des formes propres, « marche » ou « prend vie » selon des modalités bien précises. Le texte reste *texte de*, au sens le plus fort, le lecteur n'est qu'assistant, il s'est prêté à un exercice aux règles rigides et nécessaires.

Le « simple lecteur » (ni critique, ni psychanalyste) du moindre-auteur, est témoin de la brisure qui nous occupe. Sa pratique du texte atteste d'un dynamisme non-déterminable, d'un mécanisme de fortune, d'un engagement quasi-auctorial. Ce lecteur trahit sans tricher, il devient la jambe supplémentaire ou l'œil dans le dos de l'écrivain. Sans l'écrivain. Il fait travailler l'œuvre par lui, mais sans lui. « On trahit les puissances fixes qui veulent nous retenir »¹.

1. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 52.

1.1.3 Umberto Eco et l'espace blanc

Il importe ici de faire un point sur l'expression « espace blanc » tel qu'en use Umberto Eco. Le texte est toujours incomplet, il est un ensemble « d'artifices expressifs »¹ liés les uns aux autres, mais dont la manifestation linguistique suppose une actualisation. Succinctement : cette opération est prise en charge par le lecteur qui doit posséder des compétences encyclopédiques, lexicales et syntaxiques suffisantes, mais aussi coopérer de manière active et consciente pour combler les innombrables *non-dits* en tous textes présents. Le non-dit est ainsi défini par Eco : cela « signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu »². Proposons quelques exemples³ à partir de cet énoncé qui ouvrirait un hypothétique roman :

« Octave chantait à tue-tête lorsqu'il vit la fenêtre grand ouverte »

(1) Octave est un homme.

(2) Le destinataire actualise la coréférence (c'est-à-dire qu'il met ici en relation un pronom et un antécédent qui sont éloignés dans la phrase ; « il » renvoie à « Octave »).

(3) La fenêtre dont il est question se trouve dans la même pièce qu'Octave.

(4) On attend du lecteur qu'il saisisse la succession des faits : d'abord Octave chante, ensuite il aperçoit cette fenêtre ouverte.

(5) Il est aisé d'inférer de cette phrase différentes circonstances d'énonciations possibles. Manifestement, que la fenêtre soit ouverte perturbe (voire interrompt) le chant d'Octave. A moins qu'il pleuve et qu'il soit temps de la refermer.

1. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 61.

2. *Ibid.*, p. 62.

3. Pour le détail, on se reportera à la section 4.6 de *Lector in fabula*.

Il y a en somme un certain nombre d'opérations à effectuer pour deux principales raisons si l'en en croit Eco. Premièrement (et selon son expression) parce que le texte est « paresseux », en d'autres mots qu'il fonctionne selon un principe d'économie (rhétorique, stylistique...). Secondement, le passage de la précision scientifique à l'esthétique va de pair avec la volonté de laisser le lecteur faire preuve d'une certaine démarche interprétative (bien que l'émetteur cherche ordinairement l'univocité dans les interprétations de son texte). Et c'est ici qu'apparaît la notion d'espace blanc et conséquemment l'activité du lecteur. « Le texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice¹ ».

Comprenons que l'espace blanc est ici la trace des activations (« actualisations » dans le vocabulaire d'Umberto Eco) auxquelles se prête le lecteur d'une manière finalement assez mécanique. Dans le cadre du roman, on ne doute pas que les espaces blancs soient, en écrasante majorité, issus d'évidentes exigences littéraires. Aussi, il s'agit finalement de « clés » idéalement placées, auxquelles donner un tour suffit à réaliser l'opération attendue. Notons, pour finir, que face aux espaces blancs, l'activité du lecteur est tout de même assez réduite, il en va avant tout d'automatismes de lecture et l'habitude y prend nettement le pas sur les précieuses compétences d'un lectorat averti.

Même lorsqu'il s'agit d'opérations interprétatives plus complexes (mais dans ce cas l'expression « espace blanc » n'apparaît plus), Eco nous explique combien la production du texte relève du stratégique, et à tel point, qu'on doit pouvoir parler de construction d'un lecteur modèle (quoique l'auteur relève aussi de la stratégie textuelle du lecteur « empirique »). Nous sentons bien que l'espace n'est pas vraiment blanc, qu'il est au contraire tout encombré d'intentions, comme la toile blanche du peintre Francis Bacon l'est de clichés. Umberto Eco est tout à fait clair à ce propos :

[...]un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif²

1. *Ibid.*, p. 64.

2. *Ibid.*, p. 65.

ou encore :

[...]le Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur [...], établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel ¹.

Envisageons donc un type d'espaces blancs qui feraient fi d'une prévision aussi centrale, des espaces qui seraient blancs de stratégie et qui seraient, en fait, autant d'*abandons auctoriaux* véritables.

1.1.4 L'espace blanc comme espace vide

Lisons à nouveau Michel Butor :

Le lieu romanesque est [...] une particularisation d'un "ailleurs" complémentaire du lieu réel où il est évoqué ².

À la lecture d'actualiser cet « ailleurs ». La moindre-auctorialité doit aller plus loin. Plutôt qu'une complémentarité visant surtout l'agrément, c'est la construction conjointe d'un ailleurs que devrait permettre le roman desauctoralisé, une construction dont les fondations siègent dans cet « espace blanc » pourtant cher à Butor et qu'il ne cesse de renvoyer à l'extérieur de l'œuvre. Au contraire, celle-ci fait socle si « l'espace blanc » est en son sein, et si, par elle, nous entendons « vide d'auteur » plutôt que place traditionnelle du lecteur. On échappe donc à la question « comment doit fonctionner le texte ? » pour aller vers « comment suis-je, moi lecteur singulier, indépendant et nécessaire rouage³ d'un texte bien particulier ? » L'espace blanc « manque de » en un sens qui nous interpelle car il manque à la fois d'un auteur et d'un lecteur-type. Il est un « déchet noble », sans statut et par conséquent sans lectorat-type prédéfini. Sa fonction première est une pollution (la figure d'auteur est mise à mal, le cours inertiel de la lecture est rompu) qu'il s'agira de transformer par un dépassement. L'auteur qui construit ou invente cet « ailleurs » (gardons le terme de Butor), demeure inaltérable, incorruptible, hors de portée. En

1. *Ibid.*, p. 77.

2. Michel Butor, « L'espace du roman », in *Essais sur le roman*, *op. cit.*, p. 50.

3. Rouage, c'est à dire interne, et non pas interprète (externe).

matière littéraire, l'ailleurs renvoie soit à une diégèse, soit à un au-delà de la littérature¹. L'ailleurs, dans ce second cas, est aussi ailleurs pour le livre, dans un espace plus tout à fait artistique, et surtout débarrassé de l'auctorialité massive. C'est le lieu où je m'éprouve, dans une aventure moins émotionnelle que spirituelle. L'auteur m'a donné l'occasion de me passer de lui. M'en saisir, c'est faire résonance avec sa retraite auctoriale.

Poursuivons le riche aller-retour entre Butor et Chevillard. Est demandé à ce dernier ce qui distingue le « livre sur rien » du livre vide. En voici la réponse :

Un livre vide est affreusement plein : de vent (l'air du temps), de considérations vaines, de bavardages complaisants et oiseux, de détails sans intérêt, et surtout de mots dont aucun n'est pertinent. Livres vides, c'est-à-dire surchargés tout comme le sont les croûtes en peinture. Aucun rapport, donc, avec le livre sur rien qui est le ciel enclos, la chair faite verbe. Le livre sur rien, ce serait le grand déménagement du monde hors de ses greniers et de ses caves. Sur le trottoir, les encombrants, tout ce qui pèse et depuis toujours nous plombe, on s'en va, on laisse tout, on existera dans la langue, dans le livre sur rien, fait de mots justes et si bien articulés que rien précisément dans les phrases qui le constituent ne grippe ni ne grince. On approchait ce bonheur dans l'eau, dans l'air, dans la musique, mais ce n'était pas ça encore, trop de limbes, tandis que livre sur rien réjouit l'intelligence, elle se trouve là enfin dans son élément...²

Paradoxalement, la vacuité du verbiage emplît le volume. Quitter la cave et le grenier, c'est quitter le monde comme référence première et dernière, c'est faire du « non-quotidien », se défaire du vérece. On éprouve pourtant un certain malaise puisque cet abandon se fait au profit du mot, du mot juste, du mot choisi entre mille. Il est alors remarquable que « les phrases qui [...] constituent », constituent précisément « le mot ». A entendre ici comme « petit nombre de paroles, de phrases »³, comme « boule », comme bloc expressif. Ne pas « gripper », ne pas « grincer », se fondre dans la fluidité et donner lieu au libre parcours de l'intelligence. Ce milieu si propice ressemble à ce que nous nous plaisons à nommer « l'espace blanc » comme

1. Entendue comme « champ artistique délimité ».
2. Émilien Bernard, « J'admire l'angélisme des pessimistes... », *op. cit.*
3. *Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1990, p. 643.

la part *délivrée* dans le roman, la section *indéterminée*. L'espace blanc qui nous intéresse n'est vide que d'auteur. Affranchir une parcelle (qualitative ou quantitative) du roman est une action précise, qui suppose moins une anticipation de l'activité lectorielle, qu'un laisser-aller dont seules sont prévues les origines. L'espace blanc peut faire figure d'aération, *deno auctor's land*, mais aussi de réceptacle informe pour la lecture. Informe, car cet endroit désauctoralisé n'est déterminé que par la place qu'y prend le destinataire du texte. Un « livre sur rien » qui n'a plus grand chose à voir avec l'ambition flaubertienne. On a quitté le livre sans sujet ou le sujet comme occasion de livre, on accède au livre comme structuré autour de *riens*, autour de blancs qui sont les contestations d'un auteur qui écrit en procédant contre soi.

1.1.5 Note sur l'hermétisme et l'interprétation

Un texte complexe et qui ne paraît pas pouvoir fonctionner sous une lecture linéaire classique est toujours le fait d'une composition ou de modes d'écritures eux-mêmes complexes. On se demande alors si l'écrivain ne nous force pas à interpréter, à se saisir et se servir du livre de manière toute personnelle et si, conséquemment, il n'y a pas là réduction de son auctorialité étant entendu que la seule architecture du texte brouille d'office l'unité entre « ce qui se dit » et « ce qui s'entend ». Qu'ici, peut-être, toute lecture serait une articulation libre et néanmoins nécessaire de la « matière littéraire ».

Soit un texte qui s'ouvre ainsi :

Avec notre balançoire. Notre plume rare du ventre pénétrant dans chaque pièce demander l'heure, exiger le pur-sang, le détruit des chevilles et chevilles et chevilles et chevilles, exiger sans prendre sur le doigt, saigner sans un peu rire et pleurer, sans le gémir le barbu. Exiger le double mur et fenêtre de l'œil, le partage coupé, le coupé en deux. Si j'avais les jambes fermées du lézard humain, la gousse malgré moi ¹.

Suivent dix-huit pages tout aussi étranges. L'opacité d'un texte tel que « Un Attila. Vomiques » d'Eugène Savitzkaya a de quoi questionner.

1. Eugène Savitzkaya, « Un Attila. Vomiques » in *Mongolie, plaine sale*, Bruxelles, Labor, 1993, p. 13.

On peut considérer en premier lieu que les jeux d'images et les torsions syntaxiques suffisent à l'intérêt du texte, auquel cas la figure d'auteur est renforcée. Il est virtuose, nous suivons le libre déroulement d'un écrit savamment maîtrisé.

L'autre posture est d'accepter que le lecteur soit poussé au décryptage, c'est à dire qu'il suppose l'existence d'une clé qui sortira le poème de sa gangue d'illisibilité. Ici, peu d'alternatives. Il s'agira de choisir entre l'*usage d'un code formel*¹, l'*application sur le texte d'une grille de lecture* imposant (logiquement) au texte un homme (Savitzkaya) comme centre de gravité (c'est à dire un renfort auctorial appelé par le texte), ou encore d'*effectuer une remise en ordre*. En somme, le texte est-il codé ? Nivelé ? Éclaté ?

La lecture poursuivie révélera une indistinction maximale des pronoms personnels qui pousse Carmelo Virone à écrire :

Le texte [de Savitzkaya] est une opération pragmatique, dont chacun peut devenir l'agent, de la même manière que chacun peut reprendre à son compte une démonstration mathématique et l'accomplir en l'énonçant².

Le sujet est « flottant » en deux sens : texte presque inintelligible, qui ne semble « au sujet » de rien, et personnage(s) de nature inconnue (sans acteur isolable, sans sujet). Puisque le lecteur est aussi un opérateur, soumis à une dimension « mathématique », on conçoit difficilement qu'il puisse s'extraire du réglage du texte (cette impression d'une rigueur malgré tout) sans passer par la projection et le fantasme. Qu'importe, on trouve alors dans le poème matière pour s'éprouver, pour se construire comme sujet lisant, c'est-à-dire activement, mais avec le texte pour simple occasion. *Je change*, mais l'auteur et le poème sont indemnes.

Pour résumer, nous avons là deux types de lectures trop traditionnelles pour révéler la moindre-auctorialité de l'auteur. L'élément biographique comme source explicative ou la construction du sujet dans cette différence que constitue le poème. C'est ma vie ou celle de l'auteur, mais dans les deux cas le texte a perdu toute

1. Comme le remplacement de signes graphiques par ces sortes de personnages dans *Les Épiphanies* d'Henri Pichette (*Les épiphanies*, Paris, Gallimard, 1969, p. 20.)

2. Carmelo Virone, « Lecture », in Eugène Savitzkaya, *op. cit.*, p. 167.

puissance de mutation. Ce sont deux décalages toujours possibles qui se produisent ; de l'auteur vers l'homme ou de la lecture vers l'élaboration de soi. Et s'il est vrai qu'« une métaphore réussie change notre rapport au réel comme si nous étions soudain doté d'une antenne sensible de plus »¹, reconnaissons que si la moindre-auctorialité trouve compensation dans le lecteur, ce ne peut être par réduction de la lecture à l'acuité.

Tout se passe comme si l'écrivain, intégré malgré lui dans le système de la communication publique, s'en absentait par son refus de plier au nouveau code communicationnel et signalait sa dissidence en se rendant inintelligible. Dans la mesure où les individualités de l'auteur et de son lecteur sont menacées par la puissance d'uniformisation des industries médiatiques, elles semblent se rétracter dans le texte dont, paradoxalement, l'inintelligibilité est promesse d'intelligence complice².

Il faut donc chercher ailleurs les raisons d'une telle opacification du texte. Mais dans tous les cas, cette « rétractation » n'a pas valeur de disparition, et nous irions jusqu'à affirmer qu'elle est « densification » plutôt que « amoindrissement ». Cette « intelligence complice », si elle promet le lecteur au rang de la fine fleur lectorielle, porte l'auteur par un même mouvement dans l'aura énigmatique. Ou bien du côté de l'hermétisme vain et auto-complaisant. L'intérêt est de mener à une expérience de lecture rare (et révéler la crise du rapport au réel). Le risque est d'exclure inutilement (et que l'inédit prenne le pas sur l'intérêt). Il en va sans doute d'une stratégie stylistique périlleuse car, au-delà de l'effort, elle demande au lecteur des compétences assez peu répandues.

Reste à observer maintenant une première illustration de la moindre-auctorialité. Elle n'en sera pas le premier degré, mais seulement une « manière ». Là où le nouveau romancier désirait réduire le personnage au degré zéro, Éric Chevillard le déploie à la puissance mille.

1. Mathieu Larnaudie, « Des crabes, des anges et des monstres », *op. cit.*

2. Alain Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », in *Romantisme*, 2010/2 n° 148, p. 16.

1.2 Technique du fuyard

1.2.1 Le cas Palafox

L'étrange bête fait irruption au sein d'une petite famille. C'est Palafox, le héros du roman, et dont on hésite à produire la description (à moins qu'il ne faille une définition). Et pour cause : l'animal est protéiforme, en transformation permanente. Reste l'essentiel ; cette modification n'est pas d'ordre diégétique, elle intervient sous la plume de l'écrivain qui ne semble pas plus s'en émouvoir que les autres personnages du texte. On n'affirme rien quant à son espèce puisqu'il semble cumuler, de tous les animaux connus, toutes les caractéristiques¹. Parmi tant d'autres, la taille de Palafox illustre la subtile absurdité de toute tentative descriptive. Tour à tour « minuscule »², de taille avoisinant « celle d'une grosse guêpe ou d'un petit guépard »³, et pesant « entre cent et deux cents tonnes »⁴, il n'en est, dit-on, pas moins reconnaissable, « nous identifions Palafox, la description concorde, ça ne peut être que lui »⁵.

La « chose » dont il est question est une invention progressive et partagée. Chevillard apporte sans cesse de nouveaux éléments descriptifs, de nouveaux traits de caractères qui se repoussent les uns les autres avec une effarante vivacité, et annulent les précédentes déclarations. « Les ophidiens en général et Palafox en particulier sont dépourvus de membres »⁶, ce qui ne l'empêche de frapper « sa poitrine de ses poings énormes » trois pages plus loin. Pierre Jourde a bien raison de souligner que « la notion de métamorphose demeure absente du texte »⁷. Seul le langage assume la totalité des attributs de Palafox, en « déployant [l]es variations autour de ce pivot constant du nom »⁸.

Un matin au réveil, il fit entendre son cri, comment dire, une espèce de piaillage, ou plutôt de miaulement, ou plutôt d'aboïement, ou plu-

1. Annexe I.

2. Éric Chevillard, *Palafox*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 17.

3. *Ibid.*, p. 55

4. *Ibid.*, p. 114.

5. *Ibid.*, p. 55.

6. *Ibid.*, p. 72.

7. Pierre Jourde, *Empailler le toréador*, Paris, José Corti, 1999, p. 141.

8. *Ibid.*

tôt de mugissement, nous y sommes presque, de rugissement, ou plus exactement de barrissement, oui, c'est le mot, une espèce de piaillagement¹.

Aussi, Palafox est-il, au long du texte, l'impossible mélange entre ce sur quoi Chevillard attire l'attention, ce que le lecteur visualise, ce qu'il choisit de retenir, et une impression générale qui, sans doute, est fonction de la manière dont le lecteur pallie la faiblesse de son imaginaire (forcément insuffisant ici).

Les deux grands types de perceptions sensorielles qu'isole Béatrice Bloch² sont ici expérimentées par le lecteur. Une perception rythmique d'abord car les petites séquences narratives qui composent le texte sont autant de paragraphes (rarement plus long que deux pages) systématiquement séparés par deux lignes vierges. La lecture en est syncopée, un rythme se donne à voir puisque l'expérience sensorielle se fait à même le papier : c'est une perception en acte qui redouble les effets de mouvement incessant produit par l'instabilité de Palafox associée à la régulière alternance de phrases longues (étirées par les digressions) et de courts propos.

Le second genre, qui nous intéresse plus encore, correspond à la perception d'images (entendu dans au sens le plus large³). L'évidence rythmique que soutient la matérialité du texte n'a pas son équivalent dans ce second cas. Béatrice Bloch parle de « mentalisation », c'est à dire « visualisation par l'imagination ». La perception de l'image n'est pas *im*-médiante, elle est effectuée par le détour de cette image mentale (visuelle, dans le cas du corps de Palafox).

Se faire une idée de Palafox, c'est également essayer de s'en faire une image, ce qui s'avère être délicat. En plus d'une prise de risque évidente (la lassitude pourrait venir entraver la lecture), n'y a-t-il pas un retrait notable de l'auctorialité ? Chevillard signe *Palafox*, mais qui invente le personnage s'il n'est que ce qu'on en retient ? On court après, tout le monde s'évertue à le piéger, à l'amadouer, personnages comme lecteurs, et il faudra finalement l'empailler (dernière ligne de l'ouvrage), c'est-à-dire renoncer à sa vitalité. Taxidermie pour la famille épuisée de courir. Et pour le

1. Éric Chevillard, *Palafox*, *op. cit.*, p. 15.

2. Béatrice Bloch, « Vers une sensorialité pure de la lecture ? Visualisation d'une lecture de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon », in *Cahiers de Narratologie*, N°11, janvier 2004 [En ligne]. <<http://narratologie.revues.org/7>>

3. « nous entendons par "image d'un texte" tout percept décrit et transposé dans l'écriture, même s'il n'est pas visuel et relève d'autres sens, comme les parfums, les sons, etc. », *ibid.*

lecteur, aussitôt Palafox figé, il disparaît dans notre fatigue nerveuse. On a ici le cas d'un retrait partiel de l'auteur qui ne peut aller sans la soustraction d'un pouvoir de lecture.

On pourrait penser, en premier lieu, que l'écrivain s'octroie une auctorialité maximale puisque l'animal est inimaginable une fois le livre refermé et que nous sommes inaptes à en saisir l'essence. D'ailleurs, ne suffit-il pas de tourner la page pour que s'effondre ce qu'une lecture précise et patiente a su constituer ? Comme si, en deçà de l'incessante instabilité (essentielle) de Palafox, il y avait un principe auquel toute description renverrait secrètement. Ce principe, mais oublions-le bien vite, serait littéraire et opératoire comme une clé ou un code que l'écrivain se garderait bien de dévoiler à son lecteur. Rien de cela en réalité, ignorons cet artifice car de toute évidence Chevillard lui-même n'a aucune idée de l'apparence ou de la nature d'un être qui les a toutes. Au reste, le faut-il ? Est-ce nécessaire pour raconter un personnage et faire du roman ? C'est alors qu'une fois de plus, nous observons une distance entre l'auteur de roman « traditionnel » et le moindre-auteur ici.

Dans « La pharmacie de Platon », Jacques Derrida affirme :

Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. Un texte reste d'ailleurs toujours imperceptible. La loi et la règle ne s'abritent pas dans l'inaccessible d'un secret, simplement elles ne se livrent jamais, au *présent*, à rien qu'on puisse rigoureusement nommer une perception ¹.

Nous retrouvons par ce propos ce qui, du fondement auctorial, manque dans *Palafox*. Il n'y a pas de « règle » de jeu qui précède la lecture du roman de Chevillard. Il y a, certes, un jeu, et qui tient dans les organisations, recoupements, tentatives de saisi du personnage, mais les modalités de son déroulement se livrent, précisément, « au présent », dans le présent de la lecture. Le moindre-auteur de *Palafox* fait en sorte qu'un jeu ait lieu, sans arbitrage aucun, car ne détient ici « la loi » que celui qui lit. Ni l'écrivain, ni le texte. L'usage des mots couvre, dissimule et finalement retire celui qui est à la fois personnage principal et thème du roman. La « débauche

1. Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon » in *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 79.

descriptive » efface Palafox, aussi lire c'est ici compenser. Libre à chacun d'interpréter, mais la démarche compensatoire du lecteur s'effectue sans que sens soit prêté, sans même interroger ce que Chevillard avait à l'esprit ni ce qui de son inconscient se découvrirait. Sans l'imaginaire du lecteur, le récit ne peut avancer car, quand bien même serait-ce possible, il ne peut y avoir de lecture neutre¹ de Palafox.

Lisons dans cette métalepse narrative une métaphore de l'ouvrage :

La bestiole s'est posée sur le cahier. Elle se promène entre les lignes, tantôt précédée, tantôt poursuivie par la plume que nous manions heureusement avec assez de virtuosité pour éviter un choc qui lui serait fatal, hélas, il faudrait alors se résoudre à considérer cette vilaine tâche de sang et d'encre comme le point final de notre récit².

La plume ne touche pas Palafox. Voilà révélée la condition *sine qua non* de moindre-auctorialité dans ce livre. En dévoilant, au cours du récit, ce jeu entre la main du rédacteur et son curieux objet littéraire, Chevillard trace ou marque son absence-même. Qu'est-ce à dire ? Cette parole, qui n'est pas tout à fait adressée au lecteur, n'est pas non plus une saillie à travers le discours. Il s'agirait bien plutôt de *la marque de l'ouvrier empreinte sur son ouvrage* comme cette idée de l'infini dans la « méditation troisième » de Descartes. La comparaison n'est sans doute pas tout à fait heureuse, car notre propos visait jusque-là à montrer combien Chevillard n'est pas « un dieu créateur » face au personnage Palafox. Seulement, le parallèle nous retient puisque marquer son ouvrage afin d'y laisser une preuve de son existence est une démarche qui ne va pas sans l'absence. Je ne laisse ma trace qu'au regard d'un retrait, d'un départ que je sais imminent.

1.2.2 Palafox et Crab

Nous pensons alors à un autre texte de Chevillard, *La nébuleuse du crabe*³ qu'il convient pourtant de ne pas trop rapprocher de *Palafox* malgré nombre de procédés identiques. Crab, le héros, principalement humain semble-t-il, souffre lui aussi d'une

1. Ici une « lecture neutre » consisterait à « neutraliser » le personnage en s'abstenant de l'envisager.

2. Éric Chevillard, *Palafox*, *op. cit.*, p. 167-168.

3. Éric Chevillard, *La nébuleuse du crabe*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

instabilité chronique. Ses naissances sont fort diverses, ses morts plus encore, mais rien ne laisse supposer qu'il s'agirait là d'un être surnaturel : il est versatile, voilà tout. Ici aussi, quelques lignes paraissent, une fois de plus, faire métaphore pour l'ouvrage :

Crab fuit dans tous les sens. Il se dérobe devant. Il s'éclipse par derrière. Il se rue hors. Il décline l'offre. Il évite le sujet. Il noie le poisson. Il passe son tour. Il s'absente un moment. Il prend congé. Il change de trottoir. Il cherche refuge. Il scie la branche sur laquelle il est assis pour se faire un cercueil de belles planches ¹.

L'humour ne manque pas, les bons mots se succèdent, le lecteur est malmené, mais qu'est-ce donc qui a changé depuis *Palafox*? D'abord, et même s'il est parfois sable, ou peut « légitimement se prétendre mollusque » ², il est possible de le penser comme homme, sans dommage pour la lecture. Les fluctuations de sa psychologie, l'incohérence de son corps (aux bras amputés, puis les mains dans les poches... ³) ne sortent pas le lecteur d'une lecture d'autant plus linéaire que le texte ne l'est pas. Et c'est ici, la première grande différence avec *Palafox*; point de trame dans *La nébuleuse du crabe*. S'y succèdent anecdotes et considérations sur le personnage, mais aucune ligne narrative ne pousse le lecteur à compenser les absurdités biographiques. Il n'y a pas d'histoire. C'est que la vie de Crab est narrée d'une manière toute fragmentaire, sans temps assez forts pour la structurer, pas assez en tous cas pour que nous puissions penser que Crab est autre qu'une occasion pour l'expression des facéties chevillardiennes.

Le simple fait que Crab possède une psychologie, même floue, entrave la possibilité d'une prise de contrôle par le lecteur. Ce dernier cherchera la cohérence (ou ne la cherchera plus) plutôt que d'assumer le déploiement du personnage dans l'ouvrage. Crab n'a ni naissance, ni mort. Il change au milieu ou *par le* milieu. On lit (non sans penser à Cioran) que « chaque jour qui passe éloigne Crab du jour terrible de sa naissance » ⁴, en comprenant que chaque paragraphe nous éloigne tout autant

1. *Ibid.*, p. 64.

2. *Ibid.*, p. 114.

3. *Ibid.*, p. 43-44. On se reportera également aux pages 80, 87, 93, 107, 117, 118.

4. Éric Chevillard, *La nébuleuse...*, *op. cit.*, p. 112.

de sa mort. Le personnage, ses aventures, ses souvenirs, ses manies, tournent « en roue libre », dans un espace non-romanesque qui laissent le lecteur passif et parfois fasciné. Puisqu'il pense, Crab possède une existence diégétique sur laquelle le lecteur n'a aucune emprise et l'auctorialité ne vacille pas le moins du monde.

On comprend mieux, dès lors, le fonctionnement de *Palafox*. L'être central, qui fait moteur pour le texte, ne pense pas. On le caractérise uniquement par cette fuite permanente (probablement plus une force qui l'entraîne, celle des variations assumées par la langue, qu'un tempérament de fugueur), et par une métamorphose non-diégétique. En fait, l'histoire repose sur une logique qui lui est propre tout en exigeant un lecteur assumant l'unité du personnage puisque ni le texte, ni l'auteur ne s'y risquent. « Car, Olivier Bessard-Banquy le note, ce qui est abîmé en Palafox [...], c'est une source textuelle sans origine, un besoin d'écriture sans objet »¹.

1.2.3 Livre sur tout, livre sur rien

Ce commentateur a une idée bien précise du rapport qu'entretiennent l'écriture de Chevillard et la thématique du « livre sur rien ». Rappelons le propos célèbre de Flaubert dans sa lettre du 16 janvier 1852, adressée à Louise Colet :

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 peut².

Olivier Bessard-Banquy³ nous explique que rien ne préexiste au livre sur rien si ce n'est sa nécessité, que l'affrontement au monde et à la langue prend largement le pas sur un quelconque sujet, que c'est un livre sans véritable source originelle et que rien ne semble en procéder. Il ne manque pas de préciser qu'il s'agit là d'un fantasme, et que Flaubert échouera bien naturellement puisque la chose ne se peut. Il ajoute, citant Jean Rousset, que « le miracle, c'est de réussir à donner tant d'existence et

1. Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, p. 136.

2. Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris, Éditions du centenaire, tome I, 1922, p. 417.

3. Olivier Bessard-Banquy, *op. cit.*, p. 142 à 147.

de densité à ces espaces vides, c'est de faire du plein avec du creux [...] Flaubert est le grand romancier de l'inaction, de l'ennui, de l'immobile »¹.

De Chevillard il dit que l'œuvre « paraît n'avoir ni objet ni sujet, ni programme ni projet² ». Et ici, tout se mêle au point de nous paraître douteux. Bessard-Banquy fait alors référence à *La nébuleuse du crabe*, à un passage fameux³ dans lequel Crab se livre à la démesure lors de la constitution d'un ouvrage monumental ainsi rédigé : d'abord, il combine avec « rigueur » et « une méthode parfaitement au point » tous les mots du dictionnaire et de toutes les manières possibles mais selon la distribution de l'ordre alphabétique, ensuite il supprime ce qui est « insensé », « médiocre » ou « déjà lu », pour ne finalement garder qu'une centaine de pages « nécessaires » et « éblouissantes »⁴.

Bessard-Banquy nous propose ceci :

Le premier travail de Crab renvoie presque ouvertement à la façon dont *Palafox* semble avoir été construit [...] à partir de combinaisons lexicales et de montages spéculaires, dans une euphorie rhétorique revendiquée⁵.

Difficile de trouver une « euphorie rhétorique » dans la démarche de Crab, même en forçant le texte, puisque « le premier travail » est justement parfaitement aveugle. La combinatoire est d'avance réglée et le narrateur insiste : c'est « un jeu ou un devoir d'enfant ». Le raisonnement est spécieux car il a pour seul objectif d'en venir à la conclusion qui suit :

Le livre sur rien, chez [Chevillard], se confond ainsi avec le livre sur tout, le rêve encyclopédique se dilue dans la rigueur poétique, la tentation de la gravité diserte disparaît dans le rire bref et enlevé⁶.

C'est séduisant, mais terriblement inexact. Point de « livre sur tout », mais au contraire un *livre de tout* (l'ouvrage de Crab), un *livre fragmenté* (*La nébuleuse*

1. Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962, p. 33.
2. Olivier Bessard-Banquy, *op. cit.*, p. 146.
3. Annexe II.
4. Éric Chevillard, *La nébuleuse...*, *op. cit.*, p. 90 à 92.
5. Olivier Bessard-Banquy, *op. cit.*, p. 147.
6. *Ibid.*

du crabe) ou un *livre fissuré* (*Palafox*). La fissure, c'est l'obscurité essentielle que l'on trouve au principe de *Palafox*. La voilà notre nécessité originelle qui légitime le déploiement de la langue et nous permet de suivre Bessard-Banquy lorsqu'il évoque le livre sur rien. « Tout » c'est le personnage Palafox et non le roman éponyme.

Le miracle, pour Jean Rousset, ce fut de faire exister les espaces vides, c'est-à-dire leur donner de l'épaisseur. Mais une fois assumé, une fois pris à bras-le-corps, un espace vide perd la qualité première qu'on lui prêtait, nous semble-t-il. Il faudrait dire que Flaubert les anoblit en leur retirant la vacuité ; en ceci ils deviennent plutôt « des temps » au sens où ils assurent une fonction rythmique.

Mais il est une autre manière de faire un livre sur rien, et ce, grâce à ce que nous appelons « espace blanc », c'est-à-dire un vide délibérément laissé par l'auteur. Là où il n'est plus. On affirme peu en déclarant que *Palafox* est un livre sur Palafox puisque ce dernier n'est pas « quelque chose » (au sens où un personnage l'est ordinairement). Il n'est rien. Ou tous les animaux à la fois, ou successivement. Peu importe. Ainsi « livre sur tout » et « livre sur rien » ne se confondent pas, bien au contraire. C'est parce que le principal protagoniste est *le tout de l'animalité* qu'il est ici possible de faire un livre sur rien et d'une façon toute nouvelle. Si le personnage est une totalisation virtuelle des morphologies animales, le livre quant à lui n'est pas sur tout, il est sur « Palafox ». Qui lui-même, faut-il le rappeler, n'est rien.

Reprenons : le livre est « sur rien » parce que son pilier dynamique (le personnage Palafox) se tient lui-même par la force de la langue et que cette rotation sur elle-même est assurée par un lecteur disponible qui est tout aussi vain constructeur de personnage que l'auteur lui-même. On a compris que c'est l'une des étrangetés du livre : en acceptant les spécificités physiques de Palafox le lecteur consent au déroulement du texte, seulement le personnage reste qualitativement inchangé.

1.2.4 Crab et la bibliothèque de Babel

L'ahurissante entreprise littéraire de Crab nous rappelle cette note qui clôt *La bibliothèque de Babel* :

Letizia Álvarez de Toledo a observé que cette vaste bibliothèque était inutile : il suffirait en dernier ressort d'un seul volume, de format ordi-

naire, imprimé en corps neuf ou en corps dix, et comprenant un nombre infini de feuilles infiniment minces ¹.

Mis à part le fait que le manuscrit de Crab « était haut comme une montagne » ², nous n'avons aucun mal à rapprocher les deux textes, étant entendu que la bibliothèque de Borges totalise l'ensemble des livres possibles et dans tous les idiomes possibles par combinaison du point, de l'espace, de la virgule et des lettres de l'alphabet. La bibliothèque comprendrait ainsi (et entre autres) :

[...] l'histoire minutieuse de l'avenir, les autobiographies des archanges, le catalogue fidèle de la Bibliothèque, des milliers et des milliers de catalogues mensongers, la démonstration de la fausseté de ces catalogues, la démonstration de la fausseté du catalogue véritable, l'évangile gnostique de Basilide, le commentaire de cet évangile, le commentaire du commentaire de cet évangile, le récit véridique de ta mort, la traduction de chaque livre en toutes les langues, les interpolations de chaque livre dans tous les livres ; le traité que Beda ne put écrire (et n'écrivit pas) sur la mythologie des Saxons, ainsi que les livres perdus de Tacite ³.

L'énumération a de quoi faire sourire et Chevillard ne manque pas dans sa courte parodie ⁴ de produire une semblable liste :

Crab disposait là d'une matière fabuleuse puisque tous les livres passés et à venir s'y trouvaient confondus, et non seulement tous les livres, mais tous les quotidiens, lettres, listes, discours, conversations, modes d'emplois de machines encore à inventer, catalogues, rapports de gendarmerie, actes administratifs y figuraient, sans compter bien sûr les ouvrages inédits que sa méthode avait naturellement produits, un nombre incalculable de romans, d'épopées, de poèmes en vers libres ou rimés, de biographies vraies ou fausses, de journaux intimes scandaleux, d'évangiles contradictoires, d'encyclopédies, de traités aussi divers que multiples, scientifiques, historiques, économiques, politiques... ⁵

1. Jorge Luis Borges, *Fictions*, « La bibliothèque de Babel », trad. fr. de Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye, Paris, Gallimard, 1994, p. 171.

2. Éric Chevillard, *La nébuleuse...*, *op. cit.*, p. 91.

3. Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 159.

4. Nous ne doutons pas qu'il s'agisse de cela. Notons aussi que les passages sont de longueurs à peu près équivalentes.

5. Éric Chevillard, *La nébuleuse...*, *op. cit.*

Sont donc communes la démesure et la totalisation. Deux différences fondamentales cependant : d'abord nous ne connaissons pas l'auteur de la bibliothèque de Babel, et ensuite Crab se permet une attitude critique à l'égard du tas de feuilles obtenu. Il en est d'autant plus l'auteur, son contrôle est total, la dimension hasardeuse de sa première étape (la combinaison des mots) est effacée au profit d'une extraordinaire ambition auctoriale : une centaine de pages qui proviennent de tout et symbolisent le tout. On n'imagine guère pouvoir d'auteur plus grand.

Naturellement, *Palafox* ne fut pas ainsi composé. Il repose sur une aération, cet espace blanc qui est un *no auctor's land*, et dont Crab n'a pas idée. Parcourir la bibliothèque de Babel ou lire la prouesse de Crab suppose l'admiration, la passivité, un peu d'angoisse probablement, mais nulle participation modifiant la figure d'un auteur ici indiscutable et omnipotent. Le moindre-auteur est un auteur mis en question. Or Crab « ne croit pas que l'on puisse procéder autrement »¹.

1.2.5 De Pilaster à Palafox : l'éventail auctorial

Palafox ne tue pas son auteur. Chevillard « n'éclate » pas dans sa création. Mais le lecteur a perdu quelque chose. Ou quelqu'un. La fonction d'interlocuteur que l'auteur assume toujours (même lorsque sa mort est déclarée) est sensiblement modifiée.

Palafox ne tue pas son auteur. Le dieu de Charles Péguy dit : « J'éclate tellement dans ma création »². Chevillard, lui, n'y éclate pas. Le moindre-auteur n'est pas démiurgique, et s'il éclate, c'est ailleurs. Sa création ne le retient pas.

C'est un premier type de moindre-auctorialité que nous étudions là. Dans l'un des personnages, l'auteur n'est pas. Chevillard est dans la langue, il est articulateur si l'on veut, mais Palafox est libéré. Voilà donc une moindre-auctorialité ; libérer le personnage principal pour le confier à un lecteur libéré d'une communication symbolique avec l'auteur. En somme, l'auteur demeure, mais moins.

Il nous reste à montrer que cela ne peut être fortuit. Il y a nécessité pour telle pratique dans l'œuvre d'Éric Chevillard.

1. *Ibid.*, p. 92.

2. Charles Péguy, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, Paris, Gallimard, 1986, p. 17.

Il y a une grande variabilité dans la figure d'auteur que Chevillard manie sans cesse, pour la modifier, la décomposer, favoriser des parasitages, des obscurcissements, des zones d'indiscernabilité. Il y a surtout le trouble du lecteur, intéressant en cela qu'il permet d'en interroger les applications et les effets. C'est que, d'une part, Chevillard met régulièrement en scène un narrateur écrivain et, d'autre part, il est parfois délicat de distinguer l'auteur de son narrateur.

Dans *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, si l'on identifie sans difficulté les personnages (un éditeur, un écrivain décédé, une femme aimée des deux¹), on peine en revanche à effectuer de franches distinctions stylistiques entre Chevillard, Marc-Antoine Marson (l'éditeur) et Thomas Pilaster lui-même. Les trois usent d'une même ironie, les fragments du dernier seraient aussi bien de mauvaises plaisanteries écartées, les « chutes » d'un Chevillard recyclant ainsi de ses textes plus faibles. Et quant à l'établissement de l'édition critique, elle repose en bonne part sur ce violent second degré que tous les lecteurs de Chevillard connaissent bien. Ici, évidemment, c'est d'une grande maîtrise qu'il est question, d'un jeu auctorial certes, mais qui renforce plutôt la toute-puissance de l'écrivain sur son texte. Une maîtrise qui, étrangement, nous paraît être l'image inversée du contrôle perdu par Pilaster sur ses écrits originellement non publiés. La préface interroge dès la première ligne le bien-fondé d'une publication que Pilaster aurait probablement jugée indésirable. L'éditeur tranche, « pour permettre à [Pilaster] d'occuper enfin la place qui lui revient dans notre littérature »². Un pouvoir que prend l'éditeur sur le signataire. Mais Marson usant d'un humour qui ressemble fort à celui de Chevillard, n'ayant ainsi aucune espèce d'épaisseur qui eût permis au lecteur de croire un instant à l'autonomie de Marson, on obtient au final ce drôle d'effet : c'est Chevillard qui ironise à propos de sa propre écriture. On n'en comprend que mieux cette déclaration :

Pilaster est sans doute [...] une sorte d'autocritique, un peu spacieuse cependant, je dois l'avouer, puisque j'escompte que mon lecteur appréciera à la fois ma manière habituelle et le sale tour que je me joue...³

1. Thomas Pilaster, écrivain fictif, est mort. Son éditeur et ami d'enfance, Marc-Antoine Marson se charge de publier sept textes inédits de l'auteur. Tous sont préalablement présentés par l'éditeur, et annotés avec une certaine cruauté.

2. Éric Chevillard, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 16.

3. Pascal Riendeau, entretien avec Éric Chevillard, « Des leurres ou des hommes de paille », in

Tout cela se révèle donc être aussi contrôlé que possible. Néanmoins, nous gardons une vraie proximité avec le thème de notre étude puisqu'il nous apparaît qu'il n'y a là qu'une facette des variations auctoriales dans les livres d'Éric Chevillard. Nous pensons que la réduction de l'auctorialité procède, comme sa maximisation, d'un projet d'épuisement progressif de la palette auctoriale. Un peu comme s'il était question de donner à lire les différents rapports d'auteur à texte, en pratiquant les temps forts de « l'éventail auctorial », ce qui revient à dire que, dans ce cas, la moindre-auctorialité devient une *nécessité* artistique. Le retrait n'est pas, bien sûr, un aboutissement, mais une posture particulière qui répond à des exigences éminemment romanesques. Et à tel point que Chevillard n'en parle jamais en ces termes. Contrairement à une « pose de l'auteur », la moindre-auctorialité repose sur des exigences purement artistiques, comme dictées par le projet lui-même. On ne sera donc pas surpris de ne jamais rencontrer à ce sujet des allusions directes de Chevillard. Plus qu'une expérimentation, sa moindre auctorialité dans *Palafox* dépend de la dynamique interne de son travail d'écrivain ; pour le mener à bien il était nécessaire d'en passer par la tentative du retrait auctorial. Tentative donc, et non tentation.

Cette notion de *nécessité interne* nous intéresse parce qu'elle met à jour une moindre-auctorialité qui s'éloigne significativement de l'exercice de style. Cette nécessité « redouble » la moindre-auctorialité (si l'on peut dire ainsi) en se faisant contrainte pour l'auteur et montrant par là un retrait, non ponctuel et gratuit, mais relevant de la décision symptomatique d'un ensemble plus vaste qui est la problématique artistique (au sens où elle ne se limite pas à une œuvre précise).

Il est impossible de s'en tenir à une considération telle que :

Non seulement l'écrivain écrit à partir de ce qu'il est, mais il convie le lecteur, dans un festival d'allusion et de clins d'œil, à jouer avec les mots et les sens qu'on peut leur donner. Tout se passe, tout se joue au moment de l'écriture et de la lecture ¹.

Il y a cela de frappant dans l'exégèse de l'œuvre d'Éric Chevillard que ses commentateurs tissent leurs analyses autour de citations directement empruntées aux

Roman 20-50 n°46, décembre 2008, p. 16.

1. Olivier Bessard-Banquy, « Moi, je, pas tellement », in *Roman 20-50* n°46, *op. cit.*, p. 35.

romans. Non pas que le procédé soit, par lui-même contestable (nous le faisons aussi), mais son usage devient suspect s'il est systématisé. Tout se passe comme s'il fallait constamment légitimer le propos par un extrait entendu comme la parole de Chevillard. On est déçu de constater qu'il y a, dans ces mêmes commentaires, la conviction d'une équivalence de statut entre les différents ouvrages de l'écrivain et que ces derniers s'alignent pour transmettre d'une seule voix ce que pense, déclare ou désire Éric Chevillard. Des thématiques telles que « la figure de l'auteur », « la place du biographique », « les jeux intertextuels » reviennent inlassablement sans que soient véritablement interrogées les réductions ponctuelles de la posture auctoriale¹. Bien au contraire, le critique renforce par là même l'auctorialité d'un écrivain dont, paradoxalement, il dit combien ce dernier réfléchit et travaille sa fonction.

Par exemple, même lorsque le critique est au plus près de notre thèse, il le fait sur le mode de la généralité, et à tel point qu'on voit mal ce qui distingue Chevillard de nombreux écrivains :

Perpétuellement gêné dans sa lecture par les brusques embardées du récit, entravé dans sa quête du sens par des métaphores élastiques, obligé de prendre la phrase dans tous les sens comme un grammairien qui cherche, chez Proust, à distinguer les principales des subordonnées, le lecteur chez Chevillard est obligé de s'emparer du texte pour se l'approprier, de le retourner dans tous les sens pour en faire saillir la richesse ou le double fond. Tant et si bien que le lecteur devient lui-même écrivain. Du moins Chevillard en vient-il à s'imaginer écrire pour un lecteur qui est aussi écrivain².

Au-delà du caractère général et, somme toute, assez inoffensif du discours, remarquons ce trouble en fin de passage : « du moins ». S'il est excessif de faire du lecteur un écrivain, pourquoi en revenir à l'auteur et sa plume sitôt après avoir affirmé l'activité fondamentale du lecteur ? Pourquoi un retournement si prompt ?

1. Dans la même revue qu'Olivier Bessard-Banquy, l'article d'Alain Schaeffner consacré à Éric Chevillard, « Démolir Nisard », et sous-titré « Variations sur la mort de l'auteur », se contente en réalité d'interroger « la constitution du narrateur en auteur » dans le roman *Démolir Nisard* (et ce par destruction de Désiré Nisard, « détestable » critique littéraire du XIX^e siècle).

2. Olivier Bessard-Banquy, « Moi, je, pas tellement », *op. cit.*, p. 39.

Moindre-Beckett

Et que pense-t-il de ces essais et ces thèses qui lui sont consacrés ? Je lui avoue que bien souvent, je ne comprends pas grand-chose à ces analyses qui me paraissent être une inutile vivisection. Il a un geste de la main dans le vide, comme pour chasser ce qui vous importune.

— *Cette démence universitaire...*

Entretien¹

Que notre devise soit donc lenteur et circonspection, avec des embardées à droite et à gauche et de brusques retours en arrière, selon les dards obscurs de l'intuition.

Samuel Beckett²

1. Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Saint Clément de Rivière, Fata Morgana, 1986, p. 26.

2. Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 109.

2.1 Technique du raidissement

2.1.1 Une moindre-auctorialité ponctuelle

Dans le cas de Beckett aussi, on peut s'appuyer sur une lecture naturelle, non-analytique, pour déceler les traces de retraits auctoriaux puisque la compensation est spontanée. Tout au moins, le lieu désauctorialisé – la portion textuelle désinvestie –, est immédiatement perçu à la lecture.

Soit cet exemple tiré de la nouvelle « assez »¹. La narratrice qui décrit de longues marches auprès de son vieux compagnon, nous explique que ce dernier s'arrête parfois pour dire un mot ou se taire finalement. Souvent il reste muet, puis repart.

D'autres cas principaux se présentent à l'esprit. Communication continue immédiate avec redépart immédiat. Même chose avec redépart retardé. Communication continue retardée avec redépart immédiat. Même chose avec redépart retardé. Communication discontinue immédiate avec redépart immédiat. Même chose avec redépart retardé. Communication discontinue retardée avec redépart immédiat. Même chose avec redépart retardé².

On sent bien qu'il se joue là quelque chose, que la lecture est interrompue, qu'elle change de cours. Bien entendu, on peut « sauter » le passage, ayant compris qu'il s'agit ici d'une liste exhaustive qui probablement n'apportera aucun élément narratif important. C'est-à-dire lire en travers, en diagonale, considérer les grandes lignes de la trame mais rater les belles lignes de l'écriture. C'est éviter l'expérience de lecture ici proposée, manquer la *proposition* de l'auteur. Ne pas s'affronter à cette situation littéraire (qui revient régulièrement dans les textes de Beckett, et qui en cela n'est ni accidentelle, ni traitable comme simple curiosité), c'est rendre à l'écrivain une maîtrise qu'il refuse, manquer un nerf du texte, c'est aussi fuir sa fonction de lecteur.

Si nous insistons sur le caractère « évident » de ces interruptions, c'est parce que le recours à la logique, qu'elles semblent inviter, est bien distinct du recours à l'imagination visuelle, ce que Béatrice Bloch nomme « mentalisation »³. Soit cet autre extrait de la même nouvelle :

1. Samuel Beckett, « assez », in *Têtes-mortes*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
2. *Ibid.*, p. 40-41.
3. *Cf.*, *supra*, Partie I, chapitre 1, section 2.

Nous n'étions pas à la montagne cependant. Je devinais par instants à l'horizon une mer dont le niveau me paraissait supérieur au nôtre. Serait-ce le fond de quelque vaste lac évaporé ou vidé par le bas ? Je ne me suis pas posé la question ¹.

Pour saisir au mieux l'impression produite par cette « ligne marine », si l'on peut dire, il semble souhaitable de faire fonctionner le jeu d'images (« lac évaporé », lac « vidé par le bas »), en tentant de se les rendre concrètes pour partager un temps la fausse interrogation du personnage (il ne s'est pas posé la question qu'il pose). Pourtant, point de délégation. Le lecteur est apte à envisager le possible désarroi qu'engage une telle image. S'il s'y risque (et il le faut, c'est le jeu de la lecture), ce sera en s'appuyant sur une visualisation approximative du paysage présenté, pour se plonger au mieux dans le récit, le suivre, s'en émouvoir ou en rire. C'est là un truisme du romanesque ; la description laconique qui cherche plus une adhésion du lectorat à la réalité diégétique que l'appel à des facultés compensatoires pour la construction du texte. Nous le sentons avec clarté. L'image imprécise que je me constitue suffit amplement. Au fond, c'est une actualisation satisfaisante du contenu narratif si je comprends l'hésitation du narrateur.

A l'inverse, le texte peut me rejeter tout à fait et faire de moi un coopérateur insuffisant. Dans les premières lignes de *Madame Bovary*, nous trouvons le cas célèbre d'une précision descriptive effarante. La casquette de Charles Bovary :

C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires ; puis, s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poil de lapin ; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland. Elle était neuve ; la visière brillait ².

1. *Ibid.* , p. 42-43.

2. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, GF-Flammarion, 1986, p. 62.

Comment imaginer un tel objet, si ce n'est par l'impression que produit cette surabondance de détails ? Ici aussi, le lecteur est malmené. Seulement en procédant de la sorte, Flaubert s'assure une autorité et une auctorialité maximales. Il est incontestable. Lui seul sait l'apparence de l'objet. Et même s'il l'invente, ce qui est fort probable, il détient la clé de l'agencement de ses parties. Définir les raisons pour lesquelles il a ainsi décrit l'accessoire relève de l'analyse littéraire, de la lecture scientifique, et par conséquent d'une prise de pouvoir sur le texte qui ne fut aucunement *proposée* par l'auteur.

Comme dans Palafox, nous retrouvons une description déconcertante, mais sans conclure cette fois-ci au retrait auctorial. Si Palafox rejette son auteur, ou change d'auteur, ce n'est pas parce qu'il est tantôt gris et tantôt rouge, mais c'est parce qu'il est l'un *et* l'autre. C'est parce qu'il n'a pas d'essence. Palafox est simultanément, alors que la coiffe de Bovary est surabondance. Le premier est impossible, le second est exagéré. A la rigueur, avec beaucoup de patience, on reconstituera la casquette.

Mais il y a une autre manière de tendre vers l'effacement auctorial. Remarquons que la casquette décrite rejoint plus, en nature, l'étrange vision de la narratrice de « assez » (le lac inversé) que l'expression du comportement de son second personnage (communications et redépars). Dans ce dernier cas, on n'en appelle pas à la mentalisation. Et il semble qu'une charge inhabituelle incombe au lecteur.

La délégation de pouvoir suppose ici une *communication discontinu retardée avec redépart retardé*. En somme, une sortie du texte pour le faire fonctionner. Et ce ne sont pas mes facultés imaginatives auxquelles je fais appel, l'exemple des pierres à sucer est très probant¹. Retenons que la lecture du premier extrait suppose une distance prise avec la langue même du texte par un recours à la logique. Nous y reviendrons.

Pourquoi parler de retrait auctorial ? On pourrait, après tout, lire dans ces lignes sèches une tentative toute classique. La seule production d'un effet déconcertant justifierait alors la raideur de cette écriture. Nous ne nous opposons pas à ce point de vue. Et ce, d'autant moins, qu'il ne s'oppose pas plus au nôtre.

Donner le primat à l'effet produit par l'écriture sur le lecteur ne bouscule nullement notre tentative d'approche. Et pour cause, Beckett ne tend pas de piège à

1. Annexe III.

son destinataire, il n'y a pas trace de gratuité, ce n'est ni malice, ni vaine quête d'originalité. Ces phases de raidissement textuel ont pour fonction première un effet esthétique. Cela est entendu. Mais nous voulons pointer là une démarche particulière qui ne saurait être longtemps comparée à l'accumulation descriptive. Plutôt que d'affirmer : « Beckett cherche tel effet », nous disons, « Beckett donne l'occasion pour tel effet ». Le déploiement du texte au-delà de ses lignes suppose une participation active du lecteur. Cette collaboration n'est pas prévisible, elle prendra la forme qui convient le mieux à une lecture singulière.

Je ne prends la mesure du jeu que propose l'auteur que si je mets ma propre lecture en jeu. D'abord la défaire de sa relative inertie. Puis chercher une règle sur le mode de l'adaptation voire de l'invention. Cette règle n'est pas prescrite, ne peut l'être, sans quoi nous en reviendrions à la mécanique, au fonctionnement *a priori* et, par conséquent, à l'érection du Grand Auteur contre son gré, c'est-à-dire contre le texte. C'est, comme toujours, retrouver l'auteur dans l'œuvre, réduire le texte à sa parole. Ce que désire le premier Flaubert selon Pierre Michon :

Le jeune Flaubert est plein de force, les rouages impeccablement tournent. Comment bricoler le cadran où tout cela sera visible, les énergies à renverser les montagnes, les rythmes violents, les désirs à emboucher l'Etna, les fureurs homériques ? Ce sera le livre, le petit cadran arbitraire et aveugle formaté depuis Homère. [...] On fabriquera du Grand Auteur. L'heure arrêtée du cadran marquera : Grand Auteur ¹.

Et pourtant « Madame Bovary est toutes les femmes. C'est ma mère. C'est les pleurs des femmes, la frustration terrible, qui toujours va déborder, déborde »². Emma Bovary, ce n'est pas Flaubert ; s'en tenir à la parole de l'auteur c'est toujours lire *à côté* du livre, dans le paratexte. Ce postulat nous importe énormément puisqu'une fois accepté, on peut envisager de lire le roman désauctorialisé pour part, mais sur invite de l'auteur. C'est tellement plus fort. La lecture s'effondre si on s'affaire à débusquer Beckett derrière le passage des « communications et redépars » ; là il n'y a plus de romancier. Le « corps éternel, dynastique, que le texte intronise

1. Pierre Michon, *Corps du roi*, Paris, Verdier, 2002, p. 42.

2. *Ibid.*, p. 40.

et sacre, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Beckett »¹ est perdu. Reste « un corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne »². Seule la main en somme, avec sa forme et sa couleur, et qui tremble parfois. Ce n'est pas l'auteur cela, même si ça compte. C'est la main qui passe le relais, le pouvoir ; elle n'est plus romancière dans le roman. Au mieux, elle indique.

Reprenons. Il est donc un type de description dont on remarque qu'elle ne décrit pas véritablement sans que son actualisation soit portée à un haut niveau d'implication lectorielle. Elle est diversement appréhendable : un « tableau mental » peut faire l'affaire, mais il est tout aussi possible de procéder à une augmentation romanesque, c'est-à-dire à une participation concrète au texte.

Regardez-moi bien. Je prends une pierre de la poche droite de mon manteau, la suce, ne la suce plus, la mets dans la poche gauche de mon manteau, la vide (de pierres). Je prends une deuxième pierre dans la poche droite de mon manteau, la suce, la mets dans la poche gauche de mon manteau. Et ainsi de suite jusqu'à ce que la poche droite de mon manteau soit vide et que les six pierres que je viens de sucer, l'une après l'autre, soient toutes dans la poche gauche de mon manteau³.

Pour lire ce passage, je suis contraint de prendre une décision. Énumérons trois possibilités : 1 – J'use d'un modèle mathématique simplifié, pour le substituer au texte, et bien apprécier le mouvement. 2 – Je prends le parti de suivre un à un les déplacements de pierres, ainsi je conserve la textualité, et je savoure les mots, le rythme, la « petite musique » de la langue. 3 – Je ne me soucie pas de l'exacte méthode du personnage, et m'attache plutôt à la scène, je me figure le personnage en train de sucer sa pierre, son attitude, la taille de l'objet, sa couleur, la vitesse d'exécution, etc. C'est-à-dire que je recherche « l'émotion romanesque ».

Si ces trois lectures sont très différentes, il est remarquable que toutes ont un effet immédiat sur le texte. La première l'ignore dans sa dimension littéraire. La deuxième l'apprécie comme jeu avec la langue. La troisième compense son déficit romanesque. La première et la troisième sortent du texte pour mieux le pénétrer, la deuxième

1. *Ibid.*, p. 13.

2. *Ibid.*

3. Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 96.

est sans doute plus fidèle, mais aucune des trois n'est « mauvaise », à proprement parler. Plus qu'une coopération textuelle, c'est d'une décision co-auctoriale qu'il s'agit, puisque si le texte – dans sa matérialité – est inchangé, l'œuvre est actualisée différemment, loin de toute prédiction auctoriale. Le rapport empirique à ce texte est une décision dont l'effet esthétique est immédiat.

2.1.2 Carré fermé

En 1980, Beckett écrit en anglais une pièce pour la télévision qu'il mettra en scène l'année suivante, *Quad*¹. Elle repose sur quatre interprètes numérotés, encapuchonnés et asexués, qui parcourent une aire suivant un trajet personnalisé, arpentant un carré et ses deux diagonales. Sa présentation textuelle fait penser à un scénario ultra-précis exposant les déplacements, lumières, sons, costumes, position de caméra, durée de l'interprétation et un problème d'organisation à résoudre. Quelques extraits :

Trajet de 1 : AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA²

1 entre au point A, accomplit son trajet, puis 3 le rejoint³.

Une lumière particulière pour chaque interprète, allumer lorsqu'il entre, maintenir tandis qu'il accomplit son trajet, éteindre lorsqu'il sort.

Disons : 1 blanc, 2 jaune, 3 bleu, 4 rouge.

Donc :

1ère série : blanc, blanc + bleu, blanc + bleu + rouge, blanc + bleu + rouge + jaune, rouge + jaune⁴

1. *Quad* fut mis en scène et réalisé en 1981 par Samuel Beckett, produit par la chaîne allemande « Süddeutscher Rundfunk » et diffusé en Allemagne de L'Ouest le 8 octobre 1981 sous le titre « Quad I et II ». Consultable sur *UbuWeb* <http://www.ubu.com/film/beckett_quad.html>.

2. Samuel Beckett, *Quad*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 9.

3. *Ibid.*, p. 10.

4. *Ibid.*, p. 11.

En une quinzaine de minutes, toutes les combinaisons possibles du mode de déplacement sont épuisées. Mieux, devant le spectateur, ce sont les potentialités d'un espace quelconque qui sont épuisées. Quelque chose s'est tari devant nous. Qu'en faire ? Peut-être le destinataire doit-il ici faire fonctionner les articulations (dans la version texte), les suivre (dans la version vidéo) et dire d'elles autre chose, qui, cependant, ne sera pas autre chose qu'elles.

Malgré la gêne occasionnée pour le regardant, il est possible d'en profiter comme d'un éclairage pour notre enquête. Samuel Beckett ne fait-il pas subir à sa fonction d'auteur l'annulation du pouvoir qu'il a sur la dimension expressive du texte ou de la vidéo ? En remarquant que toute tentation de faire jouer l'acteur a été bannie et que la logique de déplacement relève d'une nécessité, on en arrive à l'idée que les figures en mouvement n'expriment pas, qu'elles ont une simple fonction indicatrice. Le regardant apporte éventuellement sa charge émotive au caractère hypnotique de la pièce. Seulement ici, il ne compense pas le retrait auctorial. Face à notre passivité, quelque chose fait œuvre et qui n'est plus Beckett. C'est l'illustration « pure » d'une situation partiellement désauctoralisée en cela qu'elle nous est donnée hors-contexte (elle n'est pas un moment de l'œuvre, *c'est l'œuvre*) et sans délégation de pouvoir au destinataire.

Quand il nous laisse libre d'interpréter, l'auteur existe toujours, il est sans doute plus présent encore. C'est qu'il devient notre interlocuteur au-delà de l'œuvre et que les significations que nous proposons sont finalement autant de « clins d'œil » qui lui sont adressés. En laissant la libre interprétation possible (malgré l'effort dans la construction d'un « destinataire modèle »), et c'est presque toujours le cas, il permet le fantasme d'une relation intime qui confirme sa présence.

En cloisonnant à ce point l'œuvre, en lui refusant toute possibilité de faire sens (c'est-à-dire en l'empêchant d'être autre que l'image concrète d'une opération mathématique), la *fonction-Beckett* dans *Quad* se limite à une signature (ou une paternité si l'on veut) mais qui ne communique plus avec son destinataire.

Parler ici d'une simple disponibilité de l'œuvre, d'une occasion pour les élaborations interprétatives semble faux dans la mesure où nous n'avons pas affaire à une coque vide mais à la manifestation d'une saturation. En fait l'œuvre est indisponible, elle est fermée. Gilles Deleuze formule une idée semblable à l'occasion d'une définition de l'épuisement :

[...] on combine l'ensemble des variables d'une situation, à condition de renoncer à tout ordre de préférence et à toute organisation de but, à toute signification ¹.

Nous disons que renoncer aux préférences, buts et significations revient à fermer l'œuvre et non pas à l'ouvrir, bien que cela soit contre-intuitif. Ces renoncements ne laissent aucune place aux opérations lectorielles de compensation et autres activités réduisant l'auteur. L'œuvre n'est pas construite autour de vides auctoriaux. La série des déplacements en est le centre et la finalité. *Quad* n'est pas perméable.

Objectivement, *Quad* ce n'est pas grand-chose, c'est une pratique mathématique surcodée (version texte) ou décodée (version vidéo). On a le sentiment, curieux et inexact, que ce sont le regard et la lecture qui esthétisent la pièce, mais sans la proposition de l'auteur. Sa variation, *Quad II*, nous semble plus belle encore ; raccourcie et ralentie, en noir et blanc et sans son autre que le bruit des pas frottant le sol, elle dépersonnalise les interprètes, tous semblables à présent (car les couleurs de leurs tuniques et capuches ne les distinguent plus) ; la composition des déplacements épouse parfaitement la décomposition du carré comme ensemble de possibles, cependant que les pas simulent l'égrènement du temps restant.

Cette déstabilisation du destinataire n'est pas sans lien avec l'écriture qui nous retenait précédemment. Deleuze le relève, les séries exhaustives ont pour tâche d'épuiser le possible. L'usage de la combinatoire va bien plus loin que la simple description ; il est question de réaliser un inventaire scrupuleux. La langue nomme ici un possible que la combinatoire tente d'épuiser avec des mots.

[...] une langue très spéciale telle que les relations d'objets soient identiques aux relations de mots, et que les mots dès lors ne proposent plus le possible à une réalisation, mais donnent eux même au possible une réalité qui lui soit propre, précisément épuisable ².

« Métalangage » nous dit Deleuze. Il n'y a pas pléthore de commentaires sur *Quad*, le sien n'en est que plus précieux.

1. Gilles Deleuze, « L'épuisé » in Samuel Beckett, *Quad, op. cit.*, p. 59.

2. *Ibid.*, p. 66.

2.1.3 Un cas limite : Moindre-auteur sans compensation

Il peut arriver que le raidissement du texte soit maximal et exclue le lecteur dans sa fonction réinventrice. La langue est comme affolée, elle tourne sur elle-même, s'enroule sur le thème, puis se déplie en roue libre si l'on peut dire, et le souci de précision donne lieu à l'inévitable confusion. Le lecteur est contraint de « négocier » ces périodes d'écriture, de les prendre en charge pour ne pas laisser fuir des pans entiers du textes qui, souvent, excèdent la page entière. Il y a une forme curieuse, zone de trouble, qui produit un effet de futilité si on ne l'appréhende que formellement, par anticipation sur la parole balbutiante qui entreprend un listage d'alternatives ou de combinaisons. L'impression d'un jeu ou d'une fantaisie devient vite celle d'une démesure (de folle exhaustivité) si nous prenons le texte au sérieux, c'est-à-dire si nous nous efforçons d'en suivre l'emballement, de peser les cas, de mémoriser les dilemmes et les variations. Dans les deux cas, je suis libre d'actualiser le contenu du texte selon le mode qui me paraît le plus approprié, voire au gré de ma résistance nerveuse, et rien ne m'oblige à procéder chaque fois de manière identique. Mais je n'éprouve pas la liberté que nous évoquions en début de chapitre. Ici, comme dans *Quad*, une saturation fait rempart. Le roman *Watt* voit apparaître souvent ce type « d'excentricités » qui criblent le texte et dynamisent la lecture.

Et cette pauvre vieille pouilleuse de vieille terre, la mienne et celle de mon père et de ma mère et du père de mon père et de la mère de ma mère et de la mère de mon père et du père de ma mère et du père de la mère de mon père et de la mère du père de ma mère et de la mère de la mère de mon père et du père du père de ma mère et de la mère du père de mon père et du père de la mère de ma mère et du père du père de mon père et de la mère de la mère de ma mère et des pères et mères d'autres infortunés et des pères de leurs pères et des mères de leurs mères et des mères de leurs pères et des pères de leurs mères et des pères des mères de leurs pères et des pères des pères de leurs mères et des mères des pères de leurs pères et des pères des mères de leurs mères et des pères des pères de leurs pères et des mères des mères de leurs mères. Une immondice ¹.

1. Samuel Beckett, *Watt*, trad. fr. Ludovic et Agnès Janvier avec la collaboration de Samuel Beckett, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 47.

« Lecteurs de Beckett, ne devrions-nous pas aussi nous changer, au moins le temps de la lecture, en épileptiques avertis ? » demande Claro¹. Il est intéressant d'extraire ce passage et d'en faire une lecture orale pour constater combien il est délicat de rythmer l'ensemble, d'y trouver seulement la place de respirer. A l'instar du rendu vocal, le ton à adopter trahit aussi quelques écueils. Faut-il conserver un même ton neutre du début à la fin ? Est-il souhaitable de faire apparaître des variations ? De quelles natures ? Et où donc les faire intervenir ? Est-il permis de croire que la parole est ici dépassée par cette remontée généalogique que rien ne semble pouvoir borner ? « Une immondice », est-ce là un renvoi naturel à la « vieille terre », étant entendu que « les mères des mères de leurs mères » est un stade suffisamment reculé ? Ou vaut-il mieux lire les deux derniers mots comme une occasion de cesser enfin, comme l'interruption de cette arbre des ascendances qui se poursuivra indéfiniment, et bien après la lecture, sur le modèle des fractales ?

Ces questions que nous pourrions multiplier révèlent bien que l'énonciation est ici discutable. Qui parle ?

Beckett se contente de mettre en branle un déploiement généalogique, il lance un mouvement qui, comme soumis à la force d'inertie, ne peut ici s'arrêter que sous l'influence d'une force contraire. Ainsi deux mots : « une immondice ».

Mais c'est là lecture trop partielle, parce qu'elle nie la croissance exponentielle du schéma qu'on assimilerait plus justement à une dynamique d'expansion qu'à la seule obsession de l'exhaustivité, ou à la crainte du fragmentaire. Ce n'est plus l'interlocuteur de Watt qui parle. Ce n'est même plus à Watt que s'adresse tout ceci. Il n'y a plus d'adresse. « Ça parle », uniquement, strictement. A la lecture (et ce n'est pas le cas de la déclamation parce que, nous l'expérimentons tout à l'heure, l'acteur prête sa voix et reforme une énonciation disparue) le neutre domine. « Père », « Et », « Mère », « Mon », « Ma », « Du », « De », « Le », « La » suffisent à perpétuer le mouvement de la parole, qui se brise étonnamment avec le syntagme « d'autres infortunés » pour repartir de plus belle.

L'homme dont Watt prend la place au service de monsieur Knott, et qui au sein d'un discours démentiel, s'affaire à détailler nos fameux liens de pères à mères, est

1. Citation vidéo sur le site de François Bon, « Claro repeint le plafond, Beckett enlève l'échelle », in *Le Tiers Livre*, [En ligne], 19 juin 2009. <<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1813>>

pour Beckett l'occasion de faire percevoir une parole qui s'enraye. Et si l'efficacité suit, c'est-à-dire si, lisant j'éprouve effectivement cette curieuse friction de mots qui s'alimentent et rebondissent les uns sur les autres, les uns par les autres, alors cela va avec la disparition momentanée d'une quelconque instance surplombante. Lorsque la langue s'auto-alimente et m'étourdit, il n'y a plus d'auteur qu'au principe, c'est-à-dire comme détonateur.

Si l'exégèse beckettienne nous surprend tant, c'est qu'elle semble avoir choisi de faire silence le plus clair du temps sur les passages qui nous intriguent¹. Avec un peu de malice, nous pourrions supposer que cette « discrétion » n'est pas anodine, qu'elle apporte un peu de poids encore à notre analyse et que commenter un auteur c'est en manquer le négatif; ne rien voir là où il n'est pas.

Alors qu'il s'occupe de la voix chez Beckett et de ses tentatives de production du silence pour enfin s'annuler, Alain Badiou déclare cet objectif « inaccessible » et ajoute :

Tantôt cette voix s'exaspère, prolifère, invente milles fables, gémit et s'élançe. Mais cette mobilité est insuffisante pour le but poursuivi [...].
Tantôt au contraire la voix s'exténue, bégaie, se répète, n'invente rien.

1. Ou bien il sont ramenés à du texte traditionnel, c'est-à-dire « réauctorialisés ». Deux exemples relatifs aux « pierres à sucer » :

Non seulement [Beckett] a été analysé, mais il s'est aussi penché sur quelques grands textes de l'analyse. Ainsi est-il resté fidèle à la pensée de Freud jusqu'à la fin de sa vie. Il accepte dès les années 1930 le concept de la pulsion de mort, quand il parle de la nature « inhumainement inorganique, comme d'un décor de théâtre » de la peinture de Jack Yeats. Plus explicite encore est sa propre explication de son « amour des pierres ». Il lie son intérêt pour les pierres à la tendance supposée par Freud aux êtres vivants à retourner à l'état minéral [...]. On se souvient du problème de la permutation des seize pierres à sucer que Molloy porte dans ses quatre poches.

(Franz Kaltenbeck, « La psychanalyse depuis Samuel Beckett », in *Savoirs et clinique*, 2005/1 n°6, p. 197.)

Le passage [...] peut se comprendre comme la parodie par Beckett de la méthode de composition sérielle prônée par un Schönberg lorsqu'il fonde le dodécaphonisme.

(Jean-Michel Rabaté, « Ils re... sur Blanchot, Beckett, Bernhard », in *Écritures du ressassement*, sous la direction d'Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin et Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 87.)

Mais cette stérilité n'est pas non plus suffisante pour que, de la langue fatiguée et rompue surgisse le silence originel ¹.

Justement, si. Dans le livre de Badiou, les citations abondent sans que jamais n'apparaisse un exemple de raidissement textuel à prétention exhaustive. Parce qu'elle n'invente rien, parce qu'elle détaille un ensemble formellement clos, la voix disparaît sous une langue qui se referme sur elle-même, détruit l'énonciation et exclut l'instance auctoriale. Le romanesque n'est plus, je n'assiste qu'à la langue, fut-elle originellement guidée, lancée. A la lecture, la prolifération dans un espace formellement strict (dont peuvent rendre compte le tableau, ou l'arborescence) annule un temps voix et personnages, roman et romancier. Il suffit pour s'en persuader de relire « la remontée des pères et mères », à voix basse ou mentalement et en contexte. De la sorte, c'est dans la tension romanesque qu'elle surgit, et le changement d'état, de nature ou de fonction du texte se fait *à mon insu et en me convoquant*. Et si Beckett-l'homme a bien tracé ces mots sur du papier, ils sont groupés de telle sorte qu'une fois lus, Beckett-l'auteur n'est plus *à l'œuvre*. Un peu à la manière dont l'écrivain, au sein de son texte, en cite un autre. Quand l'intertextualité est aussi explicite, le premier s'efface pour laisser une autre voix jaillir soudain. Que tout cela ait valeur stylistique nous ne doutons pas. Qu'à la source il y ait mesure et délibération c'est là l'évidence, mais cela n'enlève rien au fait qu'un retrait fut consenti et qu'en découle l'affaissement symbolique de l'auteur.

Mais nulle citation ici. Ce n'est plus Beckett parce que la langue devient, un temps, auto-référentielle. Elle se désigne et s'alimente, et quelque chose croît qui n'est pas du discours. *Ça parle* dans notre extrait de *Watt* car une rupture s'est produite et qui ne se fond pas dans la dynamique romanesque. La langue est cette indéterminée qui s'affirme. On sent bien que le roman *Watt* fait figure de réceptacle pour les parts désauctoralisées, qu'elles sont des saillances autonomes et irréductibles. Didier Anzieu détecte un « alcoolisme au travail » dans l'œuvre de Beckett : « la logorrhée de l'ivrogne est un des modèles du soliloque beckettien : discours répétitif, insistant, inépuisable, clos sur lui-même » ². Le corps du texte ne résout pas ces symptômes qu'il voit poindre parfois. Et si nous laissons la question de l'alcoolisme en suspens (car du biographique nous n'aimerions rien retenir), nous conservons l'idée qu'un

1. Alain Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1998, p. 34.

2. Didier Anzieu, *Beckett*, Paris, Seuil, 2004, p. 251.

symptôme prévient la lecture du danger qu'elle encourt tout en révélant un auteur qui se fragilise à dessein.

A la vérité, c'est la signature qui est parfois étrange. On en vient même un peu confusément à douter de l'évidence, « quel est le sens, pour un écrivain, de mettre son nom sur un livre ; qu'est ce qui pousse certains auteurs à se cacher derrière un pseudonyme ; est-ce qu'un écrivain, finalement, possède une existence réelle ? »¹ s'interroge le narrateur de la *Trilogie new-yorkaise*. Vaut-elle également en tous points de l'ouvrage cette signature ? Il nous semble que non. D'ailleurs, la précision dans notre extrait de Watt amène au même sentiment qu'éprouvé en toute fin de la *Trilogie* :

Et pourtant, sous cette confusion, j'ai senti qu'il y avait quelque chose de trop voulu, de trop parfait, comme si en fin de compte la seule chose qu'il eût vraiment désirée était d'échouer – au point de se vouer lui-même à l'échec².

2.1.4 Le brouillon narratif

L'usage de la combinatoire permet l'exposition d'un « brouillon narratif ». Autrement dit, c'est une part du squelette de texte qui apparaît en son sein à la manière dont les organes de l'écorché nous laissent l'impression de dépersonnalisation, *ce pourrait être l'ossature de n'importe qui*, d'où l'intérêt du chirurgien, celui qui effectue *une opération*, et qui au besoin arrange les articulations. La *Leçon d'anatomie du docteur Tulp*³ de Rembrandt, par exemple, nous donne à voir comment l'intérieur du bras de l'écorché concerne et saisit subitement tout le monde, sauf son possesseur.

Soit cette affirmation d'Évelyne Grossman :

1. Paul Auster, *Trilogie new-yorkaise*, tome III : *La chambre dérobée*, trad. Pierre Furlan, Paris, Actes Sud, 1988, p. 56.

2. *Ibid.*, p. 156.

3. Rembrandt, *Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, 1632, huile sur toile, 169,5 x 216,5 cm, La Haye, Mauritshuis.

L'interminable agonie des "personnages" de la trilogie [*Molloy*, *Malone meurt* et *L'innommable*] est un lent avortement ; incapables de naître comme de mourir, ils pourrissent lentement dans un interminable entre-deux ¹.

Nous croyons que ce processus « interminable » fait écho aux séquences de moindre-auctorialité qui, elles, n'en finissent pas de naître. Ne pouvant se fixer dans la narration, produisant même son interruption, elles ouvrent chaque fois des lectures hors du roman et dégagées de son auteur. Le texte est « écorché », le lecteur s'y loge et effectue l'articulation des différents organes en présence. Ainsi, nous croisons à nouveau Évelyne Grossman, et pour des raisons qui ne sont probablement pas les siennes : « Pour Beckett comme pour Artaud, le corps d'écriture ne triomphe pas de la mort, il triomphe *dans* la mort » ².

2.1.5 Synthèse d'énumérations

Deux ans après la publication française de *Watt*, Beckett publie *Mercier et Camier*. Nous y trouvons à la fois une *synthèse d'énumérations* et des *listes de synthèse*, c'est-à-dire d'une part, un tableau résumant une suite de déplacements et, d'autre part, les énumérations de faits et de lieux censés donner au lecteur une idée schématique des deux chapitres écoulés. Ce sont là deux illustrations supplémentaires de dégagements auctoriaux.

Mercier et Camier, qui s'apprêtent à partir en voyage se sont donnés rendez-vous un matin, mais l'un arrive en avance et repart peu après, tandis que l'autre arrive pendant cette courte absence et repart avant le retour de son ami. Le croisement se reproduit plusieurs fois.

Nous copions le tableau ³ tel qu'il apparaît sur la page une fois achevée l'énumération détaillée des allers et retours ⁴.

1. Évelyne Grossman, *L'esthétique de Beckett*, Paris, SEDES, 1998, p. 49.
2. *Ibid.*, p. 63-64.
3. Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, *op. cit.*, p. 10.
4. Annexe IV.

	Arr.	Dép.	Arr.	Dép.	Arr.	Dép.	Arr.
Mercier ..	9.05	9.10	9.25	9.30	9.40	9.45	9.50
Camier ..	9.15	9.20	9.35	9.40	9.50		

TABLE 2.1 – Les croisements de Mercier et Camier

C'est un exemple d'informations pures, l'exacte synthèse des déplacements croisés. C'est tout autant une résolution car il n'est pas aisé d'avoir à l'esprit la description textuelle du croisement des suites. Tout se passe comme si Beckett simulait une lecture raidie (non littéraire) du passage précédant *immédiatement* le tableau. Voilà qui rappelle la lecture strictement factuelle que nous proposons pour les « pierres à sucer ».

Si on déclare l'équivalence de statuts entre ce tableau, les lignes qui précèdent et celles qui suivent, alors il intègre la construction romanesque ; il n'en est plus l'image mais fait avancer l'action, précise une description où se fait l'exact écho du texte, le dédoublant ainsi. Ce n'est pas le cas.

Si on accepte qu'il y a là une manifestation « métalittéraire », qui fait à la fois office de décodage et de piste *exemplairement* fausse pour la lecture du passage dont ce tableau prétend rendre compte. Seulement, c'est un mauvais décodage pour deux raisons ; d'abord le passage n'est pas codé, ensuite parce qu'il ne s'agit que d'un report scrupuleux qui évince toute la teneur littéraire du texte.

Cette illustration synthétise les croisements des deux protagonistes, elle simplifie la tâche d'un lecteur qui n'articule plus, mais au mieux, vérifie l'exactitude de la transcription. D'où la pureté de ce qui fait, pour nous, figure d'illustration. Ne demeure que « l'essentiel », ce qui se passe d'un lecteur-agenceur (tel que nous l'abordions en début de chapitre), un essentiel qui n'a plus rien à voir avec la littérature en général, avec ce roman en particulier, ou alors qui devient *éminemment* de la littérature parce que s'ouvrent là des lectures, comme par exhorté. *Ça ne peut pas être lu ainsi*. Le tableau est justement suivi d'une exclamation qu'il convient de ne pas omettre : « Que cela pue l'artifice ».

On ne réduit pas un rendez-vous raté à un tableau, à moins d'avoir la simplicité d'esprit de Mercier, ou de Camier. Le tableau n'illustre pas cette séquence qu'il vient clore mais la lecture « artificielle », la non-lecture. Il est intégré au texte, lui appartient dès lors, avec la présentation graphique pour seule distance.

Tout s'éclaircit : dans ce type de passage beckettien, l'essentiel se joue non pas entre les lignes, mais *derrière* elles, là où la fiction m'appartient parce que je n' imagine qu'en convoquant mes souvenirs et que lire, c'est projeter toujours sur le mode de ce « rêve éveillé » cher à Freud. Le romanesque s'est dérobé, la stricte narration l'a voilé, au lecteur de le retrouver. Tout fastidieux que soit le détail des croisements de Mercier et Camier, c'est au lecteur de s'en saisir et de *le faire littéraire*.

Il est donc une chair à tisser. La fonction de l'illustration ici c'est de se présenter comme image (intégrée au texte) d'une lecture à exclure. Ce tableau est donc un anti-modèle car 1- le passage ne doit être réduit à l'informatif, et 2- l'illustration est toujours fautive. La fureur de Flaubert est à cet égard exemplaire. Peu avant la parution de *Salammbô*, il écrit le 10 juin 1862 à son ami Jules Duplan :

Quand aux illustrations, m'offrirait-on cent mille francs, je te jure qu'il n'en paraîtrait pas *une*.

Ainsi, il est inutile de revenir là-dessus. Cette idée seule me fait entrer en frénésie. [...]

En résumé : concessions d'argent, tant qu'on voudra ; concessions d'art, aucune ! [...]

Mais la persistance que Lévy met à demander des illustrations me f... dans une fureur *impossible à décrire*. Ah ! Qu'on me le montre, le coco qui fera le portrait d'Hannibal, et le dessin d'un fauteuil carthaginois ! Il me rendra grand service. Ce n'était guère la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte ¹.

Et, le 12 juin, à Ernest Duplan (frère du premier et notaire de Flaubert) :

Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que : la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin. Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : « J'ai vu cela » ou « Cela doit être ». Un femme dessinée ressemble à une femme voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes ².

1. Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris, Éditions du centenaire, tome II, 1923, p. 502.

2. *Ibid.*, p. 503.

Le problème du contrôle affleure manifestement ici. « Moi vivant » écrit Flaubert, et qu'on illustrera après sa mort, *tant que je serai*, nul ne fixera les imprécisions du texte ; le dessin devient une entrave à la lecture (ou une aide, mais c'est ici la même chose) et à l'auctorialité de l'écrivain s'ajoute l'autorité de l'illustrateur : la liberté de lecture en est doublement réduite.

Mallarmé, répondant à une question du journaliste André Ibels à propos des illustrations photographiques du roman :

Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur ; mais, si vous employez la photographie, que n'allez-vous droit au cinématographe, dont le déroulement remplacera, images et texte, maint volume, avantageusement ¹.

L'illustration, plus qu'un pouvoir, est un charme. Flaubert sent bien que le livre gagnera là où l'œuvre perdra. Dire que l'image illustre le texte est assez faux dans la mesure où elle n'est pas à son service. Elle en est plutôt un point saillant, elle le ponctue, et détourne de lui toute imagination conquise. Le tableau de Beckett brise le charme par sa raideur et sa laideur. Son incongruité nous invite à la (re)lecture. Il est négativement un indice : « Ne pas lire ainsi ! ». Voilà pour la synthèse d'énumérations.

Frédéric Marteau², et alors qu'il nous parle de *Mercier et Camier*, souligne l'adéquation « entre la parole et la marche. Écrire, c'est “avancer péniblement” ; c'est tâtonner dans la langue, buter sur un mot ou une expression et y chercher un chemin, une issue possible. » Lire aussi, ajoutons-nous, surtout lorsqu'il s'agit des passages raidis dans le travail de Beckett. Lire, c'est ici tracer *dans* le chemin en en prenant la mesure, *en le faisant être chemin*, et hors du simple agencement logique de propositions. Rendre littéraire ce chemin (ou ce cheminement, dans le cas des croisements Mercier et Camier), en forçant son déploiement.

1. Stéphane Mallarmé, cité par Pierre-Henri Frangne, *De la lettre au Livre*, Marseille, Le mot et le reste, 2010, p. 203.

2. Frédéric Marteau, « Itinérance dans *Mercier et Camier* de Samuel Beckett », in *La revue des jeunes chercheurs en lettres*, n°2, Décembre 2007, [Non consultable].

2.1.6 Listes de synthèse

Après la fureur exhaustive, après la synthèse d'énumérations, la troisième illustration que nous voudrions canonique concerne les *listes de synthèse* que l'on trouve après chaque paire de chapitres. Le résumé du premier¹ commence par « Mise en marche » et s'achève avec « Mercier et Camier s'en vont »². Encadrement discutable sur le principe ; on affirmerait plutôt spontanément que la mise en marche consiste précisément en un départ. Passons sur ce point pour l'instant.

Une approche plus structurelle nous révèle qu'il y a dans un même temps la clôture d'un pan du texte (les temps forts sont indiqués, « La pluie. L'abri. Les chiens. », etc.) et une invite à reconsidérer le chapitre. Mais est-ce bien l'essentiel qui est ici énuméré ? Si la mise en marche constitue véritablement le premier élément d'un bon résumé du chapitre, que faire des décalages qui retardent les retrouvailles des deux amis ? Rappelons que cet événement donne tout de même lieu à un tableau. Frédéric Marteau note avec justesse qu'il « ne se passe *a priori* et en substance *rien*, mais du mouvement (ce qui constitue déjà *quelque chose*) se crée à partir d'une syncope originaire : la rencontre, dans sa temporisation et dans sa banalité, est un voyage »³. Nous le rejoignons, et concluons que la mise en marche n'est pas le premier temps fort du récit. Le voyage est engagé avant la mise en marche. Je peux donc aller contre la liste synthétique que me propose Beckett.

Second élément du résumé : « Rencontre difficile de Mercier et Camier. » On reprend : la mise en marche précéderait donc un rendez-vous censément « point 0 » de l'aventure. On s'en accommode sans trop d'efforts en acceptant que le projet et les consultations qui précèdent le départ sont peut-être déjà une catégorie de l'acte de voyager. L'envisager c'est s'y engager déjà.

Dernier élément : « Mercier et Camier s'en vont. » Mais il faut discuter à nouveau, car ils ne partent pas véritablement. N'oublions pas qu'ils « restèrent chez eux, Mercier et Camier, ils eurent cette chance inestimable »⁴.

1 – S'il y eut mise en marche en ouverture du chapitre, alors ils ne s'en vont pas, mais « sont partis ». 2 – Si le départ véritable a lieu en fin de chapitre, alors

1. Annexe V.

2. Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, *op. cit.*, p. 53.

3. Frédéric Marteau, « Itinérance dans *Mercier et Camier* de Samuel Beckett », *op. cit.*

4. *Ibid.*, p. 7.

que vaut ce qui précède ? Le résumé *ne fonctionne pas*. Il n'est pas faux (on peut toujours trouver un sens, interpréter), mais il dysfonctionne en tant que résumé.

Et il n'en va nullement de cette réinterprétation toujours possible, cela car toute liste est problématique, plus encore lorsqu'il s'agit d'un résumé à prétention littéraire. Il va sans dire que, non seulement, l'exhaustivité est impossible, mais qu'en plus de cela le listage est forcément ici affaire de point de vue. Ce ne sont pas les jeux de significations qui importent ici. On ne cherche pas à résoudre d'éventuelles incohérences dans la narration. Le malaise tient en deux questions : Quel est le statut du résumé ? Prétend-il à une quelconque légitimité ?

Ce que fait Beckett ne peut en fait produire qu'un seul effet sur le lecteur attentif : un sentiment d'imprécision, voire de fausseté. C'est un cas rare et finalement très raffiné puisque je peux contester l'auteur, mais aussi et surtout contester sa liste, et ce par fidélité au texte.

Notons, pour finir, que l'usage de la liste n'est pas anodin. Qu'il s'agisse d'une liste, pas de doute, et il suffit pour s'en convaincre d'énumérer le nom des sept premières sections du chapitre « Qu'est-ce qu'une liste ? » dans *De Haut en bas*¹ de Bernard Sève :

Une liste ne contient que des mots ou des items assimilables à des mots.

Toute liste est produite par une série d'opérations.

Les listes sont produites par des opérations essentiellement graphiques.

Une liste contient des mots séparés et décontextualisés.

Une liste s'écrit de préférence de haut en bas.

Une liste n'est ni nécessairement finie, ni nécessairement infinie.

Une liste n'est pas nécessairement ordonnée.

Mais il y a d'autres critères, comme la successivité² par exemple. Quels qu'en soient les enjeux, nous avons bel et bien affaire à des listes à la fin des paires de chapitres dans *Mercier et Camier*. Ces résumés sont des listes. Et si la liste peut être intégrée au récit, sa logique propre est « antinarrative »³. Bernard Sève donne

1. Bernard Sève, *De Haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010.

2. *Ibid.*, p. 18.

3. *Ibid.*, p. 112.

quelques exemples relativisant une telle formule, mais dans notre cas précis, elle trouve tout son sens. Elle est longue, physiquement séparée de la narration par l'indication explicite qu'elle a valeur de résumé. Au lecteur de la rendre légitime ou bien de la discuter. Nous avons montré que cette liste est contestable comme résumé. Mais une autre attitude paraît adéquate. Elle consiste à lui offrir cette charge romanesque, ou poétique, qui permettra la jonction avec les chapitres suivants. Bernard Sève écrit :

La poétisation de la liste, quand elle a lieu, exige une forte implication du lecteur. “L’essentiel de la motivation poétique, écrit Genette, est dans l’attitude de lecture que le poème réussit (ou, plus souvent, échoue) à imposer au lecteur, attitude motivante qui, au-delà ou en deçà de tous les attributs prosodiques ou sémantiques, accorde à tout ou partie du discours, cette sorte de présence intransitive et d’existence absolue qu’Eluard appelle l’*évidence poétique*.” Cette proposition est encore plus vraie si on remplace “poème” par “liste à visée poétique”. S’il est vrai que la poésie est “dégrammaticalisation du langage”, la liste a sans doute quelques titres à faire valoir dans ses prétentions poétiques ¹.

Sans doute, y a-t-il là une gageure. Pourtant, si l’on prend les six premiers vers de l’« Inventaire » de Jacques Prévert, on s’aperçoit que la liste de Beckett peut, sans difficulté, prétendre à l’épaisseur poétique. Comparons :

Une pierre
deux maisons
trois ruines
quatre fossoyeurs
un jardin
des fleurs ²

On trouve dans le premier résumé de Beckett :

1. *Ibid.*, p. 123-124.

2. Cité par Bernard Sève, *ibid.*, p. 50.

Le square Saint-Ruth.
Le hêtre pourpre.
La pluie.
L'abri ¹.

Ou encore, dans le résumé du huitième chapitre (et nous pourrions multiplier les exemples) :

Le musique et le sommeil.
Le gouffre.
La rue fatale.
Lointaines contrées ².

Ces petites séquences sont poétisables. Elles n'ont, en tout cas, rien à envier à la liste « poétique » de Prévert. Il n'y a pas d'« évidence poétique », la liste ne nous impose aucun type de lecture, mais celle-ci se faisant plus intense, le froid et inexact résumé peut se faire poème. Si le lecteur en a décidé ainsi.

2.2 Le problème du style

2.2.1 Qu'est-ce qu'un style ?

Peu importe qu'on définisse le style comme la relation du texte et de la langue, mise en texte de la pensée, ou bien comme « métaphore ; c'est-à-dire l'équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur ³ ». Dans le style, on croit trouver l'homme toujours, « l'homme même », selon le mot de Buffon. Trace de l'auteur, et un peu plus que cela, le style est souvent associé à son identité. Aussi, se référer aux empreintes stylistiques revient à saisir un attribut de l'auteur, et par métonymie : « l'auteur même ». Le style est trace du *stilus* (de la plume), il désigne le scripteur, l'unifie par là. C'est alors que « le styliste » ressemble à s'y méprendre à cet auteur massif et impérieux, celui qui peinerait à s'effacer, quand bien même le voudrait-il.

1. Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, *op. cit.*, p. 53.

2. *Ibid.*, p. 164.

3. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 13.

Dans ce domaine, on aura du mal à concevoir un quelconque transfert de pouvoir, on imaginera difficilement le spectacle d'une langue inventive, déséquilibrée, accidentée, et plus loin l'auteur, enseveli sous la contrainte stylistique.

L'ennui, c'est qu'on affirme bien spontanément le style comme signature. C'est-à-dire que l'on en fait *la marque de*, ce qui rend reconnaissable et singularise l'auteur. Michel Foucault rappelle que l'un des critères de saint Jérôme pour authentifier l'auteur d'un texte est l'unité stylistique. Un homme, un style. Et cette association intuitive est sans doute très partagée aujourd'hui encore. « Il faut [...] exclure les œuvres qui sont écrites dans un style différent, avec des mots et des tournures qu'on ne rencontra pas d'ordinaire sous la plume de l'écrivain¹ ». Comme ce Père de l'Église latine, notre intuition valide le style comme renfort de l'auctorialité² (et de l'autorité).

Pour admettre que le moindre-auteur puisse posséder une griffe personnelle, des tours de phrases uniques, ou une singulière élégance, il faudrait alors essayer de distinguer deux grandes catégories stylistiques. L'une rappelant sans cesse la trace de l'auteur, l'autre au contraire faisant sentir d'abord l'écriture comme matière. D'un côté Buffon³ ou Victor Hugo (« Tout homme qui écrit écrit un livre; et ce livre c'est lui »⁴), et de l'autre un traitement singulier de la langue qui éloigne la parole (ou la voix de l'auteur) au profit d'un texte (fut-ce au détriment de l'inscription auctoriale). Attardons-nous d'abord sur le premier cas. La sous-section suivante explorera plus avant le second.

Dans *Situations, I*, au détour d'une analyse de *L'Étranger*, Jean-Paul Sartre remarque combien fait sens le rapprochement stylistique entre Albert Camus et

1. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 801.

2. Fallait-il ou non conserver le poème « La serveuse » aux côtés des trois sonnets de Rimbaud qui forment « Les Stupra » ? On trouve par exemple ce commentaire révélateur dans l'édition critique des *Œuvres Complètes* en « Pléiade » : « La “Serveuse” ne rappelle en rien la manière de Rimbaud, et nous semble une supercherie : nous l'avons éliminée ». (Arthur Rimbaud, *Œuvre Complètes*, Paris, Gallimard, 1954. Le texte est établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet)

3. Même si par « le style, c'est l'homme même », Buffon voulait signifier que la nature de l'homme tient dans ses manières d'être et de faire, et non que le style était l'expression privilégiée d'une personnalité.

4. Victor Hugo, « Préface à l'édition de *ne varietur* », *Œuvres complètes*, vol. *Politique*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 1081.

Ernest Hemingway. Phrases courtes, élans réfrénés, saccades dans la narration sont autant de traits qui permettent effectivement la comparaison. Seulement voilà, ce style est *une évidence* chez Hemingway, « son style, c'est lui-même »¹. Or il en va autrement pour Camus.

A travers le récit essoufflé de Mersault, j'aperçois en transparence une prose poétique plus large qui le sous-tend et qui doit être le mode d'expression personnel de M. Camus. Si *L'Étranger* porte des traces si visibles de la technique américaine, c'est qu'il s'agit d'un emprunt délibéré².

En somme, sont ici distingués le style « naturel » et l'artifice *artistiquement nécessaire*.

Le ton dans *Guignol's Band*, c'est la voix de Céline, la vie et l'œuvre se mêlent, les deux se croisent et se redéplient. Baudelaire a son lexique, ses rythmes, ses contradictions aussi, mais qui contribuent à l'évidence ; « c'est du Baudelaire ». Et de même : le raffinement *de* Proust, la rage *de* Rimbaud comme on dirait la mélancolie *de* Schubert, la grandiloquence *de* Rachmaninov, l'oeil *de* Cézanne, la violence *de* Bacon. Et qu'importe l'exactitude biographique, ou la « justesse » du psychologue, seule semble compter ici l'influence d'un créateur accompagnant l'œuvre lors de sa réception. Dans tous les cas (et dénombrer les clichés du genre emplirait nombre de lignes), le rapport esthétique est perturbé/alimenté par un auteur fantasmé.

Au contraire, l'emprunt stylistique entretient un rapport d'interdépendance singulier avec le projet littéraire. Ce lien fonctionne dans les deux sens et il fonde une unité textuelle sur l'exclusion de l'auteur comme mécanisme stylistique. Il y a l'exigence littéraire avant tout. L'écrivain ne travaille pas *son* style, mais *un* texte. La question « qui parle ? » importe moins, tant il met en avant *l'idée de ce texte*. L'auteur n'est alors plus *un élément* du texte, la projection symbolique de sa personne vers le lecteur est minimisée.

Et l'emprunt de Camus n'est autre que le choix d'un instrument convenant au mieux pour le projet d'écriture en question. Si Camus signe *L'Étranger*, l'absurde et l'étrangeté dans l'ouvrage ne sont pas des *parts de Camus*, elles ne le disent pas

1. Jean-Paul Sartre, « Explication de *l'Étranger* », in *Situations, I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 113.

2. *Ibid.*, p. 114.

mais donnent à percevoir un rapport aux choses et aux événements que la théorie peine à saisir. Il y fallait moins un style qu'une écriture, étant entendu que le style (du moins lorsqu'il est pensé pour lui-même) paraît toujours exister « à côté » de l'œuvre (*A rebours*, et « le style de Joris-Karl Huysmans »). Or l'écriture de l'œuvre, c'est déjà l'œuvre. La langue est mise *au service de*. Pourtant, nous voyons toujours assez mal comment une délégation de pouvoir au lecteur pourrait en découler.

Autre exemple à résonance stylistique : la « formule ». Efficace, soutenant une idée complexe par la puissance d'une image, amarrant le discours au choc désiré, elle crée un effet de séduction, un effet de pouvoir :

Qui sait si on ne tient pas moins à se faire casser la figure, quand on l'a aussi belle ? On a pour soi le respect qu'on a pour les chefs-d'œuvre ¹.

Une telle formulation est non seulement stylistiquement assez reconnaissable (personne ne sera vraiment surpris d'apprendre qu'elle est de Barbey d'Aureville), mais cherche en plus l'intérêt (voire l'adhésion) du lecteur derrière ce mot de dandy. Tout l'effort dans la formulation vise ici à marquer une pause dans la lecture : le mot se fait saillance, il est remarqué pour lui-même. Notre propos est d'une banalité consommée car tout grand écrivain multiplie ce genre de traits d'esprit. Faut-il être grand, d'ailleurs ? Il en va du plaisir même de la lecture.

Séduire, *seducere*, c'est détourner du chemin, d'un « droit chemin » bien entendu, et qui pourrait bien être (en matière lectorielle) une attention portée au propos sans l'influence de sa mise en forme. Ce serait conserver la binarité du contenu et de l'expression. Le « bon mot » accrédite bien l'une des caractéristiques du style qu'Antoine Compagnon appelle « écart » : « le style, au moins depuis Aristote, se comprend comme un ornement formel défini par l'écart par rapport à l'usage neutre ou normal du langage² ». Et de citer le philosophe grec :

1. Barbey d'Aureville, « A un dîner d'athées », in *Les diaboliques*, Paris, Le livre de poche, 1999, p. 284.

2. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 182.

Il y a donc, d'une part, l'élocution claire, ou basse, attachée aux termes propres, et d'autre part, l'élocution élégante jouant sur l'écart et la substitution, qui "donn[e] au langage un cachet étranger, car l'éloignement excite l'étonnement, et l'étonnement est une chose agréable" ¹.

Il est certain qu'ainsi perçu, le style est une sorte de « charme », et qui ne va pas sans une intention indéfectiblement auctoriale. Mais, ce même style peut aussi être considéré comme un symptôme qui l'associe à un individu. La chose pouvant être intentionnelle (le style comme « vision », selon Proust) ou non-intentionnelle. C'est le cas dans le monde des arts plastiques, lorsqu'il s'agit d'authentifier un tableau. Du style, on retient alors ces « minuties qui ont échappé au contrôle du peintre et que le faussaire ne songera pas à reproduire » ². Cependant, le cas ne devient littéraire qu'à la condition de convoquer l'inconscient, ce que nous nous refusons à faire. Nous montrerons que l'expression inconsciente, si elle est involontaire, n'en est pas moins auctoriale ³.

Le style comme trace, le style comme symptôme ne semblent pas pouvoir aller avec la moindre-auctorialité. Pourtant, la manière de Chevillard est très reconnaissable, ce qui ne l'a pas empêché de s'amoindrir, il nous en a fait la démonstration avec *Palafox*. Cela n'enlève rien à l'irréremédiable conclusion : qu'il soit emprunté, ornemental, radical, ou bien qu'il soit une augmentation excessive de l'homme derrière la plume ; le style semble être l'ami de l'auteur, son renfort, sa carapace.

À moins de penser le style au-delà, ou en-dehors, de la question linguistique. Car pourquoi ne pas élargir à la composition du texte ? En caricaturant un peu, « expliquer » un style, c'est souvent justifier une tournure plutôt qu'une autre, un mot plutôt que celui qui tient lieu d'équivalent. C'est finalement affaire de synonymie :

Il ne peut être question de style à moins que le locuteur ou l'écrivain n'ait la possibilité de choisir entre des formes d'expression distinctes. La synonymie, au sens le plus large, se trouve à la racine de tout le problème du style ⁴.

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, p. 185.

3. *Cf.*, Partie I, chapitre 4.

4. Stephen Ullmann, cité par Antoine Compagnon, *ibid.*, p. 191.

Mais tout le monde sait que les termes ne sont pas interchangeables.

La manière dont Gilles Deleuze aborde le problème du style nous aidera peut-être alors. Il demande : « Faire bégayer la langue, est-ce possible sans la confondre avec la parole ? »¹. Il est certain que répondre suppose de faire un choix dans notre abord même de la langue.

Premier cas : la langue est un « système homogène en équilibre »² et ici les variations n'affectent guère que la parole (« variations non pertinentes du type intonation »³).

Deuxième cas : le système est naturellement déséquilibré, la langue bégaie sans l'aide d'un travail extérieur à sa structure. Dans ce cas, la parole est sauvée, elle qui « n'assume jamais qu'une position variable parmi d'autres »⁴.

Troisième cas : langue et parole se confondent et c'est cette dernière qui fait varier la première. Il y faudra une parole poétique capable d'effectuer « toute la puissance de bifurcation et de variation, d'hétérogénéité et de modulation propre à la langue »⁵.

On comprend que « faire bégayer » la langue ne se peut qu'en portant crédit au dernier cas de figure. La langue comme matière est mise en mouvement par effet de la parole sans la tentation de réaliser cet écart entre forme (décisions grammaticales, lexicales, structurales...) et fond (message, idée, anecdote...), notions « périmées » (Robbe-Grillet⁶). Quelque chose se joue parce que la parole a tiré la langue vers une de ses limites, à l'un de ses bouts, mettant par là en péril les règles élémentaires du grammairien.

Il renaît styliste. L'auteur est ainsi perçu comme s'exprimant pleinement, grâce à l'usage « mineur » et inédit d'une langue donnée. « Cela excède les possibilités de la parole pour atteindre au pouvoir de la langue et même du langage »⁷. Si c'est la langue elle-même qui se met à bégayer, et non plus seulement l'idée ou la

1. Gilles Deleuze, « Bégaya-t-il... », in *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 136.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 137.

6. Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 29.

7. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 138.

parole, alors nous avons un écrivain qui « minore » ou joue la maladresse. Il n'est pas, à proprement parler, question de réduction auctoriale, mais plutôt d'une mise en question *pratique* du contrôle de l'écrivain ou de *l'écrivain en contrôleur de la langue*.

Je voudrais dire ce que c'est qu'un style. C'est la propriété de ceux dont on dit d'habitude "ils n'ont pas de style..."

Ce n'est pas une structure signifiante, ni une organisation réfléchie, ni une inspiration spontanée ni une orchestration, ni une petite musique. C'est un agencement, un agencement d'énonciation.

Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue. C'est difficile parce qu'il faut qu'il y ait nécessité d'un tel bégaiement. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. Être comme un étranger dans sa propre langue. Faire une ligne de fuite. Les exemples les plus frappants pour moi : Kafka, Beckett, Gherasim Luca, Godard ¹.

Beckett que nous décrivions « en moindre » surgit ici en styliste. Si nous suivons Deleuze et son abord de la question, nous n'éprouvons plus de gêne à considérer la moindre-auctorialité comme marque stylistique. « Nous devons être bilingue même en une seule langue, nous devons avoir une langue mineure à l'intérieur de notre langue, nous devons faire de notre propre langue un usage mineur »², écrit-il. De quoi nous conforter car qu'est-ce que mettre en œuvre une absence auctoriale, sinon faire un usage mineur de sa langue ? Pousser le bégaiement jusqu'au silence, et que *l'autre* parle pour vous.

Revenons un temps à *Palafox*. Dans ce roman, la virtuosité de Chevillard est certes délicieuse ; on ne saurait pour autant la mettre au principe de la variation des rapports autoriaux. D'un point de vue technique, il y a une écriture reconnaissable (une combinaison de « stylèmes » comme disent les linguistes), mais qui n'entre pas en ligne de compte pour définir la singularité majeure de cet ouvrage. Le style seul suffirait à ramener de force le lecteur vers sa naturelle (quoique relative) inertie. Céline illustre bien cela lorsqu'il traite des efforts et de l'ardeur dans l'écriture :

1. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues, op. cit.*, p. 10.

2. *Ibid.*, p. 11.

Le lecteur n'est pas forcé de le savoir. Il ne doit même pas le savoir. C'est l'affaire de l'auteur à effacer le travail. Vous mettez le lecteur dans un paquebot. Tout doit être délicieux. Ce qui se passe dans les soutes, ça ne le regarde pas. Il doit jouir des paysages, de la mer, du cocktail, de la valse, de la fraîcheur des vents. Tout ce qui est mécanique, ou servitude, ou service, ne le regarde pas du tout ¹.

Un critique littéraire écrivait à propos de *Palafox* :

La seconde invention est une figure de style qui jusqu'ici n'apparaissait dans la littérature que sous la forme d'une lourdeur d'écriture, voyez plutôt, elle consiste à enfoncer comme un coin une proposition indépendante entre un pronom relatif et son antécédent. Exemple, page 12 (Palafox sort de son œuf, sa survie semble incertaine) : “*Les premiers jours, son état demeura alarmant, puis Palafox ouvrit un œil, on parla d'un léger mieux, qu'il referma*”, ou, pour se faire bien comprendre, la même, page suivante : “*Palafox ouvrit la bouche, on le crut sauvé, qu'il referma*” ².

Mais ces constructions sont à placer du côté des renforts autoriaux malgré une dislocation syntaxique qui, sans doute, entrave la torpeur de la lecture. C'est que le glissement est rétabli sans peine. Le désir de l'auteur est évidemment de donner à sa phrase la forme d'un espoir dérisoire et déçu. En fait, la phrase épouse simplement la succession de trois temps forts. Plutôt que de faire platement écho à l'ouverture de la bouche, le troisième syntagme fait office de « chute » grâce à une proposition centrale qui dramatise le tout.

L'effet est sympathique mais on ne saurait aller jusqu'à affirmer qu'il y a là désorganisation d'une phrase dont le lecteur se doit d'assumer la remise en ordre. Pourtant, un tel cas pourrait (au prix de quelques modifications) être envisagé comme type de réduction auctoriale. Il y faudrait néanmoins une part de liberté dans le réagencement, et que celle-ci soit donnée pour la construction et non pour l'interprétation seule. En substance, il serait alors question d'un contrôle décliné par

1. Entretien de Louis-Ferdinand Céline avec Louis-Albert Zbinden, in *Céline et l'actualité littéraire 1957-1961*, Paris, Gallimard, 1976. (Cité par David Alliot, *Céline à Meudon*, Paris, éd. Ramsay, 2006, p. 84.)

2. J. P., *Libération*, 22 novembre 1990, relevé sur le site des Éditions de Minuit, [En ligne]. <http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1554>

décision stylistique. Inviter le lecteur dans « les soutes » en quelque sorte. Disons que dans ce cas, et pour faire mentir Céline, ce qui est mécanique « regarde » le lecteur. Si l'unité du texte apparaît comme *une décomposition* aux yeux du lecteur, alors non seulement l'auteur est symboliquement estompé, mais il en résulte aussi une délégation de pouvoir. Précisons : non pas celui de faire un texte nouveau (l'auteur n'est jamais mort), mais de faire du texte quelque chose de nouveau. François Bon nous en offre l'illustration dans *Un fait divers*, et prouve que la question de la stylistique n'est pas étrangère à notre problématique.

Sa phrase résiste souvent à la lecture parce que le « style oral » semble pointer un déficit de ponctuation. Le cours d'une lecture légère et hâtive s'interrompt vite si le lecteur ne restructure pas la phrase de l'intérieur. Il s'agit d'y couper, de marquer des temps pour en activer les mouvements et lui permettre de faire sens en provoquant une dislocation et le jeu naturel des niveaux. Il y a comme une tendance à la linéarité, un « engourdissement » de la phrase, que la lecture se doit de vitaliser. Paradoxalement, c'est en ralentissant un texte qui s'emballe (en déroulant des informations dont les statuts n'apparaissent pas clairement de prime abord) que les paragraphes fonctionnent et que s'articule le propos du narrateur :

Qu'à un âge de soi-même le besoin est là de partir et d'aller droit devant, de faire pour après ces réserves où comptent les ciels et le goût qu'a l'air selon qu'on est en altitude ou près de la mer, que les vents viennent de terre ou pas, et selon qu'on avance dans l'année ou qu'elle se termine, dans le mouvement des jours et des lunes ¹.

Faut-il grouper « qu'à un âge de soi-même » comme un syntagme ? Ou convient-il de marquer un temps après « âge », pour que « de soi-même » vienne redoubler cette idée d'un âge de l'émancipation ? C'est à dire qu'en premier lieu on peut considérer l'autonomie d'une expression telle que « avoir l'âge de soi-même » et, pourquoi pas, lui reconnaître une valeur poétique. Il est tout aussi légitime pourtant, de composer dans la phrase pour y placer une respiration, et ce faisant, laisser entendre que la décision (« de soi-même ») redouble l'émergence de l'indépendance (« à un âge »).

1. François Bon, *Un fait divers*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 35.

D'autres fois, le sens est plus évident, encore qu'il faille le conquérir. « De faire [,] pour après ces réserves [,] » ou bien « de faire [,] pour après [,] ces réserves » ? Le positionnement de la virgule, en fait la rythmisation correcte de la phrase, modifie sensiblement la signification en mettant en jeu l'architecture même de la phrase.

2.2.2 « L'œuvre ouverte » du styliste

Dans le vocabulaire d'Umberto Eco, qualifier une œuvre d'« ouverte », c'est le faire de manière beaucoup plus concrète qu'on le dirait d'une œuvre quelconque. Ceci car toutes le sont naturellement en cela que le récepteur l'appréhende comme bon lui semble, mal s'il le faut, avec ses compétences, sa culture ou même ses marottes. L'œuvre littéraire désauctorialisée est ainsi « ouverte » en un sens plus radical, puisqu'elle permet à son lecteur un engagement qui, sans la clore, lui apporte une dynamique de réagencement, de compensation. On peut ainsi dire qu'une œuvre ouverte l'est assez pour supporter une « pénétration » de son destinataire, au point qu'il intervienne dans son fonctionnement de façon plus importante qu'un simple apport d'imaginaire par exemple.

Si elles n'ont rien à voir avec l'œuvre ouverte musicale, l'œuvre littéraire ou poétique du moindre-auteur ne s'en distinguent pas par le simple changement de champ artistique. Pour exemple, le poème aussi est susceptible d'interprétation. Certaines pièce de Luciano Berio, de Henri Pousseur ou bien de Karlheinz Stockhausen (et dont Umberto Eco donne l'exemple) nous donnent à réfléchir puisque le compositeur délègue à son exécutant la tâche d'interpréter au point de recomposer la pièce. Pour autant, un interprète n'est pas un récepteur de type traditionnel. Il assume une tâche de médiation, et ne peut être par là un destinataire *lambda*, comparable à l'observateur d'une sculpture ou au lecteur d'une nouvelle. D'ailleurs, il faut noter que l'œuvre en part désauctorialisée ne donne pas plus de latitude interprétative que n'importe quel autre roman ou poème de la même époque. Les choses ne se jouent pas pour nous au niveau du sens. L'exemple que nous donne Umberto Eco est très révélateur à cet égard. Il dit l'œuvre de Brecht « ouverte », « au sens où l'est un débat : on attend, on souhaite une solution mais elle doit naître d'une prise de conscience du public »¹. C'est là une ouverture différente de celle que porterait

1. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 25.

en elle une pièce de moindre-auteur, étant entendu qu'elle n'aurait pas vocation à éclairer quiconque ou bien à faire germer dans le public un sentiment révolutionnaire. Le moindre-auteur saurait difficilement faire de l'idéologie dans son texte, car donner à comprendre, donner à trancher, convaincre ou persuader reviennent au même puisqu'il leur faut toujours un articulateur, un centre d'où l'idée est émise, en un mot : un interlocuteur modèle, soit un auteur « plein ».

À choisir, nous préférons encore l'exemple musical que celui du théâtre de Brecht, à condition de substituer le lecteur à l'interprète, car une « collaboration *quasi matérielle* avec l'auteur »¹, voilà qui abaisse considérablement l'intensité auctoriale dans l'œuvre (elle est logiquement amoindrie puisque partagée).

Lorsque les réalisations d'une œuvre littéraire sont des textes *oraux* (c'est souvent le cas, par exemple, des poèmes), elles ont le même caractère éphémère que les réalisations des *œuvres* musicales, et ce qu'on appelle son « texte » n'est qu'un signal qui joue le même rôle que joue, en musique, la partition².

Ainsi, le sur-lecteur agit en quelque sorte en interprète d'œuvre musicale ouverte. La comparaison des *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau avec le *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen est tout à fait probante. Dans les deux cas, un certain nombre de structures sont proposées, et lire ou exécuter signifie choisir, agencer, définir des successions. Nous pourrions relire cette phrase de Eco (à propos de la pièce de Stockhausen) en remplaçant « morceau » par « poème » et « phrases musicales » par « vers » :

La liberté de l'interprète agit ici sur l'enchaînement « narratif » du morceau ; elle réalise un véritable « montage » des phrases musicales³.

Ces œuvres sont « ouvertes » au sens fort puisqu'il y a une action concrète du récepteur, à laquelle il ne saurait échapper sans se dérober complètement à l'expérience esthétique. La proposition d'intervention est une part même de l'œuvre,

1. *Ibid.*

2. Luis J. Prieto, « Le mythe de l'original », *Esthétique et poétique*, sous la direction de Gérard Genette, Paris, Seuil, 1992, p. 155.

3. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 15.

en plus d'en être la condition de possibilité. De cette radicalité découle pour nous la moindre-auctorialité, quoique le cas de Queneau soit ici trop canonique, trop exemplaire, pour servir de modèle. La moindre-auctorialité ne se reconnaît pas à un dégagement auctorial qui toucherait à l'œuvre entière (il n'y a aucun poème tant que je n'en compose pas un), l'auteur peut être dit moindre s'il renonce à un pan seulement, faisant par là appel à un lecteur qui *ne peut pas ne pas* compenser et qui le fait de intentionnellement. En cela, à nouveau, il y aura bien « œuvre ouverte », mais en un sens plus réduit que celui dont use Eco. La moindre-auctorialité apparaît alors comme une possibilité d'ouverture de l'œuvre.

Deux propos de Eco nous retiennent et nous aident non seulement à inscrire le moindre-auteur dans une historicité à l'égard d'autres types d'ouvertures, mais aussi à le placer dans sa contemporanéité.

[...] si une forme artistique ne peut fournir un substitut de la connaissance scientifique, on peut y voir en revanche une *métaphore épistémologique* : à chaque époque, la manière dont se structurent les diverses formes d'art révèle – au sens large, par similitude, métaphore, résolution du concept en figure – la manière dont la science ou, en tout cas, la culture contemporaine voient la réalité ¹.

Et :

Mais qui dit convergence, ne dit pas parallèle. C'est ainsi que l'œuvre en mouvement peut être simultanément le reflet non d'une mais de plusieurs situations épistémologiques opposées, contradictoires, ou jusqu'ici inconciliées ².

Nous ne parlons pas quant à nous d'épistémologie. Mais restons-en au niveau culturel. Nous pouvons en effet retrouver deux éléments, peut-être contradictoires, et que semblent accompagner nos œuvres en mouvement. D'abord, à la production inconsidérée d'ouvrages (que l'on pense à la déferlante, tous les ans, en septembre...)

1. *Ibid.*, p. 28.

2. *Ibid.*, p. 33.

et au nombre sans cesse croissant d'auteurs, et l'on peut imaginer que le moindre-auteur soit une réponse, une forme de décence au sein du culte perpétuel que l'on voue au « Moi auctorial ».

Dans un même temps, la multiplication des profils d'écrivains (chanteuses, journalistes, enfants, personnalités politiques, et cetera...) a accrédité l'idée que tout le monde peut écrire son roman ou son autobiographie, que l'affaire est noble si de l'expérience naît un témoignage. *La Croix* titrait un article consacré à Kim Thuy, vietnamienne et ancienne *boat people* : « Survivre, vivre, aimer, écrire »¹. Sans contester la qualité du papier, ni même celle de l'ouvrage dont il y est question, on ne manquera pas de remarquer la linéarité biographique dont l'écriture semble avoir valeur d'aboutissement. L'article s'achève sur une citation de l'auteur : « Ma gorge grouille de mots qui veulent sortir ». L'écrire et le parler se mêlent et se confondent, nul doute que c'est un particularisme contemporain qui s'exprime ici : écrire, c'est « dire en mieux », ou bien « c'est vraiment dit si c'est écrit ». Dans son fameux *Abécédaire*, Deleuze s'en agaçait, en analysant la surproduction de livres comme le règne des « petites affaires personnelles ». Aussi, cet appel moindre-auctorial à la collaboration du lecteur, cette manière de lui faire prendre part au processus d'écriture, de lui demander une contribution, est peut-être un symptôme du « tous écrivains ». Si chacun est apte à faire fonctionner l'ouvrage sous cette modalité « désirée » par l'œuvre ouverte (et nous défendons cette idée), alors c'est donner lieu à un myriade de « petits auteurs circonstanciels » que publier un ouvrage désauctorialisé.

À bas l'auteur, tous auteurs! Reste à savoir s'il s'agit d'une contradiction. Critiquer son époque, c'est en être toujours. Aussi, pourquoi ne pas envisager que ce sera en proposant une expérience de lecture rare que cette même lecture s'en trouvera moins ballotée au gré des modes calquées sur le « temps médiatique » ? Ici, il n'y a plus de contradiction qu'apparente, et la moindre-auctorialité se fait progrès littéraire plutôt que réaction. En outre, de quelle réaction s'agirait-il puisque la procédure est neuve ? L'allure de contradiction ne tient pas, sauf à considérer le lectorat sous l'aspect d'un curieux antagonisme, les partisans d'un ralentissement de la production littéraire s'opposant aux lecteurs-auteurs en puissance. Paradoxe et complexité ne trahissent aucune contradiction, ils sont au contraire des pistes de

1. Jean-Claude Raspigeas, « Survivre, vivre, aimer, écrire », *La Croix*, n°39117, 7 novembre 2011, p. 28.

travail trouvant résolution avec la nécessité artistique pour horizon.

Nous retrouvons ainsi la question qui nous occupait précédemment. L'œuvre du moindre-auteur est une œuvre en mouvement, par procédure stylistique. Car il est troublant de constater combien, lorsque Anne Sauvagnargues explique la conception deleuzienne du style, nous entendons la possibilité moindre-auctoriale :

Il ne s'agit pas d'imposer la règle extérieure d'un mauvais usage de la parole, mais de rendre la langue à sa nappe de constitution variable : "tailler" en elle un "usage mineur et retrancher les éléments de pouvoir ou de majorité". C'est la définition intensive du style : la "réalité du créatif" n'a rien d' "une création psychologique individuelle", mais relève d'un "procédé de la variation continue", auquel on arrive par "sobriété", "soustraction créatrice", par "la mise en variation continue des variables" qui rend la langue à son "continuum de valeurs et d'intensité"¹.

Plus de gorge ni de mots grouillants, la « sobriété » l'exige. La soustraction qu'évoque la commentatrice est, précisément, celle qui va ôter à l'auctorialité traditionnelle son apparente nécessité. Nous dénonçons l'obsession auctoriale, et il est vrai que seule y répondra une minoration. Si le style consiste à tailler, à réduire, à amoindrir le pouvoir, si « le style retranche à la langue ses conditions d'équilibre convenues pour tenter un nouvel agencement »², nul doute que le moindre-auteur est, *par nature*, un styliste. Il ne peut en être autrement. L'auteur, c'est le pouvoir. De même, ce nouvel agencement convoque un lecteur dans son mouvement, et il n'est plus question de « création psychologique individuel », c'en est fini du demiurge littéraire. Le couple auteur/lecteur est finalement fondé sur le modèle majeur/mineur. La minoration que produit le moindre-auteur est justement une majoration du lecteur. Ce couple (qui n'en est pas un) prend presque la forme d'une disjonction exclusive, séduisante mais inadaptée ; on est l'un *ou* l'autre, comme on est homme *ou* femme, homosexuel *ou* hétérosexuel. Ça ne fonctionne pas. La force du style désauctorialisant réside dans cette aptitude à changer le « est » en « et », pour qu'enfin soit articulable : *l'auteur et le lecteur* :

1. Anne Sauvagnargues, « Deleuze. De l'animal à l'art », in *La philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004, p. 158.

2. *Ibid.*

Pour Deleuze et Guattari, l'issue est donc moins dans un changement de situation ou dans l'abolition de toute situation que dans le vacillement, l'affolement, la désorganisation d'une situation quelconque. Ce qui ne signifie pas que toutes les situations se vaillent ; mais leur valeur respective tient au degré de désorganisation qu'elles supportent sans éclater, non à la qualité intrinsèque de l'ordre dont elles témoignent. [...] Ces vecteurs de désorganisation ou de "déterritorialisation" sont précisément nommés lignes de fuite ¹.

Concluons : la moindre-auctorialité est un style, et par sa discrétion même. Productrice d'une œuvre ouverte, et au point de susciter la participation active de son destinataire, cette dernière répond à un état culturel par éclatement des identifications fixes dans le couple auteur/lecteur. Et quant aux rencontres, devenir et autres lignes de fuite, nous aurons l'occasion d'un abord plus approfondi lorsqu'il s'agira d'étudier la « mécanique moindre auctoriale »². La pensée de Gilles Deleuze nous sera alors précieuse.

1. François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 41-42.

2. Cf., *infra*, Partie II.

Moindre-Michaux

Profond
transmutateur
quelque chose vient de passer
sous moi
sur moi
abstrait
qui passe
qui repasse !
Comme si soudain j'avais reçu des coups secrets
Où ?
Comment ?
.....
.....
.....
.....
.....

Henri Michaux¹

3.1 Technique du moi multiple

Le pacte autobiographique forme un triangle qui sied aussi au pacte moindre-auctorial, en ce qu'il convoque l'auteur, l'écriture et le lecteur.. Seulement, l'asso-

1. Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 76.

ciation moindre-auteur/sur-lecteur va chercher dans l'écriture une voie d'accès vers ce qui est autre pour tous deux. C'est que leur rencontre ne se limite pas à la découverte de l'altérité de l'un par l'autre, mais plutôt à celle qui siège imperturbablement dans le monde et qu'une lecture ne saurait épuiser. La phrase inachevée vaut comme tremplin vers tout ce qu'elle ne pointe pas et qu'elle aurait pu (essayer de) dire pourtant. À la charge du lecteur de la prolonger ou de l'évaluer, de la compenser à sa guise ou sous la tutelle de l'auteur.

Dans *Un certain Plume*, à la fin du quatrième chapitre, Henri Michaux a placé son personnage dans une situation embarrassante. Il est dans le lit de la Reine, le comportement de cette dernière ressemble fort à des avances, elle est nue, lui aussi, elle sent combien il la désire, et : « *C'est alors que le roi entra* » ! Suit une ligne de points, qui couvrent la longueur de la page, et dont on ne sait que penser. Le chapitre se clôt ainsi :

Aventures terribles, quels que soient vos trames et vos débuts, aventures douloureuses et guidées par un ennemi implacable ¹.

Ce n'est pas la première fois que Plume se trouve dans une situation si défavorable. Sa naïveté lui a encore joué un tour, et cette dernière phrase est sans mystère. Mais *quid* de la suspension dans le récit ? N'est-ce pas là, et pour le lecteur, l'occasion de projeter à sa convenance ? De s'imaginer la fureur du souverain, la confusion de sa Reine, celle de Plume, les explications, la violence, verbale, physique, ou bien la fuite par la fenêtre, la course dans les jardins, la mise à mort de l'un ou l'autre des deux amants, des deux peut-être ? Dans tous les cas, c'est sur le mode de la rêverie que se passera la compensation, libre à chacun de se sentir Reine, Roi, ou Plume, de prolonger la narration ou bien de se dire que c'est là le secret du règne des puissants, et que l'histoire (avec un petit ou un grand « H ») doit s'interrompre aux portes de la chambre à coucher. Le lecteur peut choisir. En réalité, il *doit* choisir. Il en va du pacte même. Implicite, certes, mais il va sans dire qu'ignorer la ligne des points de suspension, c'est ignorer une part du texte. Il est clair ici, qu'il n'en va ni de la *psyché* de Michaux, ni de celle du lecteur, mais d'une collaboration pour débrouiller l'affreuse situation, avec plaisir et amusement. Je ne peux pas faire n'importe quoi,

1. Henri Michaux, « Dans les appartements de la Reine », in *Plume*, Paris, Gallimard, 1963, p. 151.

je ne suis pas libre à proprement parler, mais la co-auctorialité respectée laisse tout de même de larges possibilités. Ce n'est pas de sens qu'il s'agit, mais de pratique du texte.

On notera aussi que l'apparition du Roi est indiquée en italique. Que Michaux n'en use à aucun autre endroit des treize chapitres qui composent ce texte, c'est là un élément qui corrobore notre affirmation selon laquelle il y a toujours un signe engageant la co-auctorialité. L'italique attire l'attention, il brise la linéarité du récit, redouble l'effet de rupture, passé simple et italique conjugués nous font clairement sentir que quelque chose se passe. Et puis rien. À nous d'assumer le coup de théâtre, que ce soit avec le fracas du tragique ou le burlesque du boulevard. Le texte sera ainsi, en termes deleuziens, la ligne de fuite qui entraîne auteur et lecteur vers une recomposition des postures. Comment lutter contre le « moi » qui revient systématiquement ?

MOI se fait de tout. Une flexion dans une phrase, est-ce un autre moi qui tente d'apparaître ? Si le OUI est mien, le NON est-il un deuxième moi ? ¹

La réponse peut être franchement donnée à présent. C'est en laissant l'altérité prendre corps dans le texte, et ce par implication d'un autre que « moi ». Ou d'un autre « moi », qui ne doublerait pas le premier, qui serait radicalement autre. Celui du lecteur, par exemple. Sauf à récuser l'intérêt même qui lui est porté.

Il n'est pas un moi. *Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre.* (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes.) Une moyenne de « moi », un mouvement de foule. Au nom de beaucoup je signe ce livre.

Mais l'ai-je voulu ? Le voulions-nous ? ²

Voilà des phrases qui, prises dans le mouvement poétique, épousent nos analyses sans prendre la couleur d'un manifeste ou d'une déclaration trop rigide. À la lueur de ces mots, on comprend mieux le texte interrompu, cette « alerte graphique » qu'est

1. Henri Michaux, « Postface », in *Plume*, *op. cit.*, p. 216.

2. *Ibid.*, p. 217.

l'italique, et l'importance de « mettre du sien » dans ce texte. Évelyne Grossman, lorsqu'elle évoque Michaux, écrit : « Le penser est un mouvement. La pensée est l'arrêt de ce mouvement, la force du penser retombée en forme, solidifiée en un mot »¹. D'où le refus de théoriser sa propre pratique, ce qui colle parfaitement à la défiance qu'un moindre-auteur doit observer à l'égard de tout rapport fixe à sa propre pratique. Grossman cite le poète et ajoute par sa propre démonstration des éléments à notre analyse quoique leurs objets soient sensiblement différents : « j'eusse voulu dessiner les moments qui bout à bout font la vie, donner à voir la phrase intérieure, la phrase sans mots, corde qui indéfiniment se déroule sinueuse »². Elle cherche à expliquer combien Henri Michaux considère la pensée comme une chose en acte, et non comme une seule capacité, comme une dynamique et pas comme un *arrêt*, définitif, et surplombant son objet, le paralysant par des mots. Mais une telle conception ne va pas sans risques car les velléités théoriques, toujours en embuscade, menacent de transformer ses vues générales en une esthétique, précise, codifiée. Le dire seulement, c'est déjà frôler la déclaration figeante. Aussi, Michaux se détourne du systématique et va chercher en pratique la désagrégation. Ce sera bien sûr l'usage de la drogue, mais peut-être aussi une place laissée à son lecteur, pour que celui-ci s'empare du texte et des points de suspension qui, irrésistiblement, nous font penser à cette « corde qui se déroule ». La pensée poétique trouve là sa limite, qu'elle a certes suscitée, mais qui lui échappe et l'affaiblit. C'est là le premier type de blancs poétiques auxquels nous aurons affaire³ : le silence est accepté et le poète fait avec.

Comment donner à sentir une terre lointaine, que l'on ne connaît pas, et à laquelle le lecteur est probablement étranger aussi ? Plutôt qu'un silence poétique, plutôt qu'un blanc graphique et qui recueillerait les fantasmes et/ou souvenirs de chacun, Michaux utilise dans « Télégramme de Dakar » un procédé proche de l'incantation. Suivent les deux premières strophes :

Dans le noir, le soir,
auto dans la campagne.
Baobabs, Baobabs,

1. Evelyne Grossman, *La défiguration*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 85.

2. *Ibid.*, p. 84.

3. *Cf.*, *infra*, Partie II, chapitre 1.

baobab,
Plaine à baobabs.

Baobabs beaucoup baobabs
baobabs
près, loin, alentour,
Baobab, Baobabs ¹.

Au long du poème, le mot revient, de manière irrégulière, parfois avec une majuscule, parfois sans. Dans ce mot, le cliché est assumé, par là même désamorcé. L'inlassable répétition du nom de l'arbre est l'aveu solennel d'une incapacité, un peu comme on dirait : « par la langue je ne saurais me faire paysagiste, mais toi, lecteur, compense ici si tu le peux. »

C'est le mot qui compte, pas l'image, c'est un signe de retrait auctorial, comme l'étaient les points de suspension. Le grand arbre n'est plus, c'est triste, mais un lecteur saura relever tout le poème en mettant ses images là où le mot dysfonctionne :

Plus
plus
plus de baobabs
baobabs
baobabs
peut-être jamais plus
baobabs
baobabs
baobabs.

Il y a quelque chose de terrible dans cette fin de poème, la langue qui bégaye ou qui s'enraye, et le signifiant abandonné du signifié nous invitent à intervenir. Les « baobabs » sont comme de petites cases vides à remplir, mais en plus complexes car le mot n'est pas anodin. L'arbre est exclusivement africain, et le mot est pour nous, occidentaux, un *topos*. Entre les deux, toute l'étendue d'une auctorialité

1. Henri Michaux, « Télégramme de Dakar », in *Plume, op. cit.*, p. 94.

amoindrie. Avec la présence répétée du mot, Henri Michaux utilise la troisième possibilité que nous proposerons lors de l'évocation des blancs poétiques¹. C'est-à-dire qu'il provoque les conditions d'une apparition.

Et l'on pense à ces mots presque « magiques », qui s'imposent comme seuls qui puissent convenir. Ils appartiennent à la catégorie des mots qui hantent, qui semblent si justes qu'ils débordent leurs signifiés. Leurs sonorités, le plaisir hypnotique éprouvé à les répéter, ou l'occupation du champ de l'idée fixe leur confèrent des pouvoirs sans applications. Ils se sont ainsi extraits de leur tâche de monstration, ne renvoient qu'à eux-mêmes et nous occupent sur le mode de l'obsession.

Ce mot magique ne manque pas (contrairement à celui de Pascal Quignard dans *Le nom sur le bout de la langue*, et dont nous parlerons plus tard). Il échappe au langage, nulle grammaire ne peut encore lui assigner de fonction, il est affranchi, autoréférentiel, inopérant, il a perdu le sens.

Ce mot-là doit apparaître cependant sur décor d'un contexte ou sous la contrainte d'un traitement qui lui fut imposé. Il est magique lorsqu'il sert le sortilège. Il peut aussi se faire littéraire par répétition, gratuite d'apparence, mais selon une stratégie précise.

Le premier catalyse des forces surnaturelles, il est une forme autonome qu'il faudra activer grâce à un rituel. Je l'inscris sur un bout de papier que je ferai ensuite brûler dans la cheminée.

L'autre, moins forme que phénomène, se singularise et s'impose à moi parce que son usage n'est pas conforme à ce que j'attendais.

Notre postulat est simple : tant qu'il y a du mot, il faut lire. Pour exemple, on ne lit pas :

%43]505)%1\$)3D=%5D526524Y'OT]24D5#5\$Q954Y&3U(@\$)\$#L!P²

Dans *Microserfs*, Douglas Coupland en « tapisse » ainsi une page entière, et donne le primat au visuel. En revanche, il n'est pas sans intérêt de lire dans le même roman les deux pages de :

1. Cf., *infra*, Partie II, chapitre 1, section 4.

2. Douglas Coupland, *Microserfs*, trad. fr. Léo Mercadet, Paris, 10/18, 1996, p. 36.

argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent argent
argent argent argent argent argent argent argent argent argent [...] ¹

Soit six-cent-huit occurrences du mot. Dès après, le narrateur déclare qu'il a « regardé l'écran se remplir avec les mots avant qu'ils ne se dissolvent dans le non-sens, comme tout mot répété à l'infini » ². Et c'est probablement l'effet ressenti par tout lecteur faisant l'effort de lire cette répétition du même mot, qui devient peu à peu répétition de syllabes, puis plus rien du tout. Le mot répété est déconnecté de son sens, c'est une expérience très commune, trop grossière néanmoins pour avoir un grand intérêt littéraire.

Mais la répétition, plus fine et moins systématique peut en revanche être littérairement ou poétiquement riche. Il y a un peu d'incantation dans l'usage que Michaux fait du mot « baobab ». Par cette répétition, le poète transgresse virtuellement les limites de son potentiel d'évocation à l'instant de l'écriture. Mais nulle force ne recevra cet appel, aucune puissance supérieure n'y répondra ici, mieux vaut alors compter sur la poésie que sur la magie. Qu'est-ce à dire ? Seul un lecteur inexistant à l'heure de la rédaction du poème pourra recevoir le mot et l'emplir (lui attacher du sens, de l'image, du parfum...) pour que le poème fonctionne. Il est néanmoins tout à fait envisageable de le lire comme une parole magique, comme un sortilège. Le narrateur d'*Oreille rouge*, lorsqu'il cherche à recueillir tout le continent africain dans un poème ne procède pas autrement :

Afrique, dit-il. Et l'on croit que c'est enfin son chant qui commence.
Afrique, Afrique. Comme il empoigne son sujet ! Comme il le nomme !
Il y a là un rythme qui s'ébauche, entendez-vous, dans le redoublement
de l'apostrophe : Afrique ! Afrique !
Afrique, dit-il encore, et son bras s'écarte de son corps, sa main s'ouvre.
La voix est sûre, forte, les syllabes magnifiques claquent de nouveau :
Afrique !

1. *Ibid.*, p. 161-162.

2. *Ibid.*, p. 163.

Et le chant va déferler comme l’océan, comme la horde des gnous, ample, majestueuse, sonore.

Afrique! Quelle ouverture! Quel départ! Le regard d’Oreille rouge fixe l’horizon. Tout son corps tendu tressaille.

Afrique, dit-il encore.

Afrique! Viens dans mon poème!¹

Les commentaires et l’ironie de Chevillard désamorcent les puissances du mot par lequel le narrateur cherche à transcender sa condition de piètre poète. Mais dans le cas du « Télégramme de Dakar », il se peut tout à fait que le procédé soit efficace. En fait, nous pourrions jouer avec la formule de John Lapp lorsqu’il commente les vers de Rimbaud. Il parle de « dédoublement hallucinatoire »². Tout en cherchant aussi à amener le mot ailleurs, Michaux semble en appeler à la collaboration du lecteur.

C’est le mouvement qui importe avant tout. Celui qui anime l’auteur et celui que le lecteur imprimera au texte. Mais, n’est-ce pas le même? Formulons l’hypothèse selon laquelle il y a là un seul et même mouvement, ce qui nous permet alors de mieux sentir comment le sur-lecteur peut virtuellement et anachroniquement éclairer le moindre-auteur sur son propre texte.

Mettons d’abord en confrontation deux extraits. Ainsi s’exprime le héros d’Octave Mirbeau dans *Le calvaire* :

Ce livre, ce sonnet, cette phrase sont de toi; tu les as arrachés de ton cerveau, gonflés de ta passion, ta pensée tout entière y frémit; elle secoue sur les pages douloureuses des morceaux de ta chair et des gouttes de ton sang; tes nerfs y résonnent, comme des cordes du violon sous l’archet du divin musicien. Ce que tu as fait là est beau et grand!³

Et ici Henri Michaux dans la postface à *Plume*, pour nous mettre en garde contre la pensée de l’auteur :

-
1. Éric Chevillard, *Oreille rouge*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 54-55.
 2. Cet aspect sera développé plus loin (*cf.*, *infra*, Partie II, chapitre 1, section 4)
 3. Octave Mirbeau, *Le calvaire*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 141.

Ses intentions, ses passions, sa *libido dominandi*, sa mythomanie, sa nervosité, son désir d'avoir raison, de triompher, de séduire, d'étonner, de croire et de faire croire à ce qui lui plaît, de tromper, de se cacher, ses appétits et ses dégoûts, ses complexes, et toute sa vie harmonisée sans qu'il le sache, aux organes, aux glandes, à la vie cachée de son corps, à ses déficiences physiques, tout lui est inconnu ¹.

Quoique les statuts de ces textes soient bien différents, on mesure rapidement ce qui les oppose. Dans le premier cas, l'auteur prétend maîtriser les connexions causales qui mènent de la pensée et du corps à la page et aux mots. Dans le second, il est affirmé que l'auteur ignore tout de ses propres passions, sa pensée lui échappe ; tout ce qui fait sa pensée lui est, pour ainsi dire, inconscient. La tentation moindre-auctoriale n'aurait pas de sens chez celui qui fait de son livre la fine synthèse de sa vie affective. Ce qui frappe dans la mise en parallèle des deux extraits (l'auteur dans le texte, et le texte à l'insu de l'auteur), c'est la présence du corps. Cerveau, chair, nerfs, sang pour l'un. Organes, glandes, corps, déficiences physiques pour l'autre. Mais le premier isole des organes, le second prend une hauteur beaucoup plus métaphorique. La corporalité est condition d'écriture pour le personnage d'Octave Mirbeau, alors qu'elle serait plutôt l'envers du texte pour Michaux, au même titre qu'une *psyché* aux parts toujours obscures. Cerveau, chair, sang, nerfs... Cette légitimation de l'identité du texte par le corps de son auteur est assez suspecte. D'autant que l'organe est encore attaché à sa fonction physiologique, pour inscrire le texte dans le corps sur le mode du possible. Symbolique contre symbolique, c'est là une manière de fermer le texte, de lui imposer un contour supplémentaire.

Mais celui qui doute de sa posture sent, au moins intuitivement, le vaste champ de nuances que recouvre le mot « auteur ». Celui-là seul peut, comme Henri Michaux, achever la postface d'un ouvrage (ce qui, à la fin des fins, doit demeurer) par ces mots :

Lecteur, *tu tiens donc ici*, comme il arrive souvent, *un livre que n'a pas fait l'auteur*, quoiqu'un monde y ait participé. Et qu'importe ?

Signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordances², tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose.

1. Henri Michaux, « Postface », in *Plume, op. cit.*, p. 219.

2. Voici une liste dont on comprend la suite, sauf peut-être entre « départ » et « rapport ». À moins de considérer que les départs sont aussi des rapports et que c'est dans la collaboration que

Entre eux, sans s'y fixer, l'auteur poussa sa vie.
Tu pourrais essayer, peut-être, toi aussi ?¹

Notre hypothèse est que le moindre-auteur interrompt le travail là où il lui apparaîtrait qu'un retrait est profitable. Mais il n'en va pas d'une simple interruption au sens où l'ouvrage serait inachevé par incompetence, manque de temps ou d'application. Ne pas tout décider tout en laissant possible un accomplissement ultérieur et par un autre, c'est préparer les conditions de cette récupération. Pour compenser, mener le texte vers l'un de ses termes, le sur-lecteur sort de sa condition de récepteur *lambda* pour rejoindre virtuellement l'œuvre dans son état de genèse. Nous envisageons un commun mouvement qui parcourrait le texte en convoquant auteur et lecteur sur le même plan. Ce peut être, simplement, celui des choix et alternatives. Là où l'auteur se retire, le lecteur tranche. Là où le premier lance le dé, le lecteur l'intercepte pour en choisir la face. *Et si un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, il abolira bel et bien la bipartition stricte qui renvoie face à face auteur et lecteur. Comme l'écrit Deleuze :

[...] le coup de dés exprime le rapport de forces ou de pouvoir le plus simple, celui qui s'établit entre singularités tirées au hasard (les nombres sur les faces) [...]. Le hasard ne vaut que pour le premier coup ; peut-être le second coup se fait-il dans des conditions partiellement déterminées par le premier, comme dans une chaîne de Markov, une succession de ré-enchaînements partiels².

Voilà qui est approximatif du point de vue de la théorie de la probabilité, mais qui fonctionne bien pour nous. C'est-à-dire que lorsque revient dans le texte un principe désauctorialisant, l'intervention lectorielle (de nature et d'intensité imprévisibles) est un mouvement de lecture imprimé et qui se pérennise, de moins en moins hasardeux à mesure que nous avançons, mais qui, par là, a valeur de récupération véritable, en cela dégagée de la chape auctoriale. Il y a mille manières de lire la répétition du mot, mais une seule d'aborder les signes graphiques (« 'OT]24D5#5 »). Alors dans

le livre fonctionnera. Un pacte est un rapport et, ensuite, des « discordances » naissent les écarts où la lecture se fait vivace.

1. *Ibid.*, p. 220.

2. Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 125.

les séquences désauctorialisées, il y a un devenir commun de l'auteur et du lecteur : le texte en est la marque.

3.1.1 Le piètre illusionniste

Notons, pour finir, qu'on aurait tort de nous rétorquer que les textes choisis dans l'œuvre de Michaux se limitent à trois, et qu'ils appartiennent tous à la même période. Que l'on ne s'y méprenne pas, nous ne disons pas « Henri Michaux est un moindre-auteur ».

Près de vingt-cinq ans après *Un certain Plume*, Michaux publie *Bras cassé*, texte dans lequel il narre une chute qui lui brise le bras. L'épisode biographique donne lieu à de multiples réflexions dont on peut ici méconnaître la teneur. Ce qui nous y retient, c'est l'usage des points de suspension. À neuf reprises, sur la cinquantaine de pages, une ligne de points vient couper la feuille sur toute la largeur des paragraphes qu'elle sépare :

C'est donc ça une chute ! Et c'est ça la terre, lorsqu'après quelques instants où elle s'était dérobée à vous (et vous à elle) elle vous revient en force et vos membres relâchés n'arrivent plus à la tenir en respect.

.....

Mis à part pieds ou bras cassés ou pieds et bras à la fois, tandis que je suis là par terre, il se passe quelque chose d'étrange. Quelque chose m'est dérobé, m'est continûment dérobé.

.....

Silence. Je considère autour de moi le silence, un certain nouveau silence¹.

Il n'est guère utile d'être partisan de notre thèse pour observer que les points viennent ici rompre une continuité. Le passage d'un paragraphe à l'autre devient problématique. Ou, tout au moins, problématisable. L'auteur, c'est aussi ce qui apporte une cohérence à l'ensemble, c'est le garant de la continuité, ou bien à la marge, d'une cohérence dans la discontinuité. C'est cette deuxième fonction qu'assure ici le

1. Henri Michaux, *Bras cassé*, Paris, Fata Morgana, 2009, p. 14.

nom d'Henri Michaux, et qui nous assure que le paragraphe trois suit le deuxième, de même que celui-ci découle du premier. Mais alors, que faire de ces points, dont on doute qu'ils aient une simple valeur esthétique. Et quand bien même serait-ce le cas, il va de soi qu'ils influeraient tout de même sur la lecture, d'une manière ou d'une autre.

Ce qui est certain, c'est que Michaux *ne dit pas* les points, qu'ils n'ont pas le statut de la ponctuation, et que le découpage qu'ils produisent est une entorse dans la cohérence articulatoire du récit. Tout au moins, et si l'on adopte la posture la plus modérée possible, il faut reconnaître que ces points interrompent quelque chose. La question étant : qu'est-ce qui est interrompu ?

La chute est décrite du point de vue dynamique, celui du contact retrouvé d'un corps avec le sol. Il y a ensuite la station et l'étrange impression. Et puis la perception d'une nouvelle qualité de silence. Entre ces trois temps, une ligne poreuse (car en pointillés, c'est-à-dire une saccade ou une intermittence) les distingue et empêche de les fondre ensemble. Cette inscription est une *lenteur*, et dont l'effet est immédiat : il y a d'abord un profit pour le lecteur, qui marque un temps, même très bref (car on ne peut pas ignorer la ligne), il y a ensuite une perte symbolique pour l'auteur qui fait apparaître la matérialité de la page et perd ainsi de son potentiel d'illusionniste.

On songe à la conférence de Tunis que Michel Foucault consacra à la peinture d'Édouard Manet en 1971 :

Manet en effet est celui qui pour la première fois, me semble-t-il, dans l'art occidental, au moins depuis la Renaissance, au moins depuis le *quattrocento*, s'est permis d'utiliser et de faire jouer, en quelque sorte, à l'intérieur même de ses tableaux, à l'intérieur même de ce qu'ils représentaient, les propriétés matérielles de l'espace sur lequel il peignait¹.

L'illusion que cherchaient à réaliser les peintres depuis le quinzième siècle était de faire oublier la surface de l'espace matériel au profit de la représentation. Les procédés principaux étant au nombre de trois. Le premier consistait à faire apparaître trois dimensions sur un espace à deux dimensions, soit le monde physique tel que

1. Michel Foucault, *La peinture de Manet*, Paris, Seuil, 2004, p. 22.

perçu par l'œil, mais sur un support limitant car sans profondeur. Le deuxième tenait dans la représentation d'un éclairage intérieur à la toile, ou s'il lui était extérieur, il fallait que celui-ci provienne par exemple de la droite ou de la gauche. La source de lumière validait en quelque sorte « l'existence » du monde de la toile, la diégèse (autonome par rapport à celui du spectateur), et renforçait ainsi l'illusion. Enfin, le troisième point mis en avant par Michel Foucault était un calcul de la position idéale du spectateur. Puisqu'il fallait faire en sorte que le tableau n'apparaisse pas comme un objet, c'est-à-dire une chose de l'espace quotidien et autour de laquelle je peux me mouvoir, en passant derrière s'il le faut, « cette peinture, depuis le *quattrocento*, fixait une certaine place idéale, à partir de laquelle, et à partir de laquelle seulement, on pouvait et devait voir le tableau [...] »¹.

Le bouleversement opéré par Manet consiste à casser ces trois opérations : en présentant une chose matérielle, éclairée depuis ce qui lui est extérieur et qui se prête à la circulation du spectateur. Pour illustrer ces points, prenons d'abord *Le Bal masqué à l'Opéra*². L'espace y est fermé par-derrière, de sorte qu'il n'y ait aucune profondeur et que soit réduite à très peu cette troisième dimension. Les pieds qui apparaissent à l'étage, et donnent un instant l'impression d'un ailleurs, ne font que redoubler la scène du bas, formant ainsi une sorte de reproduction par principe infinie, à la manière d'une possible tapisserie. La spatialité de la toile rectangulaire est comme rappelée dans l'image, principalement par les lignes que forment les chapeaux des hommes et le sol de l'étage, les corps droits et les colonnes blanches.

Dans l'*Olympia*³, et si l'on s'occupe exclusivement d'éclairage, on trouve un lien fort entre le choix pictural de Manet et le scandale du Salon de 1865. Les raisons esthétiques sont bien connues (aplats, laideur du modèle, inconvenance de la scène, etc.), mais Michel Foucault attire notre attention sur l'éclairage seul. La *Vénus d'Urbain*⁴ du Titien est effleurée et, ainsi, rendue visible par une lumière douce, dont la source est interne à l'image. À l'inverse, non seulement la lumière qui frappe la

1. *Ibid.*, p. 23.

2. Édouard Manet, *Le Bal masqué à l'Opéra*, 1873-1874, huile sur toile, 60 x 73 cm, Washington DC, National Gallery of Art.

3. Édouard Manet, *Olympia*, 1863, 130,5 x 190 cm, Paris, musée d'Orsay.

4. Titien, *Vénus d'Urbain*, 1538, 119 x 165 cm, huile sur toile, Florence, Galerie des Offices.

jeune prostituée est froide et désagréable, mais elle provient tout droit du point où nous sommes, nous spectateurs. Foucault explique : « notre regard sur l'*Olympia* est lampadophore, c'est lui qui porte la lumière ; nous sommes responsables de la visibilité et de la nudité de l'*Olympia* ».

Enfin, et pour rendre concrète la troisième manière dont Manet rompt avec la tradition, observons la place du spectateur dans cette toile poignante : *Un bar aux Folies-Bergère*¹. Quelque chose ne va pas du tout entre ce que donne à voir le miroir et ce qu'il est censé représenté². Il y a un décalage, ou une distorsion. Impossible en tout cas de faire correspondre les bouteilles, ni le dos de la femme, avec ce que présente le tout premier plan. Le peintre devrait être à la droite du tableau pour que, selon les règles de l'optique, le reflet du dos soit correct. Mais alors, la jeune femme ne serait pas vue de face...

Le peintre occupe donc – et le spectateur est donc invité après lui à occuper – successivement ou plutôt simultanément deux places incompatibles : une ici [à droite du tableau] et l'autre là [au centre du tableau]³.

Il en va de même pour l'homme qui regarde la femme. Il devrait être face à elle, c'est-à-dire entre son visage et nous, ne serait-ce que par la présence d'une ombre. Dernière incongruité : si Manet voulait signifier le jeu de présence et d'absence du peintre en disparaissant de face mais en apparaissant à la marge (l'homme serait alors une figure du peintre), il faudrait tenir compte d'un élément supplémentaire. Étant regardée de haut par le client, la jeune femme devrait nous apparaître selon un angle de vue légèrement différent, en « plongée », pour user du vocabulaire cinématographique. Et Foucault de conclure :

Manet fait jouer la propriété du tableau d'être non pas du tout un espace en quelque sorte normatif dont la représentation nous fixe ou fixe au spectateur un point et un point unique d'où regarder, le tableau apparaît comme un espace devant lequel et par rapport auquel on peut se déplacer : spectateur mobile devant le tableau, lumière réelle le frappant de

1. Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1881-1882, huile sur toile, 96 x 130 cm, Londres, Courtauld Institute Galleries.

2. Annexe VI.

3. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 45.

plain fouet, verticales et horizontales perpétuellement redoublées, suppression de la profondeur, voilà que la toile dans ce qu'elle a de réel, de matériel, en quelque sorte de physique, est en train d'apparaître et de jouer avec toutes ses propriétés, dans la représentation ¹.

Pourquoi ce petit détour pictural ? D'abord parce que si notre étude ne porte que sur la littérature, il existe des correspondances avec les autres arts. Les délégations de pouvoir de compositeurs à interprètes existent bel et bien, et peut-être y a-t-il aussi en peinture la possibilité de penser un amoindrissement de la fonction auteur par la perte symbolique du pouvoir d'illusion.

Mais venons-en à l'autre intérêt de ce passage par la peinture de Manet, car Michaux effectue quelque chose d'approchant avec ses lignes de points. En cassant le cours de la lecture, en faisant apparaître la page comme Manet rappelait la toile, le poète ne cherche plus à nier le texte comme construction et brise l'illusion d'unité. Du « tableau-objet » au « texte-page ». Ces points qui se suivent peuvent être lus, tour à tour, comme « signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordances » ; ils sont le mouvement proposé par l'auteur, réalisé par le lecteur. Et, comme dans la peinture de Manet, plus moyen de lire « idéalement », plus de position lectorielle fixe.

Chevillard a vu juste, qui écrit :

Attention, gardez-vous de feuilleter distraitement un volume de Michaux, une main surgie du livre va vous saisir par le menton. Vous vouliez seulement lire quelques pages avant d'éteindre ou en attendant Julie qui tarde, vous, mais ça ne se passera pas comme ça. Cette désinvolture sera punie. Pensez-vous vraiment qu'un livre est toujours cette chose flasque que l'on malaxe en regardant ailleurs pour évacuer ses tensions ? Michaux en tout cas ne se laisse pas traiter de la sorte. Vous l'avez convoqué ? Il est là. Maintenant vous devez lui faire face. Se dérober ? Plus possible. Mais voilà Julie ? Trop tard ².

Revenons à l'extrait de *Bras cassé*. Que s'y passe-t-il ? Prenons la première ligne. Elle devient le lieu de l'inscription sur-lectorielle. Ici, je ressaisis la chute après l'avoir

1. *Ibid.*, p. 47.

2. Éric Chevillard, « Michaux pour pouvoir », *Libération*, 13 mai 2004, [En ligne]. <http://www.eric-chevillard.net/t_michauxpourpouvoir.php>

lue, le mouvement apparaît plus clairement (du moins, tel que *je* me le figure), et *j'*assume la description. L'avantage esthétique est limpide ; si les points alignés sont des temps d'arrêt, ils sont aussi des signaux vers ce qui les précède, car je ne peux pas ne pas me questionner sur leur légitimité (de même que je *ne peux pas ne pas* voir les changements de types de caractères ou de taille des mots dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*). Aussi, ils ne font pas la jonction entre les paragraphes, ils apparaissent pour que *je* fasse cette jonction. Le « texte comme construction » se révèle, au même titre que la « toile comme objet » le fait dans le travail de Manet.

C'est une sorte de « latence productive » qui n'a pas lieu naturellement sans la ligne des points. Et dire « naturellement » signifie : dans le cours naturel de la lecture. Différemment exprimé, on remarque que l'auteur-Michaux est un peu moins, à mesure que le lecteur est un peu plus.

À nouveau, nous ne disons pas que Michaux est un moindre-auteur. La formulation, si elle avait un sens, ôterait tout intérêt à la moindre-auctorialité. Tout comme les autres auteurs qui nous ont servis de support, Michaux a su se faire « moindre » au vu d'un intérêt littéraire ponctuel. Cioran écrit :

Lisez dans *L'infini turbulent*, la page où il se dit “percé de blanc”, où tout est blanc, où “l'hésitation même est blanche”, et “l'horripilation” non moins. Après cela il n'y a plus de blanc, il a épuisé le blanc, il l'a tué. Sa hantise du fond le rend féroce : il liquide apparence après apparence, sans en épargner une seule, il les extermine en s'y engouffrant., en poursuivant leur fond justement, leur fond... inexistant, leur insignifiance radicale ¹.

Le petit essai qu'il consacre au poète est sous-titré « La passion de l'exhaustif ». Étrange que nous retrouvions là, après Beckett (dire tous les gestes d'une action), après Chevillard (donner tous les genres de l'animal), après Volodine (laisser toutes fins possibles à la phrase), encore trace de la quête d'exhaustivité. Mais passons sur cet aspect des choses. Ce que dit Cioran va manifestement à l'encontre de nos analyses. Seulement voilà, les objets sont très différents. Lui parle de l'homme, or nous attrapions dans l'œuvre des traces de désauctorialisation. Cioran s'occupe en quelque sorte de l'âme de Michaux, et on n'est pas moindre quand on est homme.

1. Emil Cioran, « Michaux, la passion de l'exhaustif », in *Exercices d'admiration*, Paris, Gallimard, 1986, p. 143-144.

Cioran psychologise un peu, et de manière passionnante, mais son « blanc » est sans commune mesure avec le nôtre. Le sien renvoie à l'expérience de l'individu, pas à l'expérimentation lectorielle. Et, précisément, ce peut être la hargne exhaustive qui pousse à se retirer là où ne suffisent plus la langue et l'inventivité. Le paradoxe du « blanc compensant le manque » est tout à fait opérationnel, il en sera bientôt question. D'ailleurs, et pour ajouter encore aux convergences néanmoins décelables lorsque la parole de Cioran se fait plus théorique, si Michaux aimait si peu les rêves, c'est justement parce qu'ils lui échappaient, que la toute puissance de l'inconscient ne laissait aucune prise à l'écrivain. « En démonétisant les performances de l'inconscient, il se défaisait de l'illusion la plus précieuse qui ait cours depuis plus d'un demi-siècle »¹. Et qu'est-ce qu'un auteur (au sens le plus commun) sans son inconscient ? C'est un écrivain dont le pôle le plus inaccessible au lecteur disparaît. Ce dernier y gagne ainsi en prise sur le texte. Le devenir dans lequel s'engage un écrivain recherchant la moindre-auctorialité devrait pouvoir nous dispenser de faire preuve de toute trace psychologisante, même si c'est probablement chose impossible car, en effet, « tout est état, et rien qu'état, pour nous qui sommes voués à la psychologie depuis qu'il ne nous est plus permis de nous égarer dans le suprême »².

1. *Ibid.*, p. 145.

2. *Ibid.*, p. 148.

L'inconscient de l'auteur

Cinq principes vont suivre. Nous nous contentons de les énoncer rapidement car les problèmes qu'ils soulèvent ne sont pas toujours ceux de notre étude. Seulement, ils permettent de ne pas avoir à nous soucier de la question de l'inconscient, au sens où celui-ci serait entendu comme une altérité amoindrissant l'auteur. En nous référant à la conception freudienne de l'inconscient, nous voulons montrer que le recours à un « inconscient créateur » ne remet pas en cause l'auctorialité de l'auteur.

4.1 Un « inconscient auctorial » arrange la critique, mais c'est encore l'auteur

En faisant comme jaillir à la surface ce que l'inconscient conservait secrètement, une pratique de l'écriture automatique, bien qu'elle supprime la raison discursive, n'en renforce pas moins la figure d'auteur. Pour sûr, elle lui refuse le choix, l'ordonnement, mais ce n'est ni un démon malicieux, ni un « autre » qui prend en charge le texte. Donner voix à l'inconscient ne revient aucunement à détruire l'auteur : qui niera qu'un texte, même manié de toutes parts et réfléchi jusqu'à l'étourdissement, laisse tout de même place à l'expression non consciente ? À des habitudes ou des tics d'écriture, comme à l'émergence de souvenirs, de traumatismes qui, sous forme littéraire, viennent se mêler au texte dans une homogénéité qui ne permet pas toujours de démêler ce qui fut véritablement délibéré de ce qui ne le fut pas. L'écriture automatique, qui n'est que la volontaire généralisation de ce phénomène, pousse en avant la vérité de l'homme au détriment de la composition artistique. Notre problème de l'auctorialité amenuisée ne saurait trouver sa place ici. Si l'on dit de l'inconscient qu'il s'est fait auteur, on ne dit en vérité que peu de choses tant il est à l'œuvre naturellement, malgré la grammaire dont il serait sot de croire qu'elle ne dérange que

le surréaliste¹. Parler de l'auteur, c'est évoquer une « figure », une unité abstraite. L'auteur est un indivisible. Le « morceler » revient à le *défaire pour mieux le refaire*, et ce n'est plus « l'auteur du texte » mais un interlocuteur docile pour la lecture ou pour la critique. L'inconscient de l'auteur, c'est l'auteur.

Et le temps ? À ce compte, le temps dans lequel se déploie la rédaction d'un ouvrage ne serait-il pas lui aussi un grand constructeur, une puissance créatrice qui affecte positivement le travail d'écriture ? La chronologie participe de la reconstruction d'une figure. Il n'est pas de « sous-partie » d'une figure d'auteur qui vaudrait comme instance auctoriale à part entière. Lorsqu'on produit une étude du texte, on n'en pense pas l'auteur comme un homme (« lieux et dates de naissance, puis de mort, courant, ouvrages majeurs »), mais comme un principe. A la manière d'Évelyne Grossman ou de Roland Barthes :

Plutôt que d'une écriture, il faudrait parler *des* écritures de Samuel Beckett : à entendre selon une logique plus complexe que celle d'une simple évolution chronologique, d'une maturation de l'écrivain au fil des ans².

Le premier Robbe-Grillet (il ne s'agit pas ici d'une antériorité temporelle, mais seulement d'un ordre de classement), le premier Robbe-Grillet décide que les choses ne signifient rien [...] ³.

1. Éric Chevillard déclare ceci :

Il y a le piège de la grammaire, de la syntaxe, qu'il convient aussi de déjouer dans la langue. Cette langue, instrument supposé de la délivrance, a été conçue par ce même esprit qui semble ne s'épanouir que dans des cadres, ne l'oublions pas, et elle contribue à perpétuer cette malédiction dont je parlais [inscription du roman "dans l'espace idéal du songe en se conformant pourtant au principe de réalité"].

Mathieu Larnaudie, « Des crabes, des anges et des monstres », *op. cit.*

2. Évelyne Grossman, *La défiguration*, *op. cit.*, p. 51.

3. Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 206. Il écrira pour conclure ce même texte qu'« il y a une évolution de l'œuvre de Robbe-Grillet, qui est faite paradoxalement à la fois par l'auteur, la critique et le public : nous faisons tous partie de Robbe-Grillet dans la mesure où nous nous employons tous à renflouer le sens des choses, dès qu'on l'ouvre devant nous ».

L'*Œuvre* (à entendre comme ensemble de la production) évolue, mais, son principe organisateur, l'auteur, est une totalité, certes fractionnable (en qualités, en tentatives, en contradictions, etc...), mais dont chaque « fraction » résiste à l'autonomisation par voie psychologisante. Du moins, tant qu'on ne sacrifie pas l'étude sérieuse au profit du bon mot enroulant sur lui-même la multiplicité de l'auteur (ici moins explicatif qu'arrangeant).

Tout écrivain subit les effets de son inconscient. Ce dernier entre en ligne de compte au même titre que la donnée biographique. Il garantit la possibilité de trouver « le sens » de l'auteur, ou *ce que l'auteur a voulu dire sans vouloir le dire*, ce toujours-curieux paradoxe ; l'inconsciemment signifié. A vrai dire, si le recours à l'inconscient est un peu suspect dans la critique des Œuvres Complètes et plus encore dans celle des Œuvres Choiesies, c'est que la croyance d'une distance de l'auteur à lui-même est illusoire. Procéder par méthode automatique, c'est « s'inventer » un moyen toujours-déjà à disposition. Le rapport parole/écriture est renversé, on a fait varier l'auctorialité, on ne l'a en aucun cas rendue moindre.

Appréhender, dégager le sens, maîtriser, comprendre, autant d'attitudes vis-à-vis de l'inconscient qui laissent entendre le contrôle, la récupération et le renfort de l'auteur, plutôt qu'un quelconque amoindrissement. Surtout lorsqu'il s'agit du rêve. Étrangeté et altérité sont passées du statut de curiosités, avec leur forme propre d'autonomie, à celui de réserves foisonnantes *pour* l'auteur. Car n'est-ce pas par *l'impression* que j'accède à mon rêve, lorsque je cherche à en rendre, artistiquement, l'étrangeté ? Le rêve, contrairement à l'automatisme, est plus une expression du désir inconscient (expérience dont je suis le sujet et que je saisirai à ma guise), qu'un inconscient lui-même expérimentateur.

Entendons-nous bien, il ne s'agit pas d'un message expédié par un “quelqu'un” caché au fond de nous, venu des recoins de l'enfance, à destination d'un “moi” qui aurait à le recevoir, à le décoder et éventuellement à répondre de manière adéquate ; une telle vision simpliste fausserait tout¹.

« User » de son rêve à des fins artistiques, c'est prendre appui sur soi, nulle voix

1. Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1983, p. 23.

n'est laissée à *l'autre*¹. Le pouvoir rationalisant de la conscience n'est pas premier, mais dernier ; et c'est le sceau auctorial, le contrôle. L'auteur récupère, rassemble, retravaille et signe. Ce qu'Antonin Artaud écrit de la « surréalité » montre que, à tout le moins, la perte du contrôle est discutable :

Et la surréalité est [...] une espèce de communication retournée. Loin que j'y voie un amoindrissement du contrôle, j'y vois au contraire un contrôle plus grand, mais un contrôle qui, au lieu d'agir se méfie, un contrôle qui empêche les rencontres de la réalité ordinaire et permet des rencontres plus subtiles et raréfiées, des rencontres amincies jusqu'à la corde, qui prend feu et ne rompt jamais².

4.2 Passer « de l'autre côté » du texte Faire « pivoter » la problématique

Qu'une relecture, un commentaire, ou toute l'exégèse, s'accordent pour mettre en avant tel aspect caractéristique du texte (que l'auteur a ignoré et par lequel quelque chose de lui s'est trahi) suppose la possibilité d'une « correction ». Non pas qu'on puisse lire différemment ou que des éléments se donnent furtivement à travers ces pages que l'écrivain pensait pourtant maîtriser en toutes parts. Mais l'affirmation d'un message fondamental que l'inconscient de l'auteur a rendu manifeste, remplaçant par là même la signification *autorisée*.

On peut imaginer que l'inconscient soit le thème, le sujet plus ou moins clair, plus ou moins avoué de l'œuvre et dans ce cas il peut renvoyer à un universel³. Ainsi, l'auteur s'emploie à ressaisir quelque chose qui lui est intime au même titre, paradoxalement, qu'un large ensemble d'hommes au sein duquel il prend place. Il participe de quelque chose en tant qu'il est un être humain, le complexe ou la névrose

1. Car, en effet, le désir inconscient de l'écrivain, c'est le désir *de l'écrivain*, pas celui *de l'inconscient*.

2. Antonin Artaud, « Le pèse-nerfs », in *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Gallimard, 1968, p. 88.

3. Jacques Rancière explique, à propos d' *Œdipe Roi* de Sophocle, que Freud y décèle « l'explicitation de désirs infantiles universels et universellement réprimés, mais aussi [la] forme exemplaire de révélation d'un secret caché ». (*L'inconscient esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2001, p. 15.)

exposés lui échappent dans leur exact fonctionnement, au mieux en donne-t-il des expressions originales. Le mode de transmission peut alors varier sans pour autant modifier ce qui est fondamental. L'*Œdipe* de Sophocle est repris par Corneille, puis par Voltaire. Dans les deux variations, de nombreuses modifications seront apportées par souci de bienséance (on ne montre pas un personnage qui se crève les yeux, cela « ferait soulever la délicatesse de nos dames [...] dont le dégoût attire précisément la censure de ceux qui les accompagnent »¹) ou par souci de vraisemblance (la révélation du crime est trop évidente, trop rapide, dramatiquement « bancal ». « C'est une faute du sujet, dit-on, et non de l'auteur. Comme si ce n'était pas à l'auteur de corriger son sujet lorsqu'il est défectueux »²). Mais l'essentiel, l'inceste, demeure.

Cette présence de l'inconscient qui se double d'une acceptation dont on ne sait trop si elle est tout à fait délibérée (présence inconsciente de l'inconscient ?), nous laisse supposer qu'un « point clé » de l'œuvre ne se laisse aisément saisir, qu'il contraint l'auteur, que ce dernier serait comme dépossédé d'une maîtrise du sujet. Que son auctorialité serait amoindrie. Mais, nous croyons avec Jacques Rancière que la figure d'Œdipe suppose de toute manière

un régime de pensée de l'art où le propre de l'art est d'être l'identité d'une démarche consciente et d'une production inconsciente, d'une action voulue et d'un processus involontaire, en bref l'identité d'un logos et d'un pathos³.

On sait aussi que le recours à l'inconscient peut relever du choix, d'une posture artistique le voulant submergeant dans la pratique créatrice, bloquant par là le contrôle rationnel. C'est l'automatisme en son sens « radical ».

L'inconscient est, à juste titre, pensé comme une force agissante, et pour cause. Première hypothèse : c'est « l'inconscient esthétique » (conservons la formule de Jacques Rancière) qui nous retient, et nous considérons alors que le langage se dit lui-même⁴, prend place dans le dialogue comme un personnage supplémentaire ; dans ce cas la langue refuse toujours à l'auteur une certaine qualité de maîtrise.

1. Corneille, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1987, t. III, p. 18.

2. Voltaire, « Lettres sur Œdipe », in *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1877, tome II, p. 20.

3. Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 30-31.

4. Éric Chevillard :

Deuxième hypothèse : nous prêtons attention au « symptomatique » dans le texte en cherchant ce qui, de l'homme derrière l'auteur, se donne discrètement, modifiant ainsi la distance du créateur à l'œuvre.

Dans les deux cas, le lecteur, qu'il soit esthéticien ou psychanalyste, invente dans son rapport au texte un pouvoir qui, naturellement, ne peut appartenir à l'auteur. Aussi le critique est *plus*, mais l'auteur n'est pas moindre. Et c'est bien d'une « invention » qu'il s'agit, d'une méthode dont l'œuvre ne fournit pas la prescription¹.

Nous admettons que l'autorité de l'écrivain sur le texte est alors amoindrie au profit du lecteur, et la naissance de celui-ci correspond effectivement à un effacement symbolique de l'auteur. Mais, 1- de toute manière, l'autorité du lecteur prime sur celle de l'auteur pour d'évidentes raisons chronologiques ; aussi, celui qui signa n'orchestra pas la délégation « du pouvoir de donner sens » et 2- l'auctorialité, elle, n'est aucunement affectée ; lucide ou pas, l'auteur reste tel. On aura beau le croire naïf ou débordé par les significations de son écrit, il restera *auteur du tout*. L'opération critique signifie ici « psychanalyser l'auteur »². Faire de chaque page un divan. On a ignoré l'intention de l'auteur pour se soucier de l'intention de son psychisme. Le risque est grand de reconstruire un auteur fantasmatique pour justifier une analyse du texte.

C'est ainsi que s'affirmait la nécessité d'aller regarder *de l'autre côté de l'œuvre* car il apparaît que le statut d'auteur ne change qu'à la condition d'un choix fondamental et irréversible de sa part : *se faire moindre*.

Un exemple : plutôt que de s'opposer à l'auctoricide barthésien, nous préférons

« Je suis en écrivant dans le fantasme de la maîtrise totale, mais il se trouve que se produisent aussi alors des phénomènes qui échappent à mon contrôle, même s'il me plaît de croire que j'ai créé les conditions de leur apparition. [...] il faut que se produise dans la langue même une sorte de réaction que l'on dira chimique, faute de mieux, entre les mots. »

(Mathieu Larnaudie, « Des crabes, des anges et des monstres », *op. cit.*)

1. Roland Barthes à propos du critique Bruce Morrissette : « on reconnaîtra le courage du critique qui ose tout de suite [...] user d'une méthode de déchiffrement qu'on a mis chez nous quelque demi-siècle à appliquer à des auteurs comme Nerval et Rimbaud » (« Le point sur Robbe-Grillet ? », *op. cit.*, p. 210).

2. « René Laforgue s'est intéressé au "cas" d'un poète dans un livre au titre significatif, *L'échec de Baudelaire* (Denoël & Steele, 1931). Œuvres et documents servent à opérer une description clinique de la névrose d'échec : l'auteur des *Fleurs du mal* n'est pas traité autrement, lui non plus, que votre voisin de palier ». (Jean Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 85-86.)

faire « pivoter » le meurtre autour de l'œuvre littéraire. La naissance du lecteur se payant bien de la mort de l'auteur, étant entendu que le premier ne tue pas le second. C'est l'auteur qui délègue une responsabilité sur le texte. Mais on aurait tort de penser qu'il est ici question d'invalider les textes célèbres (de Foucault, de Barthes, etc.) puisqu'en « enjambant » l'œuvre, on rétablit l'auteur, on lui rend ses pouvoirs afin d'apercevoir ceux dont il n'use pas. La problématique change donc. « Pourquoi et comment l'auteur se défait-il ? » plutôt que « Pourquoi défaire l'auteur ? ». Il faut pourtant reconnaître que dans un même intérêt pour l'affranchissement de l'œuvre se retrouvent les deux démarches. Et ce, sans véritable accord, mais sans opposition non plus.

4.3 C'est la lecture qui fabrique les sous-auctorialités

Il apparaît que le recours artistique¹ à l'inconscient ne remet pas en cause l'auctorialité. Au contraire, il libérerait plutôt des puissances, naturellement disponibles et toujours à l'œuvre d'une manière ou d'une autre puisque tout texte littéraire se tisse autour de silences (que comblera le lecteur), mais aussi de manies et de réflexes littéraires qui ne prennent peut-être sens qu'une fois mis à jour. Si, comme l'écrit Umberto Eco dans *Lector in fabula*, le texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner, qu'il désire laisser au lecteur l'initiative interprétative, il faut alors s'interroger : les marques inconscientes ne seraient-elles pas actives dans le texte que sous la condition d'une lecture ? C'est-à-dire d'une opération complexe qui, appréhendant le texte comme un composé, viendrait y repérer des sources. Le lecteur cherche parfois les marques de l'inconscient comme il cherche les traces de l'expérience vécue, de l'inspiration, de la référence voire du plagiat. En somme il cherche à constituer (à tort) un groupement d'éléments auctoriaux, une *myriade auctoriale*. Ici, le souvenir d'un voyage, là, l'influence de tel poète, ces lignes sont une vaine (ou brillante) paraphrase, *on sent tout le dégoût pour son père dans un registre pourtant laudatif*.

1. Nul besoin d'en passer par le cadavre exquis ou l'écriture automatique ; l'écrivain qui utilise un terme ou une comparaison qui lui sont subitement venus à l'esprit, et sans qu'il sache bien pourquoi, accepte une participation non-consciente.

Mais, tout cela, c'est l'auteur au singulier. L'inconscient qui « travaille » n'est pas plus autonome (pas plus auteur) que telle circonstance, ou telle inspiration au origines du projet littéraire. C'est donc la lecture qui fabrique les sous-auctorialités (qui morcèle l'auteur). Dans la *Salomé* de Jules Laforgue, pendant une fête en l'honneur du Tétrarque :

Et trois autres clowns jouèrent l'Idée, la Volonté, l'Inconscient. L'Idée bavardait sur tout, la Volonté donnait de la tête contre les décors, et l'Inconscient faisait de grands gestes mystérieux comme un qui en sait au fond plus long qu'il n'en peut dire encore ¹.

Voilà qui rend bien compte de l'aspect un peu grotesque d'une autonomisation d'éléments, sans doute à l'œuvre, mais qui ne sont pas indépendants dans le processus créatif. Et puis, à vouloir repérer ce qui précède le texte, on finit par entretenir avec les œuvres un rapport esthétiquement pauvre. C'est qu'une pièce de théâtre, un roman, un poème, ne sont plus que des effets. On y repère (à tort ou à raison) quelques reflets de l'auteur biographique. L'objet que je lis est un ensemble de traces, de quoi « pister » l'auteur.

On voit à nouveau que définir ce moindre-auteur nécessite un retour aux côtés de l'artiste. Considérant ses « contours » traditionnels plutôt qu'une dissection hasardeuse, il sera plus aisé de le voir s'amoinrir. Pour peu qu'il l'ait décidé.

4.4 Tout jeu d'auctorialité ne fait pas moindre-auctorialité. De la différence entre « vide d'auteur » et « place naturelle » du lecteur

L'idée d'un vide, d'un manque d'auteur, nous est chère. Seulement, il faut distinguer « le vide d'auteur » de la place qui incombe naturellement au lecteur. La difficulté s'annonce alors : comment ménager ce « blanc » ou cette ouverture qui, tout à la fois, échappent à l'auteur et recueillent un lecteur participatif? Il y faut une stratégie, c'est-à-dire un fonctionnement particulier du texte avec pour source la

1. Jules Laforgue, « Salomé » in *Moralités légendaires*, Paris-Genève, Éditions Slatkine, 1996, p. 192.

délibération non discutable¹ de l'écrivain. Avec Éric Chevillard, Samuel Beckett et Henri Michaux, nous avons trois exemples canoniques d'amoindrissements véritables de l'auctorialité, effectives dans le texte.

Mais y a-t-il des stades inférieurs, des désauctorialisations plus faibles qui auraient de quoi nous convaincre ? Jouer avec son auctorialité, est-ce déjà être moindre-auteur ? C'est, bien entendu, insuffisant. Octave Mirbeau illustre bien cela. Il effectue, à la lettre, un jeu d'auctorialité dans la préface du *Journal d'une femme de chambre*². En déclarant que le texte est originairement celui d'une femme de chambre, et que cette dernière le pria de « revoir », « corriger » et « réécrire », il fausse la signature de l'ouvrage, en affirme l'inexactitude. En faisant passer le texte par un « tamis littéraire », l'écrivain considère avoir altéré ce qui en faisait la force, sans pour autant en pervertir la nature. Le schéma est assez connu. Seulement, le jeu est plus complexe qu'il n'y paraît. Il est insuffisant d'annoncer qu'un auteur (Mirbeau) brouille son auctorialité en intégrant au rapport un auteur fictif (personne n'a jamais cru à l'aveu), tout se passe comme si deux auteurs venaient se partager la posture d'origine. L'un prend institutionnellement le dessus (« c'est un livre d'Octave Mirbeau »), l'autre, bien que son patronyme n'apparaisse jamais (Mlle Célestine R..., rédactrice du texte dans la fiction de Mirbeau) est pourtant (si, un temps, nous croyons la préface) celle qui a « véritablement écrit ». L'auctorialité est alors partagée, non pas décomposée, mais bel et bien partagée. C'est-à-dire que l'auctorialité possède deux formes sur une seule dimension. Écriture et correction plutôt que fait divers (ou anecdote) et rédaction (on pense à Balzac). C'est un jeu intéressant, et qu'importe la vérité de la confession (qui probablement recouvre bien plus qu'un simple effet ; le prénom « Célestine » est avant tout une exigence romanesque), l'autorité et l'auctorialité reviennent tout de même à Mirbeau. Il est légalement auteur, c'est lui qui effectua les coupes lors de la publication en feuilleton dans la *Revue blanche* (et lui seul aurait éventuellement eu à répondre de cet ouvrage devant les tribunaux).

C'est un jeu d'auctorialité assez innocent, très littéraire en cela qu'il sembla avoir pour fonction (en plus de renforcer l'image d'un Mirbeau proche du peuple) de produire sur le lecteur une impression forte, une sensation d'authenticité. Il n'y a

1. Non discutable sinon, justement, nous interpréterions.

2. Octave Mirbeau, *Le journal d'une femme de chambre*, Paris, Gallimard, 1984, p. 31.

cependant pas de mise en risque de sa posture, pas de perte de contrôle sur le texte. En conclusion, il y a jeu auctorial, mais l'auteur n'est pas « moindre » ici.

4.5 Par l'écriture automatique, l'auteur se dit lui-même.

L'écriture automatique ne présente pas un grand danger, car enfin, que risque-t-on, si ce n'est la déconvenue à la lecture d'un résultat médiocre ? On nous répondra pourtant qu'il y a perte de maîtrise, que l'écrivain ignore ce qu'il trouvera au terme de sa tentative. C'est exact et nous ne cherchons nullement à dénoncer l'écriture automatique comme escroquerie toute contrôlée. Seulement, ce contrôle en faillite, à qui profite-t-il ? À soi, à une connaissance de soi peut-être, mais aucunement à l'altérité que nous introduisons maintenant comme condition *sine qua non* de la moindre-auctorialité. Ceci car la littérature, comme la nature, a horreur du vide. Un contrôle perdu est un contrôle transféré. Si l'auteur surréaliste se défait d'un contrôle qui ne peut être vacant, deux possibilités s'offrent à nous : soit il le délègue, soit il le conserve malgré lui.

Même si l'inconscient ne dit pas « je », il dit tout de même celui qui écrit. Ce qu'il révèle est en moi, c'est moi (même si ce n'est pas le « moi » de la théorie psychanalytique), ce même « moi » qui précisément se dégrade dans ce que nous appelons moindre-auteur. Ce dernier donne le contrôle perdu à une altérité, même indistincte. L'inconscient n'est l'Autre que pour la conscience. Mais ce n'est pas à la conscience de l'écrivain que nous avons affaire lorsque nous lisons, c'est à une totalité tenue sous un nom. Aragon explique à propos de cette écriture qu'elle valait pour les surréalistes comme une « exploration en [eux] des reflets de la réalité même »¹. N'est-ce pas une manière de plier l'étrangeté du réel sur une source sinon bien connue, au moins rassurante : soi ? Et Aragon de poursuivre : cette méthode cherchait « le contrôle de domaines mal définis comme des sortes de grandes chasses intérieures »². La réalité par moi. Une maîtrise en moins pour contrôler mieux. Décidément, nous

1. Louis Aragon, « Entretiens avec Francis Crémeux », cité par Branko Aleksić, « Freud et les surréalistes, ses “fous intégraux” », in *Topique* 2/2011, n° 115, p. 102.

2. *Ibid.*

ne voyons pas ce qui, ici, peut amoindrir l'auteur. Tout au mieux est-il désacralisé.

Le Surréalisme [...] ne pouvait sans doute attribuer au langage une place souveraine, dans la mesure où le langage est système, et où ce qui était visé par ce mouvement, c'était, romantiquement, une subversion directe des codes – d'ailleurs illusoire, car un code ne peut se détruire, on peut seulement le "jouer" ; mais en recommandant sans cesse de décevoir brusquement les sens attendus (c'était la fameuse "saccade" surréaliste), en confiant à la main le soin d'écrire aussi vite que possible ce que la tête même ignore (c'était l'écriture automatique), en acceptant le principe et l'expérience d'une écriture à plusieurs, le surréalisme a contribué à désacraliser l'image de l'Auteur ¹.

Désacralisé, l'auteur reste *fonctionnellement* identique à lui-même. Par ailleurs, maintenir que l'auteur se perd totalement dans l'exercice de l'écriture automatique c'est affirmer qu'il disparaît. De sorte qu'il n'est pas « moindre », il n'est simplement plus. Il est inutile d'aller si loin. Ici, « désacraliser », c'est ôter du contrôle. Branko Aleksić, en citant les deux manifestes du surréalisme :

La définition du phénomène surréaliste évoquant la pratique d'un "automatisme psychique pur...", revendique *de facto* une revanche poétique contre la réalité sociale et spirituelle oppressive : "... Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale."

La notion du contrôle se retrouve dans le *Second manifeste du surréalisme* en 1930 : "Je leur dis : il y a des apparitions réelles mais il est un miroir dans l'esprit sur lequel l'immense majorité des hommes pourrait se pencher sans se voir. Le contrôle odieux ne fonctionne pas si bien...". Breton lance ce double refus du contrôle – le contrôle odieux institutionnel du pouvoir et celui de la Raison logique –, contre le système occidental de la pensée qui a éclaté dans la Première guerre mondiale ².

Mais les choses ont-elles réellement lieu ainsi ? On trouve aussi dans le premier *Manifeste du surréalisme* des propos assez péremptaires pour nous surprendre.

1. Roland Barthes, « la mort de l'auteur », in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Seuil, 2002, p. 42.

2. Branko Aleksić, *op. cit.*, p. 100.

« Faites-vous apporter », « Placez-vous », « Faites abstraction », « Dites-vous bien », « Écrivez-vite », etc¹. Régulé, méthodique, le procédé tel qu'énoncé par Breton confirme que la perte de contrôle est toute relative. D'ailleurs, le manifeste est, par nature, une entrave à la moindre-auctorialité, et nous aurons l'occasion de détailler ce point². André Masson parlait très opportunément de « démagogie de l'inconscient »³. Pour ne pas avoir à estimer l'effet réel de l'inconscient dans telle œuvre ou tel procédé, mieux vaut ne pas s'en soucier. De toute manière, quelle que soit l'intensité de cette présence inconsciente, elle sera toujours *de l'auteur*, car c'est toujours un auteur qu'on lit.

Un moindre-auteur, un auteur vraiment moindre, le sera par l'écriture. Nul besoin qu'un lecteur lui dispute l'auctorialité. Un auteur vraiment moindre sera lu selon les modalités qu'il aura mises en place, en déléguant un peu de son « pouvoir d'auteur », et de manière à ce qu'il y ait récupération.

Nous avons constaté que cette lecture est possible, que cette altérité que constitue

-
1. Les expressions relevées proviennent de ce texte :

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante ; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs ; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vivante. Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. Si le silence menace de s'établir pour peu que vous ayez commis une faute : une faute, peut-on dire, d'inattention, rompez sans hésiter avec une ligne claire. A la suite du mot dont l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, la lettre l, et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra.

(André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1965, p. 42.)

2. Cf., *infra*, Partie II, chapitre 4.

3. Cité par Branko Aleksić, *op. cit.*, p. 105.

toujours le lecteur obtient parfois un statut approchant l'auctorialité. Nous verrons aussi que l'accidentel a sans doute des droits à faire valoir, et ce par volonté du signataire de l'œuvre. C'est alors un type d'accident bien particulier qui remet en cause la notion d'œuvre comme chose fixe (et ce qui n'est plus fixé n'est plus tout à fait attribuable).

La puissance d'intervention de l'altérité en matière de création est indéfinissable, incalculable. Elle est force d'altération autant qu'occasion d'un travail positif. Et même si nous ne prêtons pas crédit à l'image de l'homme de lettres cloîtré dans sa mansarde, solitaire, sans commerce avec ce qui ferait *extérieur* pour son œuvre, même si nous avons admis que le for intérieur de l'écrivain participe de l'élaboration sans une totale maîtrise, nous posons comme certitude que le moindre-auteur use de moyens qui sont à mille lieues de ces truismes. Il y faut « une invention de l'absence » avant l'intervention des petits et des grands *autres* (intégration au texte d'une anecdote de la voisine ou bien interprétation révolutionnaire du critique).

DEUXIÈME PARTIE

Mécanique moindre-auctoriale

Le blanc poétique

1.1 Le blanc pour assumer les défauts du langage. Le poème et le poétique

Il y a un autre type de blanc dont on ne saurait ici économiser l'abord et qui touche principalement le champ du poétique. Il relève d'un silence essentiel, et qui marque moins le retrait consenti de l'auteur qu'un creux dans le langage. En son sein, le texte crée sa propre différence et le langage est interrompu dans sa dimension communicationnelle. Les nombreux cas qui révèlent ce phénomène nous apprennent que dire quelque chose du monde, donner à sentir le réel, ce n'est plus le rapporter ou le présenter à un tiers. La parole n'y suffit plus. Le mot paraît défaillant dans sa tentative d'adhérence à la chose et le poète sérieux ne prétend ni au témoignage, ni l'éminence du « par moi vous saurez ». Jacques Roubaud ne s'y trompe pas : « la poésie est un genre que l'on s'évertue à voir là où il n'est pas – dans un coucher de soleil, dans le slam, dans les convulsions scéniques d'un artiste – et à ne pas voir où il se trouve : dans un tête-à-tête du poète avec la langue »¹.

Dès lors, le poème échappe au domaine de la représentation, ne porte pas *essentiellement* un message et se soustrait en part à la direction de ce locuteur modèle qu'est l'auteur, chimérique dès lors qu'on l'espère être une porte du réel. C'est un blanc, un silence ou un déficit qui se chargent de compenser le langage. Beaucoup y ont vu l'occasion de réviser constamment leur langue, comme un outil qui ne vaut qu'à la mesure de son remaniement. Assurer l'expressivité du poème, c'est parfois y faire saillir des « blancs », assumer qu'il ne dise pas ce qui ne peut se dire. Le paradoxe est superbe : *un blanc compense un manque*. Alors cette cavité qui est aussi une ouverture me rejette comme « articulateur » du texte ; c'est le lieu d'une

1. Jacques Roubaud, « Obstination de la poésie », *Le Monde diplomatique*, n° 670, Janvier 2010, p. 22.

expérience de lecture que prescrit le poème, d'où le poète s'est ôté, contraint, où j'éprouve plus que je ne lis, et que j'explore à défaut de combler. Dans *Le silence du monde*, Philippe Cazier nous en dit ceci :

Dire de ces textes qu'ils affirment au plus au point la singularité de leur langage [...] signifie également qu'ils excluent le lecteur en tant que subjectivité constituée et constituante. Comment s'y contempler, y retrouver sa propre image, même défigurée ? Au contraire, se déprendre de soi-même, pour le lecteur comme pour l'écrivain, se perdre à travers un texte où la poésie seule se déploie, mouvement étrange pour toujours étranger ¹.

Il l'indique clairement ; la lecture est alors affaire « d'illisible » et l'écriture « d'ineffable ». Ce « silence » de Cazier intègre notre problématique, en cela qu'il est aussi un « blanc ». On le définit ainsi : c'est le point où se croisent ce qui ne se dit pas avec ce qui ne se lit pas. Ou, différemment ; ce qui échappe au schéma de la communication, c'est-à-dire supposant émetteur et récepteur autour d'un message transmis. Il convoque néanmoins l'activité de lecture et son potentiel d'actualisation.

La « chose » apparaît dans la relation que je noue avec elle. Le poème (et non pas la poésie) permet ce type de relation s'il annule momentanément toute *instance proférante*, et assume l'insuffisance structurelle du langage. Ce que je saisis dans (ou par) *L'étranger* de Baudelaire n'est pas dit. Et je le sens (ou je le sais, ou je le retrouve) plus que je ne le lis. Tout se joue ici dans le silence du contexte, dans l'indétermination des personnages, dans la banalité des questions et leurs « fausses » réponses. On peut toujours confondre Baudelaire et « l'homme énigmatique », mais l'admirable silence n'est alors que trop hâtivement comblé.

C'est qu'il faut distinguer entre ce qu'il vaut mieux laisser discret (« comprendra qui voudra/pourra »), ce qui ne se dit pas (« il serait inconvenant d'en dire plus »), et ce qui ne peut se dire. Dans ce dernier cas, il y a recours au silence sur les modes conjoints de la résignation et de l'ouverture, c'est-à-dire de l'acceptation de l'inadéquation du langage avec ce qu'il prétend atteindre, et de la possibilité d'une expérience de lecture singulière et décentrée par rapport au sujet lisant ; « se

1. Philippe Cazier, *Le silence du monde*, Publie.net, 2009 [en ligne], p. 5. <<http://www.publie.net/fr/ebook/9782814502512/le-silence-du-monde>>

déprendre de soi-même ». Et de manière générale, on peut affirmer que l'expérience du poème n'est pas une expérience de soi. Le « miroir » dans le poème s'invente et se fantasme plus qu'il ne se conquiert. De ce type de lecture du poème, nous faisons à la fois une proposition (aussi radicale que banale) et une exigence, supposant qu'elle est finalement la seule qui vaille.

Qu'importe de savoir si le rapport du langage au monde relève du naturel ou de l'arbitraire, seul le constat de son insuffisance nous retient pour l'instant. Et plutôt que de décrédibiliser la tentative poétique, ce constat renforce au contraire son statut particulier, par le retrait structurel de l'auteur, et par l'attitude du lecteur qui est moins compensation qu'expérimentation (de la langue, du monde, et du rapport de soi à eux).

Si par le blanc, je sauve un contenu ininscriptible, alors je sauve aussi, et dans le même temps, le poème comme voie d'accès au réel ou à l'être. Sentence qui vaut autant pour l'écrivain que pour le lecteur, lorsqu'on constate que le « grand poème » suppose une constante réactualisation. La manière dont Pierre Michon relit son poème préféré de Hugo (« Booz endormi »), et se remet en danger à chaque fois, est exemplaire. Quand il « décroche¹ » lors d'une lecture publique à la Bibliothèque nationale de France, personne ne le sait, sauf lui.

Mais le blanc ou le silence ne sont pas des vides. De même que la toile blanche de Francis Bacon n'est jamais vide. Par le blanc le poète ne dissimule pas. Il indique l'endroit où la chose se dérobe, révélant par là en même place l'indicible et l'illisible. Ce que nous appelons « blanc » possède trois modes d'existence : c'est un espace *matériellement* blanc, ou bien un refus du mot dont la chose auquel il se rapporte semble centrale (et c'est par exemple Godot, qui est Godot ?), ou encore l'acceptation de l'indicible (Michaux et son expérience de la drogue). Il faut dénouer là-dedans, déterminer ce qui relève d'une condition pour l'exercice, et ce qui fait (ou pourrait faire) moindre-auctorialité.

Il y a, nous semble-t-il, une même incapacité et ses trois possibilités alternatives : faire avec du silence sans le brusquer jamais, laisser voix à l'altérité par un détour non esthétique, ou provoquer les conditions d'une apparition.

1. Pierre Michon, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 96-97.

1.2 Je me tais

Le silence poétique n'est pas un manque. Ce n'est pas un renoncement. N'est pas seulement silencieux celui qui ne dit rien, celui-là est mutique, il lui manque le lexique ou la répartie. Comme le dit bien François Bon, « la mutité est parole qu'on contraint et qu'on tient »¹. Le mutique a un tas de mots, qui s'amoncellent, qui ne sortent pas mais qui sont là. Le silence poétique, lui, a une forme, ou plutôt un contour et les mots sont à sa marge. Ce n'est pas le néant, sans limite, mais une profondeur indéterminable. Le langage borne le silence et l'un l'autre se renvoient la possibilité poétique pour, finalement, la faire jaillir. C'est que le mot, par trop précis, trouve sa charge poétique grâce aux blancs avec lesquels il compose. Le silence apparaît, quant à lui, par jeux de contrastes avec la langue. On voit ainsi se dessiner une « martingale poétique ».

Que l'on songe aux « Strophes pour se souvenir ». L'absence de ponctuation accompagne et soutient l'admiration qu'Aragon porte à ces résistants étrangers. La pureté du « souvenir » et sa restitution poétique supposent ici une grammaire « lâche ». Trop articulé, le souvenir deviendrait une reconstruction et la poésie laisserait place au témoignage, ou à la leçon. À la charge du lecteur de marquer un temps après chaque reprise anaphorique du « vingt et trois » dans le dernier quintil. Plutôt qu'une virgule, trop évidente, trop « littéraire », le poète a laissé un vide typographique, visuellement peu spectaculaire, mais qu'une lecture, (même hâtive) ne manquera pas d'éprouver. Alors, intérieurement ou à voix haute, nous faisons exister ce silence, et à la fois le tombeau des morts glorieux et un petit pan de notre histoire. Le blanc, ici, est une portion de silence qui, si elle n'est pas notée, ne peut manquer d'émerger dans le poème.

De cette première possibilité, Philippe Cazier écrit ceci :

Il faut, comme l'écrit Blanchot, “retirer le langage du cours du monde”, commencer par se taire, par faire (le) silence, imposer le silence à la langue ou subir ce silence. Le silence ici n'est pas à comprendre comme une simple interruption dans le discours, une respiration entre deux mots, ou encore l'absence accidentelle de bruit et de paroles dans un paysage

1. François Bon, *Edward Hopper*, Publie.net, 2011 [en ligne], p. 26. <<http://www.publie.net/fr/list/rechercher/page/1/date?q=hopper>>

désert. Le silence n'est pas ce qui s'oppose au bruit de la langue, c'est ce qui la ronge et la détruit, ce qui la rend impossible : pas opposition mais rapport de forces. La poésie commence dans la force d'un mutisme actif, destructeur¹.

A ne pas confondre avec l'inachevé, qui peut produire l'effet exactement inverse. *Le premier homme* de Camus, *Hérodiade* de Mallarmé. . . D'abord parce que l'auteur n'a pu aller au bout. Il y a un texte, des trous, des hésitations (qui se traduisent par les ratures, variantes en superposition, ajouts en marge, etc...) et aucune lecture ne se satisfera de ce qui est donné. Les mots qui ne purent être lus par l'éditeur, et qu'il indique généralement par un blanc entre crochets, ceux dont la lecture est douteuse, ceux qui se disputent la place avec d'autres, et pour lesquels l'auteur ne sut trancher ; autant de mises en cause d'un auteur, le réhumanisant, et permettant une projection fantasmatique du lecteur, juge volontaire au besoin. Le processus d'écriture se poursuit, mais nous jouons à l'auteur et sa figure est sauvée.

À l'inverse, Antoine Volodine est exemplaire en tant que moindre-auteur utilisant le silence pour mener à bien son projet. La première page du *Port Intérieur* nous ramène à cette étrangeté autour de laquelle nous ne cessons de tourner : un auteur qui veut se faire moindre, comme romancier, et par le roman :

La bouche tremble. On voudrait ne plus parler. On aimerait rejoindre l'ombre et ne pas avoir à décrire l'ombre. Le mieux serait de s'allonger dans l'amnésie, à la frange du réel, les yeux mi-clos, et d'être ainsi jusqu'au dernier souffle, momifié sous une pellicule trouble de conscience trouble et de silence.

Mais, malheureusement, on ne réussit pas à se taire.

Un homme est là, très près, attentif à ce qui émerge. Il menace, il écoute. Il menace de nouveau, il écoute. On essaie d'éviter son regard. Toutefois, si les lèvres tremblent, ce n'est pas dans la crainte de la douleur et de la mort. C'est plutôt le vieil instinct du bavardage qui les agite. On a trop longtemps cru que parler tissait quelque chose d'utile sur la réalité, dans quoi on pouvait s'envelopper et se cacher, quelque chose de protecteur. Parler ou écrire. Mais non. S'exprimer n'aide pas à vivre. On s'est trompé. Les mots, comme le reste, détruisent.

1. Philippe Cazier, *op. cit.*, p. 26.

Venons-en au fait, dit Kotter.

Quoi, dit Breughel.

Arrêtez de marmonner, dit Kotter. Racontez ce que vous avez à dire.

Qu'on en finisse ¹.

« On voudrait ne plus parler [...] ne pas avoir à décrire l'ombre ». « Les mots, comme le reste, détruisent ». A la manière dont nous repérons dans *Palafox* une phrase ayant valeur à la fois de métalepse et de propos réflexif sur le roman en train de se faire, il est difficile de ne pas entendre dans ces lignes introductives la confession d'un procédé littéraire hautement désiré. « Je voudrais n'être plus auteur. Cela ne se peut ; soyons donc moindre ». Et n'est-ce pas l'histoire littéraire qui est vidée lorsqu'il évoque la vieille erreur selon laquelle on convoitait l'utilité par la parole ou l'écriture, et la sécurité, tout à la fois ?

Et si la littérature aide à vivre, l'expression seule n'y suffit pas. Le sur-lecteur n'exprime pas, il compense. Ce n'est pas le mot qui est sollicité, ce sont plutôt des « morceaux d'idée », des stratégies compensatoires, des choix structurels ou narratifs, et des silences parfois. La vieille erreur, c'est de penser que la mort et la douleur sont le pire qui arrivent à l'auteur. Mais une fois posé l'axiome selon lequel ce dernier est un principe composite ou un fantasme arrangeant, le danger symbolique majeur, c'est le silence. D'où le « bavardage », la description maladroite, l'inscription du Moi somptueux et rayonnant dans le texte. D'où « l'ombre » qui se délite, elle qui eût été un refuge poétique dans le roman.

Notre idée est que le sur-lecteur garantit l'ombre. Il la comble à sa guise, mais elle demeure comme accès au monde, car « la frange du réel », c'est précisément lui, le lecteur, qui la valide.

Alors, *Le Port Intérieur* commence car nous sommes prévenus. Le propos préliminaire devient dialogue introductif, l'avertissement de l'auteur est fondu dans le roman ; c'était Breughel qui parlait. C'est là un indice, nécessairement discret, car autrement il eût été directif, éminemment auctorial en cela. On peut toujours faire d'un moindre-auteur un auteur. Le nom sur la couverture garantit ce principe. Il n'y a pas de moindre-auteur sans sur-lecteur.

1. Antoine Volodine, *Le port intérieur*, Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 9.

Notons aussi que l'indécision quant à l'énonciation n'est pas sans lien avec l'essence du personnage Palafox. Dans les deux cas, rien ne va de soi et le lecteur doit adopter l'attitude de celui qui ne peut trancher. L'assumer, c'est déjà une posture.

Dans la page qui suit, la première interruption apparaît :

On a beau chercher les mots pour peindre, pour dépeindre, on ne ¹

C'est au lecteur de « prendre la main », d'aider plutôt que de « menacer » comme le craint Volodine au début du texte. Ce point, qui vient interrompre la phrase, c'est « la frange du réel », le point de contact entre un auteur symbolique et un lecteur réel. Comme toujours, il faut sortir du texte un temps : « Que se passe-t-il ? ». Le romanesque est déjà mis en branle et l'interruption ne touche qu'à la langue. Ainsi, pas de lien avec le texte de Savitzkaya que nous citions. On peut « sauter » le problème (il reviendra de toute manière). On peut aussi poursuivre la phrase : « On a beau chercher les mots pour peindre, pour dépeindre, on ne *les trouve pas*. » Le cours du récit n'est pas infléchi.

À noter que le procédé était déjà employé par Samuel Beckett. Pour exemple, dans *Malone meurt* : « Ah oui, j'ai mes petites distractions et elles devraient » ²

1.3 L'autre parle

Deuxième possibilité. Pourquoi cite-t-on autant dans les essais ? Cette phrase, ce tronçon, sa construction, ses résonances paraissent porter mieux le propos qu'un savant paragraphe explicatif, finalement insuffisant. C'est moins la récupération d'une parole *autre* dans son discours propre que l'occasion de faire surgir des strates déjà contenues dans ce qui s'esquisse de la pensée, mais pourtant redoutablement complexes à formuler. Et puis ces strates sont autant de perspectives, d'ouvertures ou de sorties, qui coexistent sur un même plan : celui de l'énoncé. La citation prise dans le corps du texte crée des nivelages sémantiques, esthétiques, affectifs qui, paradoxalement, précisent le propos.

1. *Ibid.*, p. 10.

2. Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 79.

Nous avons parallèlement le cas de silences « contraints » de l'écrivain, parce qu'écrivain précisément, c'est-à-dire *écrivain seulement*. Dire ce qui l'occupe suppose emprunt ou délégation. Ici, François Bon :

[...] là où je m'interroge sur le monde, là où je m'explique avec moi-même, je suis insuffisant. Je ne me suffis pas, dans les signes du monde, qui se révèlent de nature différente selon la relation de sujet qu'on développe avec eux. Proust avait eu l'intuition de tout ça, mais ça prend une dimension bien plus âpre avec le bouleversement urbain : je peux décrire par cœur un parking souterrain, sur la base de mon expérience. Je n'atteindrai pas la même vision géométrique que celui qui peut en dire : au quatrième sous-sol il y a le renforcement où je dors. Le mot "renforcement" m'aurait été inaccessible, et encore plus inaccessible le moment où vient "je" dans la phrase. C'est ce qui m'a lentement poussé, depuis six ans, à aller à la rencontre de ces nominations, qui n'existent pas antérieurement à la relation qui fait qu'on les produit, textes qui évidemment supposent un auteur, mais l'auteur même n'existe pas comme tel avant le texte qui surgit de l'interrogation que je provoque par cette situation d'atelier d'écriture. Ces rencontres ont été si fortes que mon travail en a entièrement été traversé¹.

D'abord, c'est beau. Là où l'auteur manque avant l'existence concrète du texte, là où le texte construit ou « produit » son auteur, il y a l'aveu d'une moindre-auctorialité. Est-ce à dire que le texte suppose un auteur pour être lisible ? Certainement. Mais pour autant on ne peut reconstruire une antériorité de l'auctorialité sur la lecture. Pousser un peu plus loin sans trahir pourtant le propos de François Bon nous mène à la certitude que, si l'auteur est nécessaire, c'est loin de toute appréhension démiurgique, ce qui suppose que « auteur » et « créateur » fuient la synonymie et que la géographie du texte, son pourtour, est plus pertinente pour envisager les auctorialités que la temporalité (un « avant-crétant » et un « après-lisant »). Spatialiser la question (au moins métaphoriquement), c'est sortir de la création au sens classique en quittant la perspective exclusivement artistique. « Autour » du texte, il y a la vie. Le texte ne la ramasse sur lui, il n'en dit quelque chose, qu'à la condition d'une prise en compte de l'hétérogène, du non-esthétique,

1. François Bon, « Entretien avec Frédéric Châtelain », [En ligne]. <http://www.tierslivre.net/arch/itw_Scherzo.html>

dans sa composition. Une pratique prend le pas sur le symbole, il y a dégradation du créateur au profit d'une plus grande justesse, et le mot exact, celui qui convient au mieux, n'apparaît qu'à la condition du « non-littéraire ».

Avec l'idée de précision vient le nom de Mallarmé. Il serait intéressant de faire cette hypothèse : peut-être sont-ce les propos de Mallarmé lui-même qui font disparaître l'auteur en sa dimension élocutoire. C'est alors sous l'injonction du maître que se dérobe la signature, et toute lecture qui n'en conviendrait pas serait ainsi mauvaise ou fausse, limitée ou en décalage. Aussi ce n'est plus l'œuvre qui prescrit un mode de lecture, moins encore le lecteur qui construit dans et par sa lecture ; Mallarmé déclare, et pour mieux libérer le mot, il théorise. Avec cette hypothèse, le style affranchirait l'auteur mais sous l'impulsion de la proclamation plus que sous celle de la pratique. Et c'est le rapport à la poésie qui en est alors modifié, pas celui qui convoque *un* lecteur et *ce* texte. Mais nous aurons l'occasion d'interroger le repli auctorial mallarméen.

Dans un cas, nous disions que si le langage fait défaut, c'est parce que sa part « communicante » est *essentiellement* incapable de rendre perceptible ce qui se joue dans le poème. D'où un silence, pesé certes, mais éminemment anti-auctorial. Dans l'autre cas, le mot *pour dire enfin*, celui qui permet d'*accéder à*, existe, mais n'est saisissable qu'au prix d'un divorce fondamental entre l'art et le vécu. En somme, il faut assumer la préexistence des relations sur le langage, des rapports pratiques sur les prétentions esthétiques, pour mieux revenir à un texte dont la justesse témoigne d'un affranchissement de l'auteur. Et cela reste néanmoins une véritable ambition littéraire. Il faut dans le langage, selon Beckett, « forer des trous, l'un après l'autre, jusqu'au moment où ce qui est tapi derrière, que ce soit quelque chose ou rien du tout, se mette à suinter à travers »¹. Et forer, ce n'est pas mettre à jour, c'est laisser jaillir. Forer, ce n'est pas dévoiler.

On connaît bien aussi la déclaration de Mallarmé qui dit avoir « creusé » le vers jusqu'à une limite, celle du néant. Et Renaud Ego résume parfaitement la situation du poète trop conscient de l'inadéquation du langage et du monde :

1. Extrait d'une lettre datant de 1937 citée par Lydie Parisse dans « Défaut des langues et parole trouée au théâtre : Tardieu, Beckett, Novarina », *Ela. Études de linguistique appliquée*, 3/2007 (n° 147), p. 300.

Preuve d'ailleurs de l'irréductible fission entre la parole et le monde, comme de l'absence de tout ancrage du langage dans le divin, les mots entretiennent avec leur objet une relation arbitraire! Mallarmé s'en désole, mais sait aussi qu'elle justifie le travail du poète : "Quelle déception, écrit-il, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuît*, contrairement, des timbres obscur ici, là clair [...]. *Seulement*, sachons, *n'existerait pas le vers* : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complètement supérieur." On le sent, la position de Mallarmé est complexe : d'un côté le monde se suffit et il est inutile d'y ajouter quoi que ce soit, d'autant que les mots sont des signes purement conventionnels. De l'autre, ce caractère imparfait du langage, ce "hasard" qu'il voudra abolir, exige d'être surmonté : le poète, privé de la légitimité qu'il pouvait puiser dans l'idée d'une transcendance dont il eût été, par son inspiration, l'intercesseur, retrouve là un rôle exemplaire ¹.

Les « Strophes pour se souvenir » ² présentent un bel exemple de cette « voix dans la voix », du détour qui permet de mieux revenir à la poésie par une sortie préalable. Après avoir foré, après avoir creusé, pourquoi ne pas chercher un autre chemin « à la surface » ? Mettre dans le poème un peu de la réalité qui ne soit pas une représentation du poète, quand celui-ci n'y suffit plus (quand vient la lassitude « De creuser par veillée une fosse nouvelle / Dans le terrain avare et froid de ma cervelle, / Fossoyeur sans pitié pour la stérilité » ³ et que le poète imagine le salut par imitation du peintre chinois, soit par ce qui est fondamentalement *autre* pour lui). Si, à la lettre, Aragon ne fait pas une stricte citation de la lettre que Missak Manouchian envoya à sa compagne alors qu'il se savait condamné ⁴, l'altérité n'en éclate pas moins au sein du poème. Comment parler pour l'autre ? C'est d'ailleurs la question que se pose Deleuze au début de son *Abécédaire*. Il faut parler à la place des animaux, dit-il. C'est aussi un état d'alerte (« être aux aguets » ⁵, dit Deleuze), une attention soutenue vers ce qui est extériorité pour la pensée.

Comment dire l'amour et la peine de Manouchian, et ses espoirs mêlés ? À moins de prendre le risque du ridicule ou de la niaiserie, il est préférable de se taire. Entre les deux pourtant, entre le silence respectueux et le sentimentalisme affecté, il y a

1. Renaud Ego, « Ce qui alarma Mallarmé », *La pensée de midi*, 2/2009 (N° 28), p. 195.
2. Annexe VII.
3. Stéphane Mallarmé, « Las de l'amer repos... », in *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, p. 16.
4. Annexe VIII.
5. Pierre-André Boutang, « A comme animal », in *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, 1996.

la citation. Et c'est ici admirable. La confiance en l'avenir, idéalisé par Manouchian à l'heure de son trépas, s'insère dans le poème d'Aragon, non sans une réécriture, mais suffisamment légère pour qu'apparaisse un jeu de niveaux. Il y a la parole du résistant dans l'hommage de son admirateur. Les deux se mêlent sans se confondre, et, sans que son auctorialité soit contestable, Aragon poète s'efface et la poésie opère.

Il est très clair que, du poète qui procède ainsi, nous ne contestons pas l'auctorialité. Pourtant, le lien avec la moindre-auctorialité se fait nettement sentir. Qu'est-ce que serait un auteur qui laisserait parler l'autre ? Et puis, quel autre, d'abord ? Nous montrerons par la suite que cet autre, ce peut être le lecteur et sous diverses modalités. Cela suppose que ce dernier soit à la fois réceptif et actif, que sa lecture soit qualitativement assez lointaine de celle de l'amateur de poésie, entraîné par le texte qui, avec ou sans « tissage » manifeste d'abord une belle unité.

1.4 La chose vient

Comme Beckett, Rimbaud est du côté de cette « provocation » ; « J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable »¹, lit-on dans « Délires II ». Attraper l'inexprimable (comme on s'accrocherait à un « senti »), le prendre à bras-le-corps, s'y affronter pour en saisir du « notable », ce n'est pas le transformer en dicible, c'est bien plutôt trouver le moyen poétique de son apparition, mais *en tant qu'inexprimable* justement. Nul travestissement, et moins encore de pédagogie, la recherche poétique ici s'apparente à la *production du silence par le mot*. Faire « halluciner » le mot² ! S'il nous est permis de conserver l'image : le mot *voit* autre chose, il a perdu son objet, et c'est dans l'espace qui se crée alors que peut surgir la puissance du poétique. L'apparition provoquée succède à l'hallucination du poète, et la distance que prend alors le langage avec le monde vient ouvrir ce silence où le lecteur trouve matière à s'éprouver et à « se déprendre ». L'apparition n'est pas une lumière jetée sur, mais une lumière que l'on fait *à partir*.

Pascal Quignard confie que « celui qui écrit est un homme au regard arrêté,

1. Arthur Rimbaud, « Une saison en enfer » in *Œuvres Complètes, op. cit.*, p. 233.

2. L'expression apparaît dans « Alchimie du verbe » ; « j'expliquais mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots ! ». (*Ibid.*, p. 234)

au corps figé, les mains tendues en suppliant vers des mots qui le fuient »¹. Le mot de l'écrivain manque toujours. C'est sa condition même, le gage peut-être de sa légitimité. Et il en va de la relation qui, nous unissant à la langue, n'est pour autant ni une conquête évidente, ni une naturelle possession. Chercher un terme dont l'absence fait d'autant plus souffrir que sa justesse est curieusement déjà assurée, qu'il est le seul à convenir, est fort significatif. « Qu'un mot puisse être perdu, cela veut dire : la langue n'est pas nous-même. Que la langue en nous est acquise, cela veut dire : nous pouvons connaître son abandon »². D'ailleurs, « la main qui écrit est plutôt une main qui fouille le langage qui manque, qui tâtonne vers le langage survivant, qui se crispe, s'énerve, qui du bout des doigts le mendie »³. Celui qui écrit convoque le mot, celui qui lit emplit alors l'espace entre ce mot et le monde et célèbre leurs retrouvailles ; par son imaginaire il soude ou reconnecte, sans se douter que *ce mot-ci* manquait. Ce mot ne cherche pas l'adéquation, c'est dans ce qu'il ouvre que se révèle la chose. Et parce qu'il est occasion plutôt que signifiant : il « hallucine ». Alors, il y a apparition pour le lecteur. Ici, on présuppose que « le mot » est trouvable, que son émergence (sa réémergence) dépend de conditions que probablement l'écrivain ignore à l'instant où il le quête.

Il y a pourtant un mot qui fonctionnera *hic et nunc* dans le texte, qui rehaussera l'allitération, qui articulera la phrase, fera « focale », ou, savant, approchera enfin de l'effet ou de l'objet poursuivi. Il y faut de l'attention et de la maîtrise technique, mais seulement voilà ; ce mot manque. Ce problème une fois résolu reviendra sous d'autres formes, pour d'autres mots : il nous apprend combien l'apparition comme puissance de la langue se fait sur fond de manques et de recherches, combien le blanc dans la mémoire de l'écrivain est constitutif de l'acte d'écriture dès lors qu'un « sens du poétique » l'anime.

Il y a apparition parce que le mot *se dépasse lui-même* vers cette image qu'il ne contenait pas, il ne peut y avoir apparition que parce qu'il est insuffisant (parce que la langue est défaillante), et parce que celui qui le trouvât enfin manquait de lui et dû s'affronter à son absence/silence.

La poésie, le mot retrouvé, c'est le langage qui redonne à voir le monde,

1. Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, 1993, p. 12.

2. *Ibid.*, p. 57-58.

3. *Ibid.*, p.13.

qui fait réapparaître l'image intransmissible qui se dissimule derrière n'importe quelle image, qui fait réapparaître le mot dans son blanc, [...] qui reproduit le court-circuit en acte au sein de la métaphore ¹.

C'est pour cela que le manque conditionne l'inventivité. La métaphore doit être comme réactivée. Son usage ne va pas de soi, et sa valeur stylistique dépend d'une nécessité, d'un « court-circuit » effectif. Ce n'est pas qu'il faille trouver de nouveaux comparants ni quêter la formule originale. Prenons l'exemple fameux des nuages. Selon qu'ils apparaissent à la fin de « L'étranger » de Baudelaire ou dans « Le nuage » ² de Théophile Gautier, ils renvoient dans les deux cas au témoignage et au mouvement. Cependant, par le traitement poétique, ils ne sont plus de simples images, métaphores ou comparaisons qui enjoliveraient le texte par la rêverie ou l'aérien. Le poète (admettons que « l'étranger » soit la figure du poète) n'a ni mot, ni forme pour rendre intelligible ce qu'il aime. La dynamique du nuage le sauve probablement d'avoir à rebrousser indéfiniment et sur le mode négatif pour faire entendre ce qui le réjouit. C'est pourquoi il est poétiquement opérant. Or, ce même recours (le nuage imprenable, instable et surplombant) aurait chez Gauthier ce potentiel de nuisance qui pousse le sultan à tuer sa favorite car ce qui n'était que condensation de vapeur d'eau est devenu un rival inaccessible.

Le mot juste, le « mot vrai » comme dit Quignard, n'intervient que dans « le langage-sur-fond-de-silence » ³. En réalité, « c'est quand le tout du langage tourne court, à proportion qu'il a failli, que le mot vrai peut surgir. Alors ce mot dit plus qu'il ne signifie, et il montre plus qu'il n'exprime » ⁴. C'est dans cet écart avec la chose et la signification, dans ce blanc, dans ce silence qui ne résistera pas à la lecture que l'écriture du poème a trouvé sa source, son « mobile ». Il suffit, dès lors, de le définir ainsi : il est « l'exact opposé du nom sur le bout de la langue » ⁵. On en conclut qu'ici le poète lutte avec le silence, avec ce dont on ne sait s'il s'agit d'un vide en lui ou d'un vide dans cette langue avec laquelle il tenta de faire corps.

1. *Ibid.*, p.74.

2. Théophile Gautier, « Le nuage », in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Bartillat, 2004, p. 181.

3. Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 78.

4. *Ibid.*, p. 79.

5. *Ibid.*, p. 73.

Toujours est-il qu'il ne fut « moindre » qu'au regard d'une possession fantasmagique de la langue. Et Christian Doumet va un peu plus loin :

L'idée du mot manquant n'a pas plus de pertinence que celle du mot juste. Les mots, les phrases, les textes – les œuvres – naissent de la faille continue qui sépare nos perceptions de nos représentations, nos représentations de notre parler. Ils objectivent l'impuissance du langage à atteindre quoi que ce soit d'autre que leur propre fantasmagorie. Fantasmagorie nécessaire, cependant, puisqu'elle donne sa seule validité à l'idée d'un monde dans lequel nous aurions notre place en tant qu'êtres de langage. Mais un monde qui, fatalement, n'en finit pas de contenir et de reconduire la faille, d'en porter obscurément la marque ¹.

Si le mot défaille parfois, c'est parce qu'il semble manquer ou ne pas suffire. Dans un cas, l'oubli est cet ennemi qui suspend la main ; c'est ici une sorte d'espace blanc, dans l'autre le mot doit halluciner enfin, offrir plus qu'il ne suggère dans le vide qui le sépare de la chose qu'il prétend dire, un espace blanc que le lecteur saura investir et activer. Dans un cas, l'auteur manque *avant le mot*, dans l'autre c'est *après le mot* qu'il est insuffisant.

Il y a là une tentative vers ce qui, du poétique, reste intangible : nommer, dire, donner à entendre, à voir, à éprouver. Cet accès suppose, si l'on en croit Quignard, une lutte essentielle qui questionne constamment cette relation à la langue et qui ne tient que parce qu'elle ne peut être d'avance fondée. Relation circonstancielle sollicitant sur un même plan le corps écrivant, la mémoire de l'écrivain, le cadre d'écriture, et tout cela autour du lien toujours incertain que la pratique tente d'établir avec son objet ou son motif. Le mot ne porte alors qu'à la condition d'une non-évidence première, c'est-à-dire que son apparition dans le discours se désire plus qu'elle ne se fait attendre². Le silence qui premièrement l'enveloppa s'inscrit dans le processus d'écriture en signalant une déficience auctoriale. Il est un marqueur de l'activité

1. Christian Doumet, *La déraison poétique des philosophes*, Paris, Stock, 2010, p. 28-29.

2. Si le mot est si « évident », s'il est en somme et malgré son absence le seul à devoir convenir, alors est révélé combien son apparition dans la parole est paradoxalement non-évidente. Il faut distinguer entre ce qui ne se discute pas et ce qui est au-dessus de toute discussion. « Sur le bout de langue », le mot est plutôt cherché qu'attendu, reconstruit plus que recueilli. Dans « Le nom sur le bout de la langue », la figure de la mère révèle bien tout ceci :

Elle disait “sykolon”, elle disait “ficato”, et à la suite d'une longue série de borbo-rygmes qui bouleversaient son visage, au terme d'une longue série de modifications

poétique, et en cela désirable, il contraint l’auteur à reconnaître son insuffisance sans pour autant l’amener à déléguer un pouvoir. Ainsi le lecteur ne construit pas ici, il goûte une image en l’activant. De cet auteur, nous ne dirons pas qu’il est moindre, en travaillant il le fut mais la lecture du texte le valide en tous points, il est indemne.

La justesse du mot importe bien plus que l’objet auquel il renvoie. Ce qui se dit alors excède la seule expression et tend vers l’impression visuelle pour ainsi approcher plus près de ce qui se peut « voir » par le poème. John Lapp indiqua lors d’une analyse du poème « Mémoire » de Rimbaud que l’hallucination trouve ici sa source. Le *dédoublement hallucinatoire*¹ consiste en une superposition d’images. « On pourrait, dit-il, lire le deuxième vers : “L’assaut au soleil des blancheurs de corps de femme” comme une succession d’effets »². Ainsi, nous le prenons au mot et proposons trois différents agencements :

« l’assaut de corps de femmes/ au soleil des blancheurs »
 « l’assaut au soleil/ des blancheurs de corps de femmes »
 « l’assaut au soleil/ des blancheurs/ [puis] de corps de femmes »

En somme, et pour utiliser encore le vocabulaire de Eco, nous « actualisons » le contenu du vers mais avec un surcroît de liberté, et ce d’autant plus que la ponctuation fait ici défaut. Il est intéressant d’interroger ce qui se joue entre les différentes images, tout ce silence que la lecture transforme alors en lien (causal ou parfaitement irrationnel). Comment passe-t-on de corps féminins assaillants à une blancheur solaire, par exemple ? La charge hallucinatoire que porte en lui le mot, se déploie sur ce fond blanc que l’on ne finit pas de questionner. Et il y a bel et bien un manque que le blanc assume et compense. Nous sommes sensiblement éloignés d’une mise en rapport d’ordre métaphorique. Lapp le mentionne avec une grande clarté :

inintelligibles, grecques, romaines, impériales, mérovingiennes, italiennes, picardes, elle arrivait à “foie”.

(Pascal Quignard, *op., cit.*, p. 82-83)

1. La formule est de John Lapp.
2. John Lapp, « Mémoire : art et hallucination chez Rimbaud », in *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 1971, N°23, p. 166.

[...] le vers de Rimbaud est anti-métaphorique, visant l'effacement momentané d'un état visuel par l'autre, ayant pour effet non de préciser ou d'amplifier, mais de créer des états simultanés ¹.

Pourtant, lorsque Lapp parle de « retrait du signifié »², l'affirmation est très discutable. Si la nature du signifié est modifiée, c'est qu'il n'est tel qu'après l'activation de l'image par la lecture. Aussi, il n'est pas retiré, mais comme « déconnecté ». Il est tout à fait exact que Rimbaud ne cherche pas ici à « dire » quelque chose, que les torsions qu'il inflige à la langue méritent l'intérêt avant tout, que les jeux rythmiques et syntaxiques valent avant le paysage ou la situation. Néanmoins, c'est mettre l'analyse avant l'émotion que de n'y pas considérer la force des vues présentées. L'image est ici une interface entre nous et le monde, et non un circuit fermé qui renverrait la langue à elle-même, indéfiniment.

Nous retrouvons alors Mallarmé et son *suggérer*. Encore une fois, sans qu'il s'agisse à la lettre de ce que nous nous plaisons à nommer la moindre-auctorialité, il est possible de consolider le cadre au sein duquel naissent les possibilités moindre-auctoriales. En lisant « Le tombeau de Charles Baudelaire », comme très souvent dans la poésie de Mallarmé, on s'aperçoit que l'enjeu n'est pas le sens, que les mots s'épousent pour composer un premier niveau d'appréhension qui touche au champ de l'impression en passant d'un tournemain celui de la signification. C'est que ce dont il est question est trop ténu pour être une base de lecture. Ça ne veut rien dire « Baudelaire ». C'est l'homme avec ses passions, c'est aussi son œuvre et ce qu'en retient Mallarmé. « Baudelaire », c'est ce à quoi nous revenons après avoir lu, soit la vague idée des *textcolorblackFleurs du mal*, d'une prose ou de biographies consacrées au poète :

Le temple enseveli divulgue par la bouche
Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis
Abominablement quelque idole Anubis
Tout le museau flambé comme un aboi farouche ³

1. *Ibid.*, p. 167.

2. *Ibid.*, p. 175.

3. Stéphane Mallarmé, « Le tombeau de Charles Baudelaire », in *Poésies, op. cit.*, p. 61.

C'est là le premier quatrain, difficile de dire pourquoi il fonctionne si bien. Nous pourrions nous évertuer à faire de l'analyse de texte, c'est-à-dire commenter par exemple allitérations et champs lexicaux, ou l'absence de ponctuation qui, assurément, diffère de l'usage d'Aragon. Toutefois, nous n'apporterions rien cette fois-ci. Le commentaire de Lapp sur la procédure « anti-métaphorique » de Rimbaud est tout aussi pertinent ici. Il en va à nouveau d'une création « d'états simultanés », soit d'un texte qui résistera toujours à *unelecture*, en cela qu'elle figerait ce qui n'existe que dans le mouvement (successions, recouvrements, inefficacité de la mémoire à retenir quoi que ce soit à mesure que se fait la lecture, etc...). La densité est ici la marque d'une déconnexion du mot et de sa chose, et c'est dans ce grand tumulte que jaillit le poétique, l'émergence de cette impression qui tient de la force du vague et d'une illusion de la totalité. On reconnaît bien là le génie mallarméen. Les mots ne désignent plus rien, mais ils se pointent les uns les autres. On trouve là une des exigences littéraires de Mallarmé que relève Pierre-Henry Frangne ; l'« autoréférentialité de l'œuvre par laquelle les choses du monde évoquées disparaissent dans l'arrangement des lettres »¹. Nous n'avons pas ici de relais tendu d'auteur à lecteur pour tenter de regarder dans la même direction, mais un grand vide entre les deux au sein duquel plus rien de tangible sinon l'ombre de Baudelaire.

Ce large détour, s'il fut en bonne part consacré à la question poétique, n'est pas sans intérêt pour nous. En réalité, il dessine trois types de blancs et silences que les poètes connaissent bien et qui probablement forment à eux seuls les conditions de possibilité de la désauctorialisation dans la prose et le roman. Se taire, laisser dire l'autre ou faire en sorte que quelque chose ait lieu et dont l'auteur ne soit pas la source immédiate, voilà un corpus d'attitudes suffisantes pour rendre compte des cas que nous avons repérés. Faut-il pour autant tenter parler de « moindre-poète » ? Certainement pas, car ce que nous observions jusque-là ne relève pas pour la poésie de l'extraordinaire. Néanmoins, il faut rendre à la poésie ce qui lui appartient, c'est-à-dire ce qu'elle est : probablement le moindre-auteur en est-il tributaire pour mener son travail.

1. Pierre-Henry Frangne, *De la lettre au Livre*, *op. cit.*, p. 216.

Le « Livre » (de Mallarmé ?)

2.1 Le célèbre Livre inconnu . . .

Stéphane Mallarmé eut un projet d'ampleur stupéfiante. Il s'agissait de réaliser ce qu'il nommait le « Livre », objet littéraire sans précédent mais qui n'aboutit jamais, et pour cause. Paul Valéry lui-même, ne déclare-t-il pas ce projet « par définition irréalisable »¹ dans une lettre adressée au mallarméen Henri Mondor ? Empressons-nous de dire que si nous partageons ce point de vue, cela n'enlève rien à la dimension exemplaire du rêve de Mallarmé. Exemple par l'implication dans ce travail, exemple aussi pour nous qui trouvons là un ancêtre du moindre-auteur, le premier sans doute, père infortuné qui sut que la littérature gagnerait à tenter parfois un affaissement symbolique de l'auteur. L'étude de Jacques Scherer permet de prendre la mesure de cette ambition, vertigineuse à bien des égards, mais qui résonne avec nos propres préoccupations :

Le Livre, “hyperbole” de tous les livres existants, atteindra donc une pureté totale. Entièrement libéré de son auteur, des objets du monde et du hasard aboli, il scintillera dans l'être ou, si l'on préfère dans le non-être. Pour écrire ses autres livres, Mallarmé emprunte des rayons à cette étoile : il surmonte sa propre personne, il exténue les circonstances jusqu'à en faire des prétextes infimes, il ruse avec le hasard. La pureté, dans les livres et dans le Livre, coûte cher et mène loin².

Aucune date dans le manuscrit. Des lettres révèlent toutefois que le projet remonte à 1866, ses bases tout au moins. La date n'est pas anodine car elle correspond

1. Henri Mondor, « Préface », in Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957, p. XXIV.

2. *Ibid.*, p. 23.

à l'année de la grande « crise » que connut le poète. On sait que le travail harassant auquel il s'est livré l'a mené à l'athéisme en même temps qu'à cette découverte de l'inaccessibilité de l'être par la parole, « [...] il a vu les beaux vers qui se formaient sous sa plume, dans les ratures sans nombre, n'assembler encore et toujours que des représentations qui demeurent désespérément le produit de sa subjectivité, loin d'être l'entrevision, tant soit peu devenue parole, de ce qui fait que les choses sont »¹. La subjectivité est l'obstacle terrible, peut-être insurmontable, pour qui veut quêter la chose pure, débarrassée des représentations personnelles. Et si la personnalité fait entrave, il en va de même pour la « circonstance ». De quoi s'agit-il ?

Mallarmé oppose aux « œuvres pures » les œuvres de « circonstances », c'est-à-dire celles qui trouvèrent dans les occasions leur raison d'être. Quelques quatrains écrits sur un éventail et offerts à une dame forment évidemment un poème circonstanciel. Les poèmes qui précèdent les affres de Tournon, emprunts de lyrisme, en sont autant d'exemples. Avec la circonstance, il y a la contingence, l'ancrage dans le temporel et le rattachement inévitable à l'auteur. Mais ce n'est pas tout. Elle suppose aussi une certaine discontinuité, problème de taille pour qui veut réaliser un livre qui soit une composition unie, une structure véritable. Jacques Scherer explicite la différence entre livre et album :

Distinction essentielle : l'album, "ce mot condamatoire", désigne un ensemble factice d'éléments dont l'ordre, et même la présence ou l'absence, sont arbitraires ; un feuillet d'album se déplace, se supprime ou s'ajoute selon le hasard, — ce hasard que la fonction de la vraie littérature est précisément d'abolir. Au contraire, le livre digne de ce nom possède seul une structure fondée sur la nature des choses².

Voilà déjà que l'auctorialité est discutée. Si le fondement de l'œuvre est indépendant de l'auteur, ce dernier mot prend une tonalité qui l'éloigne en part de la conception traditionnelle. La circonstance ayant valeur de prétexte (que l'on pourrait presque orthographier ici « pré-texte »), elle fonde le poème dans l'expérience de l'auteur, dans son regard ou les sentiments dont elle est possibilité. La circonstance est au plus près de « l'homme en tant qu'auteur », elle est la situation qui le

1. Yves Bonnefoy, « La clef de la dernière cassette », in Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, p. XIII.

2. Jacques Scherer, *op. cit.*, p. 19.

fait passer de l'un à l'autre, quoique ce soit lui qui l'isole et lui prête sens. Ce petit cercle est sans doute le nerf de l'auctorialité. Et l'on voit sous l'éclairage mallarméen qu'un auteur trouverait matière à s'amoinrir par le refus de la circonstance, bien que ce ne puisse être suffisant. Car, en effet, c'est là une information dont le lecteur ne dispose pas par la lecture de l'œuvre seule.

Pour définir cette œuvre ultime, Jacques Scherer expose en résumé trois caractéristiques fondamentales :

Les livres ordinaires sont personnels : le Livre sera objectif. Les livres ordinaires sont circonstanciels : le Livre ne s'attachera à aucun objet particulier et traitera de la totalité des choses existantes. Les livres ordinaires ne sont que des albums : le Livre sera ordonné selon une structure¹.

La différence entre livre et album ayant été explicitée, que signifie cette objectivité ? Il faut ici envisager un ouvrage dont l'auteur ne le serait pas, c'est-à-dire qu'à la manière d'un exécutant, il donnerait à lire et à entendre une chose parfaitement objective dont il ne serait que le neutre témoin, le scripteur impersonnel. Il écrira à Henri Cazalis :

C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi².

Reste le problème de la totalité. Disons que passé un certain stade, on peut sans risque affirmer que l'auteur n'est plus maître des agencements pour la raison seule qu'il ne peut en avoir l'idée. Raymond Quenau n'a pas pu connaître chacun des poèmes qu'il rendait possible. Les permutations prenant sens pour elles-mêmes, et éclairant les précédentes comme les futures, il va de soi que les possibilités laissées par le Livre excèdent, et de loin, l'imagination de celui qui en fut pourtant l'initiateur. Si nous ajoutons à cela la recherche de Mallarmé sur le traitement symphonique de l'œuvre et l'intégration du théâtre, du drame, du mystère et de l'hymne (eux-même

1. *Ibid.*, p. 21-22.

2. Lettre du 14 mai 1867 à Henri Cazalis, citée par Renaud Ego, « Ce qui alarma Mallarmé », *op. cit.*, p. 193.

déclinés en sous-genres qui leur correspondent – symbole, idée, article, vers, opéra, et bien d'autres...), on voit un peu mieux comment pourrait se concrétiser cette tentation de la totalité.

Ce qu'il y a de certain, c'est qu'avec une telle œuvre, s'en tenir à la question du sens, c'est passer rapidement sur la dimension dynamique du texte. Que le sens ne puisse être arrêté, que l'interprétation puisse élucider le poème, cela signifie que ce dernier est nié dans les jeux multiples qu'il instaure. Cela est plus frappant encore pour le Livre. Les permutations, la combinatoire, sont les principes dynamiques qui mettent l'œuvre en branle. Et sans toucher à l'infini (mais est-ce nécessaire?), le livre peut devenir énorme par la combinaison d'un petit nombre d'éléments choisis. La multitude de lectures que l'on imagine, volume après volume, dans n'importe quel ordre, avec des feuillets mobiles qui « éclosent » sous d'autres aspects du fait de la modification de leur voisinage, d'une lecture horizontale ou verticale.

Dix feuillets, qui ne constituent qu'un petit cahier et sans doute un petit élément du Livre, peuvent, par simple changement de leur ordre, se disposer de 3.628.800 manières différentes ¹.

On comprend mieux l'intérêt de Mallarmé pour la symphonie et cette volonté de structurer le Livre de manière polyphonique. C'est encore le meilleur moyen de donner au texte ce caractère de « l'impersonnel ». Tout au moins, de s'en approcher, car il n'en reste pas moins que l'on voit mal comment il aurait pu se défaire de toute présence au texte. Tuer l'énonciateur, ce n'est pas tuer l'auteur.

La disposition des mots, les jeux d'échos, de brouillages, de renvois, de contrastes qu'ils instaurent, la totalité que constitue le Livre en faisant une œuvre close, les mouvements qui l'animent l'ouvrant aux multiples significations, tout ceci participe pourtant d'un effacement partiel de l'auteur.

Face à un tel manuscrit, on ne peut faire l'économie d'une description. C'est qu'il faut saisir combien l'étrangeté est d'abord physique avant de prendre sa dimension poétique ou intellectuelle. Le manuscrit, tel qu'en disposait le dépositaire se présente ainsi : deux-cent-deux feuillets réunis dans un dossier (sans doute la

1. *Ibid.*, p. 87.

plus grande partie a-t-elle été perdue), sans qu'ils soient d'une quelconque manière reliés, sans numérotation non plus. Si le papier est on ne peut plus ordinaire, les feuilles sont toutefois de tailles différentes. Trente-deux centimètres sur vingt centimètres donnent l'idée de leurs dimensions originales, mais la plupart d'entre elles sont plus petites de moitié, voire du quart (les autres découpages sont plus rares). On trouve aussi dans ce dossier (bleu et orné d'hexagones) de petites fiches de dix centimètres et demi sur six centimètres et demi. Mallarmé y a le plus souvent tracé les mots d'une encre noire, mais quelques pages furent écrites au crayon¹. Ici, les choix de formats et d'écritures relèvent sans conteste d'autre chose que du fétichisme de l'écrivain. Tout semble avoir été pensé comme une « physique du livre », pour reprendre l'expression de Scherer.

L'essentiel de que l'on y lit touche à la structure du Livre, une élaboration complexe et effrayante de prime abord. En conservant notre regard (celui de l'enquête sur la moindre-auctorialité), on songe avec malaise que la sortie d'une auctorialité traditionnelle peut être l'entreprise d'une vie, mobilisant quantité de travail sur des questions formelles, au détriment du contenu. Et ici, la vieille distinction entre fond et forme paraît tenir. Jacques Scherer indique clairement que Mallarmé donnait un large primat à la méthode, « Le système d'expression littéraire qu'il a créé préexiste, logiquement tout au moins, au contenu de son œuvre littéraire »². Et il est vrai que les procédés de désauctorialisation sont isolables et reconnaissables pour eux-mêmes. On est frappés par ce témoignage que Scherer nous relate :

Valéry m'avait confié que Mallarmé commençait certains de ses poèmes en jetant çà et là des mots sur le papier, comme le peintre commence une toile par des touches discontinues, et qu'il s'efforceraient seulement ensuite de trouver entre ses éléments premiers des liens qui puissent constituer des phrases ou des poèmes³.

C'est cela provoquer les conditions de l'apparition. L'image est fixée avant le sens. Ensuite, le travail poétique consiste à chercher les réseaux possibles, ou à faire en sorte que le lecteur puisse s'emparer du texte. D'où cet engagement en faveur de

1. On se reportera à l'analyse de Jacques Scherer concernant le symbolisme du noir et l'usage du crayon, *op. cit.*, p. 49 à 53.

2. *Ibid.*, p. 127.

3. *Ibid.*, p. 128.

la modernité en usant du vocabulaire de l'époque, en faisant intervenir le « fusil », le « yacht » ou le « feu d'artifice ».

Le problème auquel nous nous heurtons inévitablement est que partout dans le manuscrit, même publié, la main de l'auteur est manifeste. Le manuscrit inachevé n'est pas une œuvre, et celui-ci moins encore, qui était destiné au feu. Parcourir ce texte, et principalement les feuillets 16 à 26 qui ressemblent à un contenu poétique élaboré, c'est penser à Mallarmé en permanence, chercher le mot qui lui manquait, « évaluer » le bien-fondé de ses ratures et corrections. Avec le manuscrit inachevé, nous avons l'auteur sans l'œuvre. Et c'est une curiosité pour nous qui proposons d'aborder le contraire. Il n'en reste pas moins que par le Livre, Mallarmé prétendait s'effacer pour donner lieu enfin à « l'Œuvre totale », aboutissement qui ne saurait être celui d'une seule personnalité :

En 1891, il terminait l'interview qu'il accordait à Jules Huret pour son enquête sur l'évolution littéraire par la formule : “Le monde est fait pour aboutir à un beau livre.” En 1895, il “revendique” cette “proposition” dans un article qu'il donne à la *Revue Blanche*, mais en la modifiant ainsi : “Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre.”¹

Le projet du Livre et les éléments que nous en connaissons ne font pas œuvre. Néanmoins, tout cela forme un horizon que quête Mallarmé à partir de 1866. L'œuvre qui efface son auteur n'ayant existé, celles qui furent tirées dans son sillage fantasmagique sont animées par le même désir, celui d'échapper à la circonstance, d'atteindre *la chose* enfin, de faire sauter les verrous du langage et les limites de la représentation. Ainsi, nous postulons que le constat de cette impossibilité peut être compris comme la nécessité de faire marche arrière dans les procédés pour confier à un autre cette tâche d'insuffler le réel au livre.

L'excès ici, « l'acte de démence »² comme il l'écrira à Paul Valéry en lui montrant les épreuves du *Coup de dés*, possède une immense valeur expérimentale. Et s'il est difficile de mesurer le degré de désautorialisation, il n'en reste pas moins que l'inscription du moindre-auteur dans un lignage mallarméen est assez séduisante.

1. *Ibid.*, p. 151.

2. Cité par Jacques Scherer, *Ibid.*, p. 153.

L'intérêt de Mallarmé pour l'éclatement du vers et pour la spatialisation devient, de quelque manière qu'on l'observe, un retrait symbolique de l'auteur par affranchissement de la dynamique du texte. La disposition des mots et segments d'énoncés, la multiplicité de leurs relations rythmiques, donnent la mesure d'un texte mouvant, et circulant plus vite que la plume de l'auteur.

Isabelle Chol, à propos du *Coup de dés* :

L'œuvre poétique est ainsi conçue comme un système. Les éléments interagissent et se modifient, selon un rythme qui est mouvement et qui accorde une place au transitoire, c'est-à-dire aussi à ce qui se joue entre les mots et les segments, au blanc de la page ¹.

Une telle citation révèle l'autonomie que l'on prête assez spontanément à ce texte. Tout se passe comme si les jeux d'interactions excluaient l'auteur de manière « centrifuge ». Mais cette même citation est tout aussi intéressante pour observer que, de lecteur, il n'est pas non plus question. C'est l'idée que nous retrouvons avec Yves Delègue lorsqu'il affirme :

“Anonyme”, “impersonnelle”, sont les deux termes dont use le plus fréquemment Mallarmé pour qualifier “l'œuvre pure”, laquelle, déjà privée de sa cause efficiente, l'est aussi, par une évidente symétrie, de sa cause finale : une œuvre sans auteur-destinateur ne peut avoir de lecteur-destinataire ².

Si nous suivons ce propos (qui n'a rien d'insensé³), Mallarmé n'eut pas été moindre-auteur par le Livre puisque la moindre-auctorialité, telle que nous l'avons définie, appelle nécessairement un sur-lecteur. Cette œuvre ne pouvant être purement débarrassée de son auteur, et à cause de fonctions auctoriales qu'il aurait fatalement assumées, nous aurions tout de même pu conclure que Mallarmé, moindre-auteur du

1. Isabelle Chol, « La poésie spatialisée depuis Mallarmé », in *Poétique*, n°158, 2009/2, p. 236.

2. Yves Delègue, « Mallarmé, le sujet de la poésie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 5/2001 (Vol. 101), p. 1425.

3. Sans doute Yves Delègue fait-il allusion à ces lignes de Mallarmé dans « L'action restreinte » : « Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul : fait, étant. Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets ». (Stéphane Mallarmé, « L'action restreinte », in *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003, p. 266.)

Livre, fonde du point de vue généalogique, et quoique virtuellement et partiellement, ce statut auctorial nouveau. Difficile d’imaginer ce que l’ouvrage eût été, ou s’il eût seulement été :

La littérature ne repose sur rien, telle fut, je crois, la conviction la plus absolue de Mallarmé. Et le Livre, dont il fait ironiquement miroiter le caractère de spéculation dans les notes publiées par Scherer, en est la preuve, dans la mesure où justement il n’a d’existence qu’à l’aune du crédit que chacun veut bien lui accorder ¹.

2.2 L’inaugurale désauctorialisation

Mais, à bien y regarder, la lecture du *Coup de dés* (la « pratique » faudrait-il écrire), ne manque pas d’initier une sur-lecture. Peut-être est-ce là notre chance d’échapper au partiel et au virtuel. Nous avons là une trace concrète du projet mallarméen et qui console du chef d’œuvre inconnaissable. Non seulement la spatialisation du texte cumulée à son hermétisme ne nous enchaîne plus à la recherche de la signification, mais en plus les déplacements, réagencements, coupes ou retours deviennent nécessaires pour que fonctionne le texte. Il est clair que lire aussi « linéairement » que possible, est déjà un parti pris car cela signifie *reconstruire* du vers, *faire* de ce texte un poème en vers libres alignés. Nous parlions des « blancs », ici ils nous donnent à lire sur la matérialité de la page (sur *cette* page précise), ils sont l’occasion de rythmicités que le lecteur ne se contente pas d’activer. Il n’y a pas une rythmique latente, mais une infinité de rythmes possibles, tous justes, tous efficaces, tous remplaçables.

Par ailleurs, il y a une « complexité perceptive » qui n’est pas sans évoquer la musique orchestrale. Grégoire Carpentier distingue la partition et la musique perçue par l’ouïe comme deux objets différents :

1. Vincent Kaufmann, « Les avants-gardes face au Livre », in *Mallarmé, et après ?* [actes du colloque de Tournon, 1998], sous la direction de Daniel Bilous, Paris, Noésis éditions, 2006, p. 12.

Du côté sonore, un point d'entrée possible dans l'organisation des objets est l'ensemble des sons individuellement produits par chaque instrument de l'orchestre. Ceux-là se combinent en couches, couleurs, textures. L'alphabet, cette fois, est infini, et ses éléments, flous et indifférenciés ¹.

C'est un peu de cela qu'il s'agit, quoique la comparaison soit tout à la fois banale et excessive. Banale, car le vocabulaire musical est souvent utilisé pour aborder la littérature, surtout lorsque le style est en question (recherche d'une « musicalité »). Excessive, car jamais la polyphonie ne fonctionne véritablement, quelle que soit la mise en forme du texte. Nous entendons la polyphonie au sens large de la combinaison simultanée d'éléments initialement indépendants. Le rapport de Mallarmé à la musique est complexe et nécessiterait une étude à lui seul. Soucions-nous seulement ici de la lecture prise sous le modèle de l'écoute ou de l'exécution musicale. Il y a bien une « interprétation » de la part du lecteur, au même titre que le ferait un soliste face à la partition. Pierre-Henry Frangne le formule ainsi :

[...] production d'une lecture comme "pratique désespérée" c'est-à-dire comme interprétation infinie et ouverte relevant de l'exécution au sens musical du terme (au sens d'une re-création lors d'un concert) ².

Néanmoins, dans « La philosophie du Livre », une conférence donnée à Florence en 1925, Paul Claudel dira ceci du *Coup de dés* :

De même que trois mots ça et là avec le train et l'accent des causeurs suffisent à l'auditeur pour jouir d'une conversation, de même au milieu de ces grandes pelouses qui travaillent parfois toute la page de leur typographie vorace, l'œil jouit délicieusement et par une attaque en quelque sorte latérale d'un adjectif qui se décharge tout à coup dans le neutre avec la violence d'une note grenat ou feu... C'est cette importance de la page, c'est cette idée du rapport nécessaire entre le contenu poétique et son contenant matériel, entre ce plein et ce vide, qui avait inspiré à Stéphane Mallarmé l'idée de sa dernière œuvre... ³

1. Grégoire Carpentier, « Complexité, complication, évidence : trois aspects de l'expérience musicale » in *Esthétique et complexité, sous la direction de Zoï Kapoula et Louis-José Lestocart*, Paris, CNRS Éditions, 2011, p. 136.

2. Pierre-Henry Frangne, *De la lettre au Livre, op. cit.*, p. 217.

3. Cité par Michel Butor, *Essais sur le roman, op. cit.*, p. 127-128.

La description du mouvement qui saisit l'œil et que l'œil saisit est remarquable. Et il s'agit davantage d'une rapidité de déplacement du regard que de perceptions simultanées¹. Si l'on compare chaque mot ou groupe de mots à la production sonore d'un instrument, on s'aperçoit que la comparaison est vite infructueuse. Les combinaisons ne sont pas des apparitions successives, mais forment le mouvement même de la lecture. Si Mallarmé fait en partie reposer son art sur « du silence, du blanc, du rien qui est le fond sur lequel émergent et se “dissipent” les significations »², c'est que la musicalité et la polyphonie ne sont pas des données, mais des productions lectorielles dont il a préparé la possibilité.

À cela, il faut ajouter encore un élément. Dans la préface du *Coup de dés*, le poète indique : « Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit »³. On évite le récit, c'est-à-dire qu'on évite la voix du récit, le récitant. Ce récitant imaginaire, cette voix sans timbre que l'on entend dans les parties narratives d'un roman, elle est une présence de l'auteur aux côtés du lecteur. Mais elle s'est ici évanouie avant le texte. Et, la phrase suivante, dans cette même préface : « Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition »⁴. « L'évanouissement » de la voix récitante laisse une place vacante que l'auteur propose à son lecteur. C'est, à la lettre, un transfert de pouvoir.

Il faut être précis : lire un texte à haute voix, ce n'est pas prendre la place de l'auteur. Tout au mieux, c'est prêter sa voix, la mettre *au service de*. Le cas est ici différent, puisque sans récit, toute lecture orale devient « tentative » et « conjecture », libération d'une voix individuelle et qui n'est pas « prothèse auctoriale ».

Alors, l'analogie avec la musique est probante dans ce cas précis, que l'on en juge :

La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la

1. Annexe IX.

2. Pierre-Henry Frangne, *op. cit.*

3. Stéphane Mallarmé, « Préface de l'édition *Cosmopolis* », in *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, *op. cit.*, p. 442-443.

4. *Ibid.*, p. 443.

portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation ¹.

C'est agir et réagir en chef d'orchestre. Et cela implique que le lecteur soit *véritablement* considéré comme interprète. « Interpréter le texte » ne peut plus être entendu sous le schème du rapport herméneutique, mais en un sens que seule la musique peut éclairer. C'est l'exécutant en tant qu'il ajoute, qu'il corrige ou adapte. Ou, selon Hegel, celui qui donne « l'impression d'un effort indépendant et d'un travail créateur » ².

Et quand on songe que le même poète qui fait de son lecteur un interprète voulait n'être qu'opérateur, c'est-à-dire simple exécutant, on prend conscience que ce qui se joue au niveau de l'auctorialité n'est rien moins qu'anodin.

En revanche, l'analogie avec le théâtre, plus intuitive, est pourtant injustifiée (même si l'on sait l'intérêt que Mallarmé portait au théâtre). Dans sa « lettre au directeur des *Marges* », Paul Valéry nous apporte un appui de choix :

Je ne doute pas, Monsieur le Directeur, de la pureté de l'intention chez les personnes qui veulent mettre le *Coup de dés* sur le théâtre, et confier à la "polyphonie" de treize exécutants véritablement non testamentaires. Si elles eussent, le moins du monde, connu Mallarmé vivant, [...] je les assure que l'idée, *jamais*, ne leur serait venue d'abolir, au moyen d'interprètes, tout ce profond calcul par le hasard! ³

Bien sûr, ici, il faut comprendre « interprète » comme celui qui prête sa voix. On apprend par cet extrait que les acteurs eussent été au nombre de treize. Cette multiplicité ne peut convenir car elle équivaldrait à une perte de *la* voix, l'animatrice du texte, son foyer, cette voix singulière et ses partis pris qui animent le texte et en chassent l'auteur. Ce doit être voix contre voix : l'une remplace l'autre, elle dit « c'est moi qui parle ». En multipliant les voix, le texte eût sans doute perdu en puissance, derrière la performance.

1. *Ibid.*

2. Cité par Françoise Escal, « L'artisanat furieux », in *Défense et illustration de la virtuosité*, sous la direction de Anne Penesco, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997, p. 21.

3. Paul Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957, p. 625.

Dans cette même lettre, l'allusion au hasard peut se comprendre ainsi : toute préparation, fut-elle brillante, aurait reposé sur des choix (celui des voix elles-mêmes, du sexe des récitants, de leur positionnement sur scène, de leurs tenues, de la scénographie, etc.) qui *ne peuvent pas ne pas* être circonstanciels, hasardeux.

Et quand bien même les acteurs auraient-ils parlé « d'une seule voix », ils y aurait tout de même eu méprise. C'est parce que, dans son articulation, le *Coup de dés* ne peut s'en tenir à la voix, qu'il chasse son propre auteur comme insuffisant. La voix de celui qui lit ou récite, cette voix prêtée à l'auteur, ou bien qui en est une matérialisation, elle ne peut suffire à rendre compte de la spatialité. En spatialisant son texte, Mallarmé s'en exclut un peu car, déjà, il ne peut plus être destinataire, locuteur ou énonciateur modèle. Il ne peut plus être modèle.

Le *Coup de dés* ne s'écoute pas, il se voit. C'est-à-dire qu'il ne s'oralise pas, mais se lit « spatialement ». Ainsi s'efface toute exécution intermédiaire (l'acteur au théâtre, l'écolier en classe). Même la lecture solitaire, la déclamation pour le plaisir, est inadéquate (car s'écoutant lire, on devient son propre intermédiaire). On peut penser que l'auteur gagne en contrôle puisqu'aucun autre que lui ne reprend et n'assume le texte. On peut aussi penser que le lecteur-intermédiaire est justement une marque de pouvoir de l'auteur ; cette possibilité de s'incarner à chaque lecture/représentation, d'être *là* par un prête-voix. Ce qu'il y a de certain, c'est que le rapport de lecteur à texte devient direct, et ne peut être qu'ainsi. L'expérience est frappante : lisant à haute voix, je parviens à me figurer ma bouche comme simple passage pour un texte qui a besoin d'elle mais qui l'ignore. En revanche, impossible de refuser à mes yeux leur fonction de défrichage, de décryptage, cette part active dans la constitution du texte. Lisant « avec les yeux », je n'imagine pas que ce sont ceux de l'auteur. On en déduit qu'en rendant impropre la lecture orale de son texte, l'auteur s'interdit une présence symbolique. D'autant que le parcours de la page ne se soumet pas nécessairement aux codes habituels ; de gauche à droite, de haut en bas. La lecture peut être prise dans des diagonales ascendantes. Si je prends le parti de forcer le récit malgré tout, de positionner le capitaine dans la tempête et sous les étoiles, alors je construis une voix, une instance narrative qui, assurément, n'est pas identifiable à Mallarmé. Si j'opte pour une lecture plus confuse, une lecture improvisée, et qui « pioche » de toutes parts comme pour expérimenter la multiplicité des jeux de résonance possibles, alors la notion d'instance narrative n'a plus cours ici et mon activité sur-lectorielle est tout aussi probante.

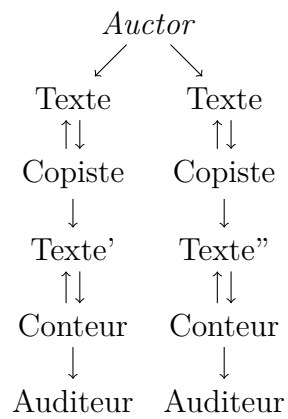
C'est en cela que le titre du poème est aussi métaphore de la tentative poétique qui l'a fait naître. Chacune des lectures est aussi imprévisible qu'une combinaison de faces de dés. Mais toutes se valent, toutes sont aussi « hasardeuses », toutes sont des éclosions circonstanciées du poème.

Ce *Coup de dés*, paru en 1897, est évidemment l'œuvre de Mallarmé qui va au plus loin, c'est-à-dire au plus près de son rêve. Elle n'est pas, pour nous lecteurs, un quelconque pis-aller, elle représente le premier texte désauctorialisé. Nous avons tort, tout à l'heure, de déclarer la paternité « infortunée » : elle est entière, elle est fertile.

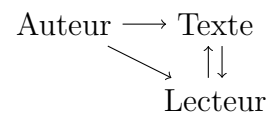
Quelle époque ? Quelle époque !

3.1 Jeux de variations

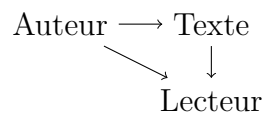
Penser la moindre-auctorialité comme une véritable posture, qui soit conceptualisable et qui ne reste pas centrée sur des curiosités littéraires ou quelques rares et vaines expérimentations, suppose de montrer combien cette attitude est aux prises avec l'historicité de la notion d'auteur, qu'elle en joue sur une autre tonalité que celle de la simple évocation, qu'elle s'inscrit dans l'histoire littéraire par rappels, dépassements parfois, et résonances. Mais, nous ne parlons ici d'historicité que comme proposition théorique. En mettant en rapport le moindre-auteur et l'*auctor* médiéval, nous ne formulons aucune assertion historique. On gagne simplement en intelligibilité par la mise en perspective. C'est qu'il faut entendre que la moindre-auctorialité n'est ni une évolution, ni une progression. C'est une possibilité, mais une possibilité qui prend sens si l'on considère les différentes combinaisons modifiant sensiblement le « pouvoir » de l'auteur, et que nous nous proposons de schématiser. Ce qui suit n'a rien d'exhaustif, loin s'en faut. Observons simplement ces différences de « physionomies » pour leur aspects canoniques (*Fig. 3.1*) :



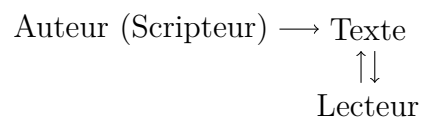
(a) **Littérature médiévale**



(b) **Herméneutique moderne**



(c) **Critique autocentrée (Sainte-Beuve)**



(d) **Critique barthésienne**

FIGURE 3.1 – Quatre jeux de pouvoir

Nous procédons ici à un comparatif de champs (certes, hétérogènes). Dans un cas (l'*auctor* médiéval), les relations dépendent de conditions historiques et matérielles pour l'écriture et la diffusion, alors que dans les autres il est plutôt question des manières dont le texte est abordé. Ce n'est pas important car on observe néanmoins la façon dont peuvent varier les jeux d'influences (ici matérialisés par les flèches) entre ces trois pôles que sont l'auteur, le destinataire et l'œuvre. Faisons, pour commencer, un « tour d'horizon » partiel. Les prochaines sections viseront à approfondir ces trois premières mises en perspective.

1 - Dans la littérature médiévale, c'est au texte que « profitent » ces mouvements incessants qui lui sont imprimés par les différents intermédiaires. Là où nous indiquons « intermédiaire », il faut penser au copiste (*scriptor*), mais aussi à deux autres fonctions éventuelles, bien distinctes, qui sont celles du *compiler*¹ et du *commentator*². Dans son cours, Antoine Compagnon présente les choses de cette façon :

Le texte médiéval est remarquable par la glose, le commentaire, l'écriture collective et continuée, la reprise indéfinie des mêmes citations et emprunts, suivant l'adage *non nova, sed nove*, “non du nouveau, mais de nouveau”³.

Tout est différent, et pourtant nous sentons comme une lointaine parenté avec le texte en partie désauctoralisé, une ressemblance dont on ne sait à quoi elle tient précisément, et sur laquelle nous nous pencherons.

2 - En revanche, l'herméneutique moderne paraît bien loin du modèle qui nous occupe. Mais, malgré de franches différences que nous mettrons en avant, l'interprète

1. « La compilation contribue [...] à produire des recueils, des légendiers, des florilèges ou des anthologies au sein desquels il est possible de trouver des citations, des distinctions, de brefs récits édifiants (*exempla*), des arguments (*rationes*), bref des matrices de raisonnement fondées sur la rencontre d'une pluralité d'autorités, parfois corroborantes, parfois divergentes, susceptibles en tous les cas d'alimenter la réflexion ». (Florent Coste, « La critique médiévale dans le contre-jour des Lumières », in *Tracés. Revue de Sciences humaines*, [En ligne], n°13, 2007. [textles-shhttp://traces.revues.org/308](http://traces.revues.org/308) >)

2. Le *commentator* s'employait à clarifier les parts obscures du texte, en y ajoutant ses propres mots. Il commente mais reste toutefois en retrait par rapport à l'auteur.

3. Antoine Compagnon, « L'*auctor* médiéval », in *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, Cours donné à l'Université de Paris IV-Sorbonne, (s.d), [En ligne].<<http://www.fabula.org/compagnon/auteur5.php>>

est concerné par le texte avec une intensité qui n'est pas sans rappeler celle du sur-lecteur :

[...] *il faut comprendre un auteur mieux qu'il ne s'est lui-même compris* – une formule qui a depuis souvent été répétée et dont les interprétations variables dessinent l'ensemble de l'herméneutique moderne. Et en effet, cette proposition renferme le problème proprement dit de l'herméneutique¹.

On retrouve cette idée d'insuffisance auctoriale, quoiqu'elle soit ici placée du côté de la signification du texte. Ce « mieux que l'auteur » se traduit, concrètement, par un pouvoir sur le texte. On notera aussi que l'herméneutique théologique parlait d'une progression simultanée du texte sacré et du lecteur. La célèbre formule de Grégoire le Grand : « L'Écriture progresse avec ceux qui la lisent » (son « auteur » étant infini).

3 – Le schéma révèle que de la conception herméneutique à celle de la Nouvelle Critique, une flèche a disparu. Il s'agit de celle qui soumettait le lecteur à l'auteur (pour des raisons de cohérence textuelle par exemple, ou parce que, par le texte, c'est l'auteur que l'on désirait comprendre). Est-ce que cette émancipation lectorielle suffit à rapprocher les ambitions d'un Roland Barthes avec celles qui président à la décision moindre-auctoriale ? Car dans les deux cas, de lecture il est question. C'est un point qu'il nous faudra clarifier.

4 – Il est clair que la critique auctocentrée est singulièrement éloignée de la conception moindre-auctoriale. Nous la faisons apparaître pour indiquer que c'est le seul cas dans lequel le texte n'est pas « affecté » par son destinataire.

Voici, pour achever cette approche (trop) schématique, la manière dont nous pourrions présenter l'exercice des « pouvoirs » dans le cadre moindre-auctorial. On se souviendra que c'est par un cumul de points de vue que la moindre-auctorialité est schématisable, puisqu'elle suppose à la fois une proposition de l'auteur et une participation du lecteur (*Fig. 3.2*) :

1. Hans-Georg Gadamer, cité par Christian Berner, « Éthique et herméneutique. Remarques sur l'impératif du mieux “comprendre” », Conférence donnée au Centre Eric Weil à l'Université de Lille 3, le 20 janvier 2005. [En ligne]. <<http://stl.recherche.univ-lille3.fr/sitespersonnels/berner/textesenligne/ethiquedumieuxcomprendre.pdf>>

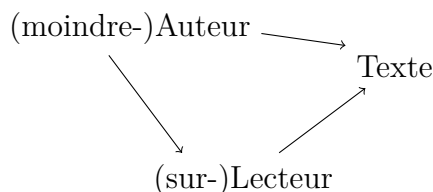


FIGURE 3.2 – Schématisation de la mécanique moindre-auctoriale

Le jeu des combinaisons (qui dépend, tour à tour, des contraintes de diffusions, de choix idéologiques, critiques, légaux, institutionnels, mais aussi et bien sûr de la créativité des auteurs) nous permet d’appréhender les différentes positions de l’auteur et leurs effets sur la réception des textes. Faire entrer la moindre-auctorialité dans ce groupe révèle la dimension dynamique dans l’historique des statuts d’auteurs, mais tout autant la probabilité (et l’espoir) que celle-ci ne soit pas interrompue. On peut raisonnablement penser que le jeu des combinaisons ira vers plus d’étrangeté encore, que d’autres facteurs se glisseront dans les rapports schématiquement présentés. Nous aurions pu, par exemple, présenter le cas de « l’inspiration », dans lequel la production textuelle dépend aussi d’une source inspiratrice.

Mais, ce qui nous trouble tient en ceci. La moindre-auctorialité semble être, à première vue, une « ramure théorique » issue du Roland Barthes des années 1960. La volonté de faire émerger un lecteur-critique au détriment de l’auteur tout-puissant, une fois observée avec quarante ou cinquante ans de recul, nous paraît devoir mener vers une tentation d’amoindrissement auctorialement orchestrée et pour un usage ponctuel. Mais nous avons aussi affirmé que Mallarmé pouvait, à bon droit, être considéré comme le premier à s’être auctorialement amoindri. Et, si nous regardons plus loin encore, au Moyen Âge, nul doute que tout auteur est « moindre-auteur » en comparaison avec l’auteur moderne (« pré-auteur », en quelque sorte). Voilà une complication.

Comme il n’est pas de lien de paternité saisissant entre ces trois sources-là (l’auctor médiéval, Mallarmé, Barthes), il nous faut accepter ceci : s’employer à dérouler un fil historique sera vain, peut-être même spécieux. Le moindre-auteur n’est pas un type d’auteur, mais l’état de l’auctorialité d’un auteur à un moment donné. Les comparaisons nous seront donc d’un meilleur usage qu’une hypothétique mise en ordre historique. Tout se passe comme si la conscience de ne pouvoir franchir le lecteur de sa nature idolâtre, et l’auteur de ses fantasmes démiurgiques,

amenait naturellement vers la responsabilisation de l'un et l'autre. Aussi, l'auteur fait de son destinataire un collaborateur. Et si nous abandonnons l'idée d'une généalogie du moindre-auteur, nous sommes en revanche convaincus que notre époque lui sied mieux qu'aucune autre.

Nous procéderons en trois temps. D'abord nous observerons les échos et rejets entretenus entre la moindre-auctorialité et la poétique médiévale, l'herméneutique et la Nouvelle Critique. Laissons de côté la critique « auctocentrée »¹. Ensuite, et pour apprécier sa force subversive, nous inscrirons la moindre-auctorialité dans notre époque.

3.2 La main, la bouche et l'oreille (Poétique médiévale)

Voici un premier écho et, pour le moins, évocateur :

Toute origine s'efface, la voix s'étouffe dans un texte composite, neutre, oblique, destructeur des identités personnelles. Pourtant, ce texte est dit par quelqu'un, à qui il n'a pas cessé d'appartenir même si la silhouette s'en est effacée. Un déplacement s'est donc produit, dont il faut tenir compte sans en être dupe. L'auteur a disparu : reste le sujet de l'énonciation, une instance locutrice intégrée au texte et indissociable de son fonctionnement : « ça » parle².

C'est Paul Zumthor qui rédige cela, dans son *Essai de poétique médiévale*. On croirait sans mal qu'un tel passage, s'il était découvert hors-contexte, porte sur l'extrait de Watt que nous analysons tantôt³. Zumthor explique que le poète médiéval serait plutôt *pris* dans son langage, qu'il ne le possède pas à proprement parler

1. Comme dit Maurice Couturier : « Les deux seuls points d'ancrage de la lecture-critique sont donc bien, je le concède à Iser, le texte et le lecteur en tant que sujet signifiant » (*La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 242). La sous-section intitulée « L'auteur véritable » (*Cf.*, Partie II, chapitre 3, section 6.3) sera une illustration suffisante de notre éloignement avec l'auteur biographique.

2. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 89.

3. *Cf.*, *supra*, Partie I, chapitre 2, section 1.

(comme on le dirait d'un outil), que son langage n'est pas en lui. Il « s'introduit dans son langage au moyen de procédés transmis par le groupe social »¹. Il recompose, ou reconstruit à sa guise tout un imaginaire sans en inventer pourtant les composantes, il vaut comme agenceur mais sans sortir de ce rapport à un langage dominant parce que communautaire, et qui ne le convoque pas en tant qu'inventeur de formes et de mondes. Il est très en deçà de nos fantasmes modernes. La question du *comment le lire maintenant ?* se pose, mais ce n'est pas la nôtre.

Il est une autre résonance qui retient notre intérêt. L'authenticité textuelle est au Moyen Âge une notion inconnue, en tout cas telle que nous l'entendons à présent. Le texte subit nombre de mutations, de corrections, de réécritures, de restructurations, c'est-à-dire que l'appréhender comme source immuable du rapport esthétique, le conditionnant ainsi, est chose vaine car insensée. La tradition manuscrite, et parce qu'elle compliquait extraordinairement la diffusion des textes, a pour incidence l'existence de multiples corrections de seconde main et de variantes qui n'ont rien de scandaleuses mais qui, au contraire, ont pour origine la volonté d'éclaircir, d'améliorer ou tout simplement de transmettre malgré les difficultés techniques, financières et matérielles.

Variantes à fleur de texte : mots, tours de phrases isolées ; variantes portant sur des fragments plus considérables, ajoutés, supprimés, modifiés, substitués à d'autres ; altération ou déplacement de parties ; variantes dans le nombre et la succession des éléments : le copiste Guyot de Provins, au début du XIII^e siècle, abrège de trois mille vers *le Roman de Troie* qu'il réédite ; Raoul Tainguy, publiant pour Arnaud de Corbie, au début du XV^e, les œuvres d'Eustache Deschamps, y mêle des poésies de son cru².

Trois classes de variantes : linguistiques, sémantiques ou fonctionnelles (par exemple un changement de dédicace), il faudra nous en souvenir.

Hors de toute velléité historique, on remarque un cousinage avec cette position auctoriale, qui nous semble bien curieuse tant qu'elle n'a pas été contextualisée, tant

1. Paul Zumthor, *op.*, *cit.*

2. *Ibid.*, p. 91.

qu'on n'a pas saisi si le rapport au texte dépend d'elle, ou s'il s'agit du contraire. L'auteur ne se retira pas pour donner lieu à de singulières expériences esthétiques, ce sont plutôt les manières d'appréhender le texte qui l'éloignèrent et le rendirent diffus. *La main du copiste, la bouche du conteur et l'oreille de l'auditeur éloignent la figure de l'auteur.* La centralité auctoriale n'est pas éclatée, elle est une aberration structurelle autant qu'une impossibilité technique et historique. L'actualisation du texte par le conteur, les variantes dans la matière textuelle, les réactualisations par d'autres conteurs d'un texte qui a bougé et qui, en cela, n'est pas « une œuvre » au sens moderne ; tout ceci mène à l'idée que la symbolique de l'auteur comme pilier et pivot du texte n'est pas une nécessité. Et c'est, pour nous, une leçon digne du plus haut intérêt. Si l'auteur ne fut pas toujours une instance déterminante pour que soit reçu le texte, et si des compensations sont naturellement à l'œuvre, pourquoi ne pas imaginer à notre époque des modes de transmissions et de réceptions qui, sans être similaires ou strictement parallèles, seraient néanmoins en part émancipés du poids auctorial ?

Paul Zumthor a une heureuse expression : il parle à un moment donné de « mobilité textuelle ». Il écrit plus loin : « En tant que produit par un individu, le texte est caractérisé par une incomplétude virtuelle ; sa survie et sa croissance ne sont pas seulement morales mais, si l'on peut dire, corporelles »¹. Il propose la notion de « mouvance », et la définit ainsi :

Mouvance : le caractère de l'œuvre qui, comme telle, avant l'âge du livre, ressort d'une quasi-abstraction, les textes concrets qui la réalisent représentant, par le jeu des variantes et remaniements, comme une incessante vibration et une instabilité fondamentale².

Conservons cette idée de mobilité corporelle du texte, mais pour la littérature moindre-auctoriale moderne. Comment la qualifierions-nous ? Est-à dire que le texte serait essentiellement instable ? Ou bien qu'il autorise la variante tout en restant identique à lui-même ? Et encore : s'agit-il d'un texte qui appelle les retouches et modifications, ou subit-il de l'extérieur une violence qui le fait bouger à l'intérieur ?

1. *Ibid.*, p. 93.

2. *Ibid.*, p. 610.

Autant de questions délicates parce qu'elles convoquent pour nous de concert la poétique médiévale et des tentatives contemporaines. Dans un premier cas, nous l'avons dit, il y a mobilité mais ce n'est pas d'une œuvre dynamique dont il s'agit. Les différents états du texte, s'il sont différentes séquences de son existence, ne garantissent pas, par leurs strictes successions, son identité. Zumthor parle plus volontiers de « réemplois », ou de « créations »¹.

C'est ainsi que par « œuvre » il faut entendre autre chose que ce que nous désignons ordinairement par ce terme :

Il recouvre une réalité indiscutable : l'unité complexe, mais aisément reconnaissable, que constitue la collectivité des versions en manifestant la matérialité ; la synthèse des signes employés par les "auteurs" successifs (chanteurs, récitants, copistes) et de la littéralité des textes. La forme ainsi engendrée se trouve sans cesse remise en question. L'œuvre est fondamentalement mouvante. Elle n'a pas de fin proprement dite : elle se contente, à un certain moment, pour des raisons quelconques, de cesser d'exister. Elle se situe en dehors et hiérarchiquement au-dessus de ses manifestations textuelles².

On entend donc ici par « œuvre » la globalité de ses présences, et malgré la disparité des versions. Sans doute est-ce là un trait exclusivement médiéval. Mais des textes très récents sont en pratique approchants, comme par une fausse paternité, ou un cousinage trop lointain pour être sûrement établi. Nombre de contemporains se soucient du médiéval, y trouvent l'occasion pour créer du nouveau et le paradoxe n'est qu'apparent :

Loin d'une stratégie visant à "redécouvrir" ou encore "faire revivre" le Moyen Âge "tel qu'en lui-même", ces œuvres contemporaines se l'approprient selon leur visée propre et semblent, contre toute attente, devoir y trouver un moteur susceptible de leur ouvrir de nouvelles voies d'inspiration, de nouvelles formes de création et sans doute aussi des modes inédits de se penser elles-mêmes, dans ou après la "crise" du sujet, de l'auteur et de la représentation qui a marqué le XX^e siècle³.

1. *Ibid.*, p. 93.

2. *Ibid.*

3. Nathalie Koble et Mireille Séguy « Introduction : "L'audace d'être médiéviste" », *Littérature*

Nous saurions difficilement dire dans quelle mesure le public est sensible au corpus médiéval, moins encore s'il a une véritable légitimité (autre que culturelle) car on ne lit pas comme à l'époque, ce qui fonctionne d'ailleurs en tous arts. Regarde-t-on une enluminure, ou plus proche, une toile de Vermeer comme elle était observée par un habitant des Pays-Bas au XVII^e siècle ? Évidemment pas.

Seulement, lorsque qu'un artiste se réfère au Moyen Âge, tout porte à croire que son intérêt va au-delà de l'expérience historique, et qu'il est comme « attrapé » par ce dont son époque ne paraît pas disposer ; il glane dans le passé parce que celui-ci vaut héritage comme on fouille le grenier de l'ancêtre. Ce qui n'est pas *mien*, mais qui pourtant me donne lieu ou m'annonce, est déjà mon affaire. L'artiste s'inscrit dans un bain qui excède sa science historique, il porte un peu de son ascendance et l'atavisme n'est jamais bien loin. Nous croyons qu'avec ou sans latence, certains caractères sont récurrents.

Ce que dit Pierre Bayard (que nous commenterons plus tard) :

“Mobilité” peut s'entendre dans son sens courant, mais aussi dans sa référence à l'œuvre de Calder, dont on sait que les créations étaient agitées par le moindre souffle d'air. L'image que je me fais du texte littéraire est celle d'un objet instable que la présence du lecteur, et surtout son inconscient, ne cessent d'animer. [...] Loin de demeurer inactif devant les œuvres et les auteurs, comme la plupart de mes confrères, je n'hésite pas à intervenir pour leur faire subir des transformations et les rendre plus conformes à ce qu'ils pourraient ou devraient être ¹.

Le théoricien dit ici pour tous textes ce que Zumthor réservait à une époque particulière. Nous entendons presque Bayard déclarer que le copiste médiéval « pourrait ou devrait » entretenir une parenté avec le lecteur contemporain.

Il se peut alors qu'écrire se fasse en échappant à l'état auctorial « courant » de son époque. Il se peut aussi que poser une question de son temps se fasse avec les procédures réactualisées d'un autre temps. De l'un à l'autre, tout a changé, mais cet effort de décalage (qui ne vaut pas retour en arrière) fait émerger trois questions.

4/2007 (n° 148), p. 3. Les auteures de l'article pensent à Italo Calvino, Pierre Michon, Jacques Roubaud et Florence Delay, Valère Novarina, Robert Bresson, Eugène Green, Éric Rohmer, Arvo Pärt ou encore à Sidi Larbi Cherkaoui.

1. Pierre Bayard, « Comment j'ai fait régresser la critique », in *Pour une critique décalée*, sous la direction de Laurent Zimmermann, Paris, Cécile Defaut, 2010, p. 19-20.

1 : qu'était l'auteur médiéval ? C'était un *auctor* :

Au Moyen Âge le terme *auctor* [...] désigne, non pas n'importe quel l'écrivain, mais seul celui qui a de l'autorité, qui est respecté et cru. Le Moyen Âge aimait les étymologies : *auctor* était rattaché non seulement à *augere* (augmenter, accroître), mais aussi à *agere* (agir) - *actor*, le simple écrivain, le moderne, est ainsi opposé à *auctor*, l'auteur de poids ¹.

Ainsi, toute personne qui écrit n'est pas un *auctor*. Parmi les producteurs de discours il y a le *commentator*. Il ajoute de la matière au texte, fait en sorte de le rendre plus intelligible, mais prend garde à rester en retrait. Sa production textuelle est soumise à celle de l'*auctor*. S'il renverse le rapport, s'il fait de son propre discours la matière principale du texte, alors il prétend devenir *auctor*. En d'autres termes, il cherche à obtenir une *auctoritas*, son nom s'accompagnera du prestige et de la légitimité, ainsi la validité de son discours sera garantie. Pour Olivier Biaggini, l'auteur médiéval se résume à deux caractéristiques : « d'une part, il assume une origine, comme instance responsable de sa production ; d'autre part, cette origine joue également comme garantie, comme instance responsable de la crédibilité de l'énoncé »². La question tourne toujours autour de l'autorité, pas de l'auctorialité. Et comment le pourrait-elle puisque les discours se mélangent.

2 : qu'est qu'un auteur moderne ? C'est donc un *actor*, une figure qui a moins de « poids », moins d'autorité, mais dont on peut dire en revanche qu'elle est fortement auctoriale.

3 : Peut-on articuler le premier avec le second ? Oui, cela produit un auteur moderne « moindre » du point de vue auctorial, et dont on ne conteste pas le nom, même si son texte, pour être œuvre littéraire effective, porte en son sein l'altérité. L'autorité, telle que conçue au Moyen Âge, permet d'envisager de cet « hybride ». Le mot autorité (*auctoritas*) désigne

[...] un texte porteur d'une vérité, un texte qui s'impose, certes, à l'admiration et à l'imitation, mais qui invite aussi à la méditation, à la réflexion,

1. Antoine Compagnon, « L'*auctor* médiéval », *op. cit.*

2. Olivier Biaggini, « Le témoin impossible : Gonzalo de Berceo et la construction de l'auteur », in *La question de l'auteur, Actes du XXXe congrès de la Société des hispanistes français*, sous la direction de Corinne Montoya et Manuel Montoya, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2002, p. 133.

à la glose, à la discussion, à l'hésitation, à la confrontation, car aucun texte profond n'est univoque ni limpide ¹.

Le texte d'autorité est un texte qui invite. Celui du moindre-auteur aussi.

Nathalie Koble et Mireille Séguy ont raison de réaffirmer l'intérêt des anachronismes et des questions parfois un peu « décalées », et bien que ce soit risqué :

On pose ainsi toujours aux textes des questions qu'ils ne se posent pas, dans des catégories théoriques, avec des méthodes critiques et à travers des prismes idéologiques qui ne sont pas les leurs, sous peine d'ignorer en quoi ils sont, ou ne sont plus, audibles pour nous — autrement dit au risque de ne pas les *lire* ².

Elles sont donc partisans d'un « va-et-vient entre passé et présent dans la recherche historique : s'il faut comprendre le présent à partir du passé, c'est aussi à partir du présent qu'il convient d'interroger le passé » ³, écrivent-elles.

Se soucier d'exactitude historique serait, en l'occurrence, une vaine délicatesse, un zèle bien mal à propos car la littérature médiévale, pour peu que cette expression soit fondée, est précisément un tissu complexe aux mailles difficilement identifiables.

Pour exemple, au XIV^e siècle, Pierre le Cérémonieux, roi d'Aragon, s'essaye à la chronique comme le fit son arrière-grand-père, Jacques I^{er}. Nous disposons d'une lettre qu'il adressa à son rédacteur principal : Bernat Descoll. Il lui donne un grand nombre d'indications concernant la nécessité d'ajouter ici des détails, là une accentuation sur certaines actions. Parfois le chapitre convient au roi, mais d'autres lui semblent trop courts. Plus intéressant encore, le souverain indique aussi son souhait qu'un espace blanc soit laissé de manière à ce qu'il puisse lui-même le remplir ⁴. Cet exemple montre assez bien que la rédaction est un processus complexe qui joue dans le temps et change de mains. Jaume Aurell nous apprend que « de façon somme toute logique, des érudits du XIX^e siècle ont voulu voir en B. Descoll "l'auteur" de

1. Michel Zink, « Auteur et autorité au Moyen Âge », in *De l'autorité. Colloque annuel 2007 du Collège de France*, sous la direction d'Antoine Compagnon, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 143-144.

2. Nathalie Koble et Mireille Séguy, *op. cit.*, p. 6.

3. *Ibid.*

4. Pour le détail, on se référera à cet article de Jaume Aurell : « La chronique de Jacques I^{er}, une fiction autobiographique », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2/2008 (63^e année), p. 301-318.

la chronique, mais la critique moderne a rétabli Pierre comme le véritable “auteur”, précisément parce qu’elle a fait la distinction entre *auctor* et “auteur” [...] »¹. De manière plus générale, « la littérature médiévale est en grande partie *inactuelle* dans sa ou ses langues, sa pratique, ses modes de diffusion, sa situation socio-culturelle et les représentations qu’elle se fait d’elle-même »².

Les singularités médiévales n’ont, certes pas vocation à être fondues dans notre problématique. Mais pour envisager sérieusement certaines pratiques modernes, et au regard de l’auteur tel qu’il fut (aux dires des médiévistes), il est utile de mettre à jour des liens, même tendus à travers plusieurs siècles. Affirmons-le nettement : le moindre-auteur ne procède pas à un emprunt technique, il n’imite pas non plus l’*auctor* médiéval. Pourtant ce dernier, de par ses relations matérielles et symboliques au texte, donnait lieu à des délégations auctoriales dont on retrouve assez étrangement des effets chez certains contemporains.

Nous disions tout à l’heure qu’à l’époque médiévale, les variantes subies par le texte tiennent finalement dans trois grandes catégories ; le linguistique, le sémantique et le fonctionnel. Autant de mutations pensables, en réalité, en dehors du champ médiéval. C’est là la part d’héritage du moindre-auteur, qu’il le sache, l’admette ou la reçoive par une redondance rusée de l’histoire littéraire. On quitte alors les contraintes techniques pour constater que le caractère mutatif peut apparaître comme un atout littéraire, surtout si organisé par l’auteur lui-même.

Antoine Volodine, lorsqu’il écrit *Port intérieur*, prend soin d’en laisser régulièrement (au moins) l’indice (et, au plus, la franche affirmation). Que cet exemple ne soit pas qu’illustratif car c’est déjà une forme moindre-auctoriale symptomatique, et qui si elle ne vaut pas canon, n’en est pas moins parlante et significative.

Observons à présent une autre façon de conjuguer les rapports. Trouve-t-on avec l’herméneutique un éclairage sur le destinataire du moindre-auteur ?

1. *Ibid.*, p. 312.

2. Nathalie Koble et Mireille Séguy, *op. cit.*, p. 7.

3.3 L'interprétation

La finalité pour l'herméneute, c'est l'obtention ou la retrouvaille d'un sens. Peu importe que l'on se penche sur le locuteur, la parole, l'auteur, le texte, ou bien sur « l'objet » du discours. L'herméneutique cherche à comprendre. Le discours étudié donne une occasion pour l'application de la méthode herméneutique à la condition qu'il veuille exprimer quelque chose, par l'usage de la pensée construite et orientée. On ne se soucie pas ici de la parole du fou, ni de celle de l'ivrogne. Ce qui importe c'est de

découvrir la manière dont a bien pu chez mon interlocuteur s'accomplir le passage d'une idée à une autre, ou à dégager les idées, jugements ou intentions qui font que, sur le sujet de la discussion, il s'exprime comme il le fait et non pas autrement ¹.

La cohérence est donc de mise. Je dois pouvoir repérer ce qui est signifiant, reconstruire les articulations, saisir la logique et le mode argumentatif qui sous-tendent le discours appréhendé. Bien entendu, drogués et psychotiques communiquent, mais leurs productions langagières ne concernent pas l'herméneutique, pas plus que les banalités échangées à la hâte chez le commerçant.

Il y a un face-à-face théorique. Celui qui parle ou écrit, a l'intention d'être entendu, d'être lu, c'est-à-dire d'être compris. On suppose donc que, d'un côté, l'intention guide la forme du discours, et que, de l'autre, la raison et l'attention rendent possible une juste réception, préalable à la compréhension avancée. L'un construit, l'autre reconstruit, et de l'auteur au lecteur il y a l'obstacle d'une formulation qui, pour produire de la nouveauté (de sens, de forme) a dû reconsidérer la langue et ses règles, travailler à les réanimer ou à les contourner. « On voit partout la lutte contre la langue pour mener, en dépit de l'identité des expressions, à la différence du désigné »². On entend Proust nous dire que

1. Schleiermacher, *Herméneutique*, cité par Christian Berner, « Aimer comprendre. Recherche sur les fondements éthiques de l'herméneutique de Schleiermacher », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°29, 2001, PUF, Paris, p. 51.

2. *Ibid.*, p. 53.

Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met un sens ou du moins son image qui est un contre-sens. Mais dans les beaux livres tous les contre-sens qu'on fait sont beaux ¹.

On entend aussi Deleuze expliquer que c'est par jeux de torsions et de déséquilibres que la langue accède au style. Seulement, la beauté d'une écriture n'a pas vocation à être « comprise », elle ne fait, en principe, signe vers rien d'autre qu'elle-même, et du lecteur n'est exigée que la lecture, c'est-à-dire la prise au sérieux de cette écriture comme autoréférentielle (qui ne dépend pas, pour être lue, d'une langue modèle). Ce qui importe pour Schleiermacher, c'est le parallélisme entre la volonté d'être compris et l'effort pour comprendre. Le rapport de sympathie avec l'œuvre, l'empathie pour l'auteur, sont des principes qui rendent possible l'interprétation, qui l'améliorent. Mais l'émotion que procure une forme nouvelle est mise au service d'une approche plus fine et plus juste de l'œuvre. Seules comptent ici signification, destination, intelligibilité, méthode d'interprétation et compréhension. Une ligne en somme, un principe de passation rationnelle et qui n'est pas, selon Christian Berner, sans considération éthique. Il écrit en citant Schleiermacher : « Ce qui semble le plus proche du principe d'équité dans les principes de l'interprétation "*Rien ne peut avoir voulu être dit de façon à ce que les auditeurs n'auraient en rien pu le comprendre*" » ². Et, plus loin :

[...] on relèvera sans peine ici la nécessité de la communauté nécessaire à la correction de la pensée qui fait écho à la formule kantienne : “[...] *penserions-nous beaucoup et penserions-nous bien [mit welcher Richtigkeit]* si nous ne pensions pas pour ainsi dire en commun avec d'autres, qui nous *communiquent* leurs pensées et auxquels nous *communiquons* les nôtres ?” ³

Il a une « charité herméneutique », « puisqu'on attribue à l'auteur la capacité d'avoir choisi au mieux ce qui peut être saisi par le lecteur » ⁴.

1. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 297-298.
2. Christian Berner, « Aimer comprendre... », *op. cit.*, p. 55.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, p. 56.

On en arrive ainsi au premier point révélant que le lecteur-herméneute (appelons ainsi ce type de lecteur – ou cet état de la lecture – qui se soucie d’interpréter au mieux) n’est pas un destinataire adéquat pour le moindre-auteur. Celui-là suppose que celui-ci est la clé du texte, que c’est à partir de lui qu’il faut comprendre, que chaque élément du texte se rapporte à un tout (et, le cas échéant, s’y résout). L’auteur est alors une unité, ses failles sont involontaires (je dois, nous dit Schleiermacher, supposer qu’il veuille transmettre un savoir, une vérité) et c’est vers lui que je retourne pour comprendre, c’est-à-dire pour reconstruire son discours et pourquoi pas ajouter à cette pensée, la faire grandir de l’intérieur. C’est parce qu’il est le garant du texte que l’auteur vaut tant et l’on imagine, dans cette perspective, que le penser « moindre » c’est faire éclater le principe même du travail herméneutique. L’herméneute a besoin de l’auteur, même si ce dernier peut s’avérer insuffisant. Ainsi Schleiermacher, ainsi Schlegel¹, ainsi Bakhtine² car le sens est la finalité et qu’il lui faut une instance proférante, première et indiscutable.

Dans l’herméneutique, ce mouvement de retour vers la source du sens (l’auteur) et la forme de son émission (le discours), et même s’il augmentera finalement le texte en comprenant « bien mieux l’auteur qu’il ne s’est compris lui-même », selon la formule célèbre, se fera toujours par usage du respect et de la raison. Et malgré les développements successifs de l’herméneutique, malgré ses changements d’objets et de méthodes, toujours demeure la quête de justesse dans l’acte de compréhension et l’attention accordée aux intentions du locuteur (même si celles-ci ne suffisent à rendre compte pleinement d’une signification).

Il y a ainsi un écart sensible entre l’interprétation et la lecture du moindre-auteur, la sur-lecture. Sur cette distinction se calquent parallèlement autorité et auctorialité, de l’autre côté de l’œuvre, et comme des principes conditionnant l’activité lectorielle. Interpréter, ce n’est pas se faire auteur. Mais, tout de même, c’est être aux prises avec

1. « comprendre le discours aussi bien et, ensuite, mieux que son auteur ; parce que nous n’avons pas conscience immédiate de ce qui est en lui, il nous faut chercher à prendre conscience de beaucoup de choses qui peuvent être restées inconscientes en lui, à moins que par la réflexion il ne devienne son propre lecteur » (Frédéric Schlegel, cité par Pier Cesare Bori, *L’interprétation infinie*, trad. fr. François Vial, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, p. 123.)

2. « Comprendre un texte comme le comprenait l’auteur de ce texte. Mais la compréhension peut et doit être meilleure. Sous bien des aspects, la création puissante et profonde est inconsciente et à plusieurs sens. [...] La compréhension complète le texte : elle est active et possède un caractère créatif ». (Mikhaïl Bakhtine, cité par Pier Cesare Bori, *Ibid.*, p. 125.)

l'autorité de l'auteur, avec son « droit de possession » du texte, du sens. Participer au phénomène de croissance de l'œuvre, en faire germer les richesses, mettre à jour ses ambiguïtés, les résoudre ou les réévaluer, tout ceci revient à s'engager dans une attitude herméneutique, nécessaire et incontestable, mais dont on voit bien qu'elle s'éloigne des lectures contraintes que nous observions.

La Bible est en croissance (Novalis) ; le classicisme grandit sans limites (F.Schlegel). Le lecteur ancien de la Bible grandissait et progressait avec elle ; le lecteur inspiré y trouvait en chaque partie le reflet de l'entière histoire du salut, il y percevait sa propre existence comme appartenant à cette histoire. Grégoire osait dire que, d'une certaine façon, l'acte interprétatif créait l'écriture parce que cet acte atteignait l'Esprit au-delà même de la lettre. F. Schlegel montre encore plus audacieux : “une Bible est quelque chose de prophétique et le dessein est magique. Seul le lecteur fait de la Bible une Bible”. [...] “le critique cherche la vérité dont la flamme vivante continue à brûler sur les lourdes souches du passé et sur la cendre légère du vécu” [Walter Benjamin]¹.

Distinguons les lectures compensatoires ou les constructions déléguées que nous étudions, de la « compréhension » chère aux herméneutes. Qu'importe ici le pouvoir prêté à l'herméneutique (que la signification de l'œuvre dépende ou non de ses conditions originelles, que le sens soit celui *de* l'auteur, que l'interprète puisse comprendre mieux ou qu'il fasse « croître » son objet d'étude). Lisant telle nouvelle qui me charme et me délasse, je m'abandonne dans son déroulement sans appliquer aucun principe d'herméneutique. Il va sans dire que je le puis, néanmoins ici, lire se peut faire sans. Je peux toujours interpréter scientifiquement, mais il n'en va pas d'une proposition auctoriale dont dépendrait la possibilité même de lire. Or dans une lecture caractérisée par le retrait auctorial, je ne peux m'abandonner car le principe compensatoire n'a pas vocation à être mécaniquement appliqué. Il suppose que je sois inconforté, que j'assume et dépasse cette gêne.

Une autre différence : interpréter à la manière de l'herméneute suppose une forte méthode et un savoir (grammatical, psychologique, historique, etc.), or la « bonne volonté » suffira à la sur-lecture. L'herméneutique désire le « sens vrai ». La sur-lecture se désire elle-même comme exercice : en cela, elle ne sera ni exacte, ni vraie.

1. Pier Cesare Bori, *ibid.*, p. 122.

Enfin – et surtout – en tant que sujet, l'interprète s'efface¹ (pour le texte) là où le sur-lecteur s'affirme (pour le texte). Mais cela ne signifie pas que l'interprétation soit chose « molle ». Sans doute, les interprétations créatrices sont-elles légion, et dans de nombreux domaines, du discours politique aux arts plastiques. Antoine Compagnon, décrivant l'herméneutique post-heideggerienne :

Suivant Gadamer, la signification d'un texte n'est jamais épuisée par les intentions de son auteur. Quand le texte passe d'un contexte historique ou culturel à un autre, de nouvelles significations lui sont attachées, que ni l'auteur ni les premiers lecteurs n'avaient prévues².

L'intentio auctoris est mise à mal, ce qui sera hâtivement perçu comme prise de contrôle sur l'œuvre et par le lecteur. Hâtivement, car, n'est-ce pas une influence socio-historique qui se manifeste par ce lecteur ? N'est-ce pas le contexte de lecture qui, nécessairement, permet de poser aux textes des questions inconcevables au moment de sa rédaction ?

L'activité de lecture dans les phases désauctoralisées, allège l'auteur de son poids emblématique. Il n'est plus premier (ce vers quoi il faut retourner pour reconstruire le discours et s'en assurer la compréhension), ni dernier (ce principe surplombant auquel toute lecture inévitablement ramène). Le lecteur qui soude le texte, compense l'auteur et assume une part auctoriale. Il ne participe pas à la croissance du texte, il en permet « simplement » le déploiement. Nous l'avons vu, il fait en sorte que subsiste le romanesque (l'exhaustivité beckettienne), ou se fait garant de l'unité du personnage (Palafox). C'est parce que le texte ne se suffit pas qu'il y a invite. La procédure herméneutique, quant à elle, suppose une confiance dans le texte et l'auteur. On ne les conteste pas. Par l'auteur, il faudra donc repasser.

[...] l'auteur classique naît comme performateur à partir du moment où il manifeste son pouvoir de *conduire* le sens, mot précieusement ambigu, sémantique et directionnel. [...] La *maîtrise du sens*, véritable sémiurgie,

1. Il « s'efface » au sens où il s'efforce de réduire sa subjectivité. Même si la pensée heideggerienne viendra infléchir cela en affirmant que le *dasein* est la condition de possibilité de l'interprétation, il n'en reste pas moins qu'interpréter méthodiquement suppose une retenue de soi, une domination de sa subjectivité, un rapport aussi lucide que possible à sa propre position.

2. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, op. cit., p. 66.

est un attribut divin, dès lors que ce sens est défini comme l'écoulement, l'émanation, l'effluve spirituelle qui déborde du signifié vers le signifiant : l'*auteur* est un dieu (son lieu d'origine est le signifié) ; quant au critique, il est le prêtre, attentif à déchiffrer l'Écriture du dieu ¹.

Si Barthes dénonce ici l'autorité du signataire, c'est pour augmenter la tâche du lecteur et insister sur le pluralisme du texte. Seulement, c'est encore la signification qui tient le haut du pavé dans cette approche². Vouloir démonter l'auteur comme origine et détenteur du sens, c'est ne pas envisager qu'il puisse désirer se perdre. Et puis s'en tenir au repérage de la multiplicité des sens possibles revient à frôler la contradiction. Gérard Fabre le remarque à partir d'une citation de Barthes :

Admettons qu'"interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens [...], c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait". Mais alors quelle est la source de ce pluriel ? À quel saint se vouer pour que le lecteur jouisse de ce pluriel qu'il contribue à mettre au jour, expression qu'il signifie bien qu'il n'en est pas l'unique dépositaire, encore moins le concepteur ? En jouant constamment sur la distance (historique et esthétique) entre Balzac et Proust, entre le "texte classique" et le "texte biographique", Barthes ne peut échapper à l'auteur ³.

Nous voyons bien que ce n'est pas d'abord à une interprétation que donne lieu le moindre-auteur. Que l'on désire en faire le *sine qua non* de la compréhension, ou que l'on s'efforce d'appeler à son dépassement, et nous ne trouverons pas le mode de lecture adéquat face aux textes singuliers qui nous occupent. Pourtant, la Nouvelle Critique avait de quoi nous séduire.

1. Roland Barthes, *S/Z*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 264.

2. La célèbre formule de *S/Z* : « Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens [...], c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait » est suivie, quelques lignes plus loin, par : « [...] de ce texte absolument pluriel, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage ». (*Ibid.*, p. 123.)

3. Gérard Fabre, *Pour une sociologie du procès littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 146.

3.4 L'auteur en embuscade (Roland Barthes)

Roland Barthes procède à une subversion qui a de quoi nous intéresser. Dans « La mort de l'auteur », il livre clairement le point de départ de son renversement, c'est-à-dire un mode d'analyse qu'il convient de dépasser :

[...] l'explication de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite, comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa "confidence" ¹.

« Je » suffit à rendre possible le langage, et ce « je » du texte n'est pas celui de l'auteur car « le langage connaît un "sujet" et non une "personne" » ². Alors, le recours à l'auteur est linguistiquement superflu si le langage se passe d'une source énonciatrice originelle et fixe, s'il ignore le « je » originel. Sous cet angle, l'auteur n'est plus nécessaire pour que fonctionne le récit.

Roland Barthes recourt à la notion de « scripteur moderne », alternative à « l'Auteur » en ce que le premier ne préexiste pas au livre. Le scripteur moderne n'est pas un individu avec ses passions, son goût de la langue et son projet littéraire. Il n'a même pas d'être véritable ; sa naissance coïncide avec la lecture du texte, car « tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant* » ³. Ce scripteur, serait-on tentés de dire, c'est l'auteur sans l'intention.

On pourrait penser, à première vue, que Barthes en appelle à un nouveau type d'auteur, à un auteur qui s'absente comme personne, et pour libérer une possibilité de lire. En ce sens, il y a proximité avec notre propre travail si la décision appartient à l'écrivain. En fonction de son objectif littéraire, il se fera Auteur (cause du livre, « passé » du livre) ou simple scripteur. Mais les choses ne sont pas si claires.

Le critique semble plutôt rejeter comme archaïsme, voire comme extravagance, l'auteur traditionnel. Celui qui conçoit l'écriture comme expression de soi, celui qui

1. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 41.

2. *Ibid.*, p. 42.

3. *Ibid.*, p. 43.

s'inscrit dans son texte, partage « la vue pathétique de ses prédécesseurs »¹. C'est un procès. Ni plus, ni moins. Nous comprenons alors que Barthes est dans un rapport au progrès² et, qu'à ce titre, l'imitation des prédécesseurs vaut régression. Cet article a tout du manifeste, mais ce n'est pas chose nouvelle en ce qui concerne ce sujet. En 1966 déjà, *Critique et vérité* avait un air manifestaire³. Mais, sans doute est-il est malaisé de procéder avec sérénité quand on a fait de l'auteur une signature bourgeoise et capitaliste.

Il est une autre proximité qui mène à un nouvel écart. Barthes écrit :

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture⁴.

Passons sur la question des significations multiples. Reste que Barthes ne semble pas intégrer l'acte de lecture au sein de cette multiplicité de dimensions du texte. Or, cela suffirait pour sauver l'auteur, c'est-à-dire pour lui laisser le choix du retrait avant l'auctoricide. En ne s'en tenant qu'au sens, Barthes est contraint de briser l'instance originelle. Aussi, nous procédons à une économie en envisageant un auteur *décidé* à ne plus assumer seul le fonctionnement de l'œuvre. Et puis, en contestant l'auteur comme garant de la signification, ce qu'on offre au lecteur c'est une autorité, pas une auctorialité.

Ceci nous mène à considérer un fait troublant. L'abord barthésien, comme le nôtre, accorde à Mallarmé le geste fondateur. Que l'on en juge :

En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire ; pour lui, comme pour nous,

1. *Ibid.*

2. Par exemple, le « Nous savons maintenant » de la citation qui suit...

3. On se reportera à l'article de Danielle Deltel, « "Critique et vérité" de Roland Barthes, stratégie d'un manifeste », in *Littérature*, n°40, 1980.

4. *Ibid.*

c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable – que l'on ne saurait à aucun moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste –, atteindre ce point où seul le langage agit, “performe”, et non “moi” : toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur) ¹.

Cette parenthèse finale à de quoi nous retenir. Elle dit bien où se trouve l'accord entre notre tentative et celle de Barthes. C'est que la place du lecteur est fondamentale. D'ailleurs, ce que dit Barthes ici – et que nous partageons – n'est pas indiscutable. C'est qu'un commentateur comme Maurice Blanchot est, quant à lui, du côté de la conception de Delègue², proche des écrits de Mallarmé lui-même, et qui consiste à affirmer que le texte, par sa désauctorialisation complète, chasse aussi son lecteur : « L'homme fortuit – le particulier –, s'il n'a pas de place dans le livre comme auteur, comment, lecteur, pourrait-il s'y retrouver important ? »³. Et c'est la précision qui nous permet de ne pas avoir à entrer en désaccord, c'est la qualification du lecteur en « particulier ». Car, et c'est ce qu'il nous faudra expliquer en dernière partie de cette thèse, le lecteur devenu sur-lecteur n'est pas, n'est plus, « un particulier ».

La précédente citation de Roland Barthes nous intéresse à un autre titre encore. À l'opération critique tournée contre l'auteur, il substitue l'identification d'un auteur qui a « vu et prévu [une] nécessité ». Et c'est, très précisément, ce qui nous occupe jusqu'à présent : la décision auctoriale. Ainsi, plus besoin d'en passer par la linguistique. L'impersonnalité relève d'une décision et d'un travail et pas d'une lecture aux postulats nouveaux. C'est ce que nous appelions passer *de l'autre côté du texte*. Les éléments problématiques sont en partie similaires, mais c'est l'auteur qui propose un nouveau type de lecture, pas le critique. Ainsi, nous procédons à une économie importante ; nul besoin de réduire l'auteur à un sujet grammatical ou de déclarer première l'intertextualité.

Souvent, le caractère péremptoire du propos révèle la fermeture du raisonnement à la possibilité moindre-auctoriale. Un cas typique : « Donner un Auteur à un texte,

1. *Ibid.*, p. 41.

2. *Cf.*, *supra*, Partie II, chapitre 2, section 1.

3. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op. cit.*, p. 310.

c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture »¹. L'assertion ne tient que parce qu'elle crée les conditions de sa validité. Si l'auteur est « donné » au texte, il lui est en quelque sorte imposé. C'est le placer sous une dépendance qui ne participe pas de son ouverture (au sens de « l'œuvre ouverte »). Mais si l'auteur est *un donné*(ce qui, d'ailleurs, est le cas), alors nous sommes dans un autre cas de figure. Et d'autant plus si, de cette position auctoriale, il a fait occasion d'ouverture textuelle.

Autre cas : « [...] l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer ; l'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer : elle procède à une exemption systématique du sens »². Quelque chose affleure, qui disparaît immédiatement : « parcourir l'écriture ». Il faudrait entendre cela à la lettre, et reconnaître que la lecture ne se cantonne pas à l'explicitation. Barthes s'en tient à la lecture-déchiffrement (même fugace) et néglige la *lecture-parcours*. Toujours le sens, au détriment de la dynamique de lecture, de son mouvement, de sa *performance*.

La mort de l'auteur, c'est d'abord la naissance du critique. Le pouvoir a été pris et ce qui était contesté se reforme ailleurs. Le diagnostic d'Antoine Compagnon :

Certes, la mort de l'auteur entraîne derrière elle la polysémie du texte, la promotion du lecteur, et une liberté du commentaire jusque-là inconnue, mais, faute d'une véritable réflexion sur la nature des rapports de l'intention et de l'interprétation, n'est-ce pas du lecteur comme auteur de substitution qu'il est question ? Il y a toujours un auteur : si ce n'est plus Cervantès, c'est Pierre Ménard³.

C'est certainement la principale différence entre la commentaire barthésien et la sur-lecture, celle qui fonde toutes les autres : à danser sur la tombe de l'auteur, on risque de compter ses pas et d'en oublier le texte. La sur-lecture n'est pas un commentaire, c'est davantage une participation à l'œuvre qu'à la glose qu'elle suscite. Mais Roland Barthes n'en est pas dupe. Il nous importait surtout ici de dire combien le sur-lecteur et le critique partagent peu. À la fin de *Critique et vérité*, on peut lire ceci :

1. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », op. cit., p. 44.

2. *Ibid.*

3. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, op. cit., p. 54.

Lire, c'est désirer l'œuvre, c'est vouloir être l'œuvre, c'est refuser de doubler l'œuvre en dehors de toute autre parole que la parole même de l'œuvre [...]. Passer de la lecture à la critique, c'est changer de désir, c'est désirer non plus l'œuvre, mais son propre langage ¹.

Le sur-lecteur, ainsi qualifié puisqu'il lit à un degré supérieur, n'en devient pas pour autant critique. De toute manière, la critique étant une lecture qui s'écrit, le furtivité sur-lectorienne s'y perdrait. Ce détour fut donc avantageux car bien des caractéristiques de la critique barthésienne pouvait suggérer de forts liens avec la lecture du moindre-auteur.

3.5 La fièvre culturelle

Après avoir affiné la conception moindre-auctoriale par comparaison avec d'autres types de relations littéraires – qui sont les témoins et les révélateurs d'époques et de contextes –, pourquoi ne pas l'inscrire dans notre temps ? Autrement dit, celui de la consommation culturelle.

Églises, retables, liturgies, magnificence des offices : les temps anciens pratiquaient la culture du culte. Musées, "installations", expositions, foires de l'art : on se livre aujourd'hui au culte de la culture ².

Autant dire qu'à voir les choses ainsi, il n'est aucune place pour la quête intime. Le cabotinage et la fausse mondanité forment le *summum* du rapport à l'art, et l'on voit mal comment la littérature y échapperait. Et de la même manière qu'on n'écoute (ni ne joue) régulièrement les pièces de Leoš Janáček, tout en encourageant le « Mozart » et le « Chopin » (à entendre comme marques déposées, sorte de « Coca Cola » du culturel), de la même manière, l'autorité culturelle oriente et occulte ou honore en matière de lecture. Je ne lis pas pour le risque ou par curiosité, mais parce que l'idée m'en a été insufflée sur le mode du « festif » ³. Nous reprenons là

1. Roland Barthes, *Critique et vérité*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 801.

2. Jean Clair, *L'hiver de la culture*, Paris, Flammarion, 2011, p. 10.

3. Voir comment la littérature est « fêtée » : les centaines des morts et des naissances d'écrivains, les émissions radiophoniques et télévisées, les festivals dédiés à toutes « les littératures », etc., mais le tout verni de divertissement, avec interruptions musicales, invitations de comiques, témoignages de stars, disputes en direct... La fête et le spectacle permanents.

l'expression chère à Philippe Muray qui se trouve être à l'instant de cette rédaction piégé par son propre diagnostic. Mort depuis quatre années, il est à présent fêté de la manière qui lui paraissait la plus hideusement représentative de l'époque. Les amuseurs télévisuels le lisent au théâtre, et devant ce public que Muray dénonça sans cesse. Personne ne s'en émeut, au contraire ; la radio et les journaux lui rendent hommage, les personnages politiques le citent, à croire que le festif est plus fort que son envers, et qu'il s'empresse d'ailleurs de fêter (son envers) pour mieux le désamorcer.

Les symptômes, nombreux, culminent avec *l'œuvre du métro*, dont on ne sait si elle a vocation à décorer un sombre lieu par nature (sous-terrain, de déplacement...) ou à offrir aux plus « culturellement démunis » l'occasion de frôler l'art d'un coup d'œil le matin, avant l'usine.

Il en va de même dans la sphère des lettres. Peu de chances que, vanté par un hebdomadaire « culturel », et même lors du désormais traditionnel « Printemps des poètes », Jehan-Rictus soit dorénavant plus « populaire ». « Durant le Printemps des poètes, nous vous proposons chaque jour quelques vers à déguster »¹, lisait-on en 2009 sur le site de l'hebdomadaire *Télérama*. « A consommer » eut été excessif car quelques vers, en effet, suffisent à glorifier l'agent culturel. Le contentement suit la dégustation, c'est-à-dire la bonne conscience ravie d'elle-même et de sa nouvelle (quoiqu'éphémère) parure poétique. « Déguster » sera agréable, autant que « lire » serait ennuyeux. Le choix lexical signale combien prime la réjouissance, et combien serait fastidieuse la quête du rapport esthétique.

1. Notons que c'est d'une « lecture audio » qu'il s'agit (par Alain Duband, fort bonne par ailleurs) et qu'aucune transcription écrite ne permet sur le site de s'appropriier le poème. Comme si le travail de découverte du texte était à moitié réalisé (pour nous, par *Télérama*) et qu'il suffisait donc à présent de se procurer le recueil en librairie. Pourtant, il nous sera hâtivement répondu qu'une si belle lecture est voie d'accès, qu'elle est une chose offerte et posée à jamais sur la toile, que chacun peut y trouver la révélation poétique (il convient ici d'entendre le modalité religieuse de l'écoute) et que l'internet est un « outil culturel » à envisager sur le moyen, voire, sur le long terme. À ceci nous répondons que celui qui (hors « Printemps des poètes ») arrive sur cette page pour écouter une voix disant « Le Revenant » connaissait déjà Jehan-Rictus, et qu'il y alla sans ambition culturelle (et dégustative) mais par soif poétique (le jeu curieux des moteurs de recherche). En temps poétiquement morts (en plein « Printemps »), il y a là l'essentiel du culturel car le poème apparaît dans le cadre d'une célébration nationale, qu'il valide le magazine comme participant actif, et surtout parce que le rapport intime au texte est confisqué (puisqu'il il n'y a pas l'offre d'une pure textualité, primante pourtant).

Nous dégustons donc les vers de Jehan-Rictus, ceux-là mêmes qui disent l'hiver du pauvre (pendant le Printemps des poètes), et où le miséreux s'adresse au Christ : « Et que j' suis là, moi, bon couillon, / À t' causer... à t' fair' du chagrin, / Et que j' sens qu' tu vas défailir / Et que j'ai mêm' rien à t'offrir, / Pas un verre... un bol de bouillon! »¹.

La perversité du culturel, c'est qu'il lui faut des noms plutôt que de l'art. Des noms d'artistes², avec ou sans œuvres.

Et puis des artistes en plus, de nos jours, on en a mis partout par précaution tellement qu'on s'ennuie. [...] C'est à qui frémira davantage et avec le plus de culot, de tendresse, et s'abandonnera plus intensément que le copain. On décore à présent aussi bien les chiottes que les abattoirs et le Mont-de-Piété aussi, tout cela pour vous amuser, vous distraire, vous sortir de votre Destinée³.

Et Jean Clair ne dit pas autre chose :

Bobigny, au fond des banlieues qui brûlent, possède son quartier Picasso, le Raincy ses portraits géants de Rimbaud traités en céramique sur les façades, et l'hôpital Saint-Anne, parmi ses pavillons de malheureux, sa rue Van-Gogh et son avenue Paul-Eluard... La "culture" cache-misère⁴.

Un peu d'émotion feinte, socialement valorisante, mais qui ne coûte pas plus que sa mise en forme. L'œuvre n'importe pas, et comment le pourrait-elle puisqu'elle est limitée à une dégustation, au bon plaisir ? Ou bien elle sert à embellir, elle devient décoration. Au mieux, le culturel s'empare du cliché (qu'il avait lui-même contribué à former) et c'est par exemple le stéréotype du Pop art que l'on retrouve un peu partout. Le nom Andy Warhol y demeure accolé⁵. Au pire, l'artiste est réduit à

1. Jehan-Rictus, « Le Revenant », in *Les soliloques du pauvre*, Paris, Eugène Rey, 1921, p. 117.

2. « [...] ce qui est alors glorifié, ce n'est pas l'art, c'est l'artiste créateur, l'individualité puissante, et chaque fois que l'artiste est préféré à l'œuvre, cette préférence, cette exaltation du génie signifie une dégradation de l'art, le recul devant sa puissance propre, la recherche de rêves compensateurs ». (Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op. cit.*, p. 266.)

3. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952, p. 447-448.

4. Jean Clair, *op. cit.*, p. 12.

5. Les artistes « pop » s'inspirent de la publicité, la publicité s'inspire d'eux. Il y a là une cohérence.

une seule œuvre, récupérée par le marketing, et de Vermeer il ne reste qu'un pot de yaourt. Les images étaient « jolies », le publicitaire a une action culturelle, lui qui va piocher dans l'histoire de l'art pour *diffuser, donner à voir*, ajouter au quotidien une touche « art » qui sort les œuvres des catacombes du temps.

Nous nous laissons aller l'ironie, mais c'est qu'il n'y a pas grande différence entre le « Vermeer de La Laitière » et le « Jehan-Rictus de *Télérama* ». Si ce n'est que, dans un cas, le publicitaire chercha le raffinement et l'impression d'un savoir-faire d'autrefois, alors que dans le second c'est clairement le nom de l'artiste qui importe (« nous exhumons pour vous *untel* »). Dans les deux cas néanmoins, l'œuvre est confisquée pour faire valoir (le produit ou le magazine culturel). L'art n'y est plus.

Et tout cela est affaire d'époque. Luigi Pareyson le dit bien, une époque

[...] où il n'est pas scandaleux que l'industrie culturelle traite de la même façon une œuvre dont la valeur ne consiste qu'à être objet de communication et de consommation et une œuvre qui a sa valeur en elle-même et dans sa propre indépendance souveraine ; [une époque] où en somme on remplace l'art par son *ersatz* ¹.

A tel point qu'on a le sentiment que l'art, ou tout au moins la littérature, ne peut être adéquatement traitée que dans une intimité, c'est-à-dire en excluant toute médiation culturelle.

Josette Féral² et Philippe Bénéton³ expliquent bien qu'au long de l'histoire les idées de culture et de civilisation sont intimement liées, qu'elles vont dans le sens d'un mieux, d'une amélioration des individus et des sociétés. Si l'on maintient notre constat selon lequel le culturel est en tension avec l'artistique, on est un peu étourdi à l'idée que le progrès culturel aille de pair avec une disparition de l'œuvre d'art comme se suffisant à elle-même, et dont l'existence tenait sa légitimité du commerce esthétique entretenu par l'individu. Ce n'est finalement pas chose nouvelle car l'art, qui autrefois devait résister, par exemple, à la censure (c'est-à-dire une sorte de

1. Luigi Pareyson, *Conversations sur l'esthétique*, trad. fr. Gilles A. Tibergien, Paris, Gallimard, 1992, p. 57.

2. Josette Féral, *La culture contre l'art. Essai d'économie politique du théâtre*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1990.

3. Philippe Bénéton, *Histoire de mots : culture et civilisation*, Paris, Presses de Science Po, 1975.

néгатif pour lui), doit à présent lutter contre la dynamique culturelle qui tente sans cesse de l'ingérer pour le digérer, se l'approprier. La résistance dont l'œuvre doit faire preuve pour, aujourd'hui, tenir à distance ce qui s'efforce de la plier vers du *connu* ou du *détournable* (et c'est, canoniquement, dans un cas le discours de l'intellectuel, et dans l'autre celui de l'animateur culturel ou du publicitaire) trouve une manière avec le principe moindre-auctorial.

La notion de culture telle qu'elle est à présent employée, dans le langage courant, mais de manière si massive qu'elle devient la principale acception, est en effet liée à l'art. Josette Féral note :

[...] si la culture est bien l'épanouissement des facultés intellectuelles et spirituelles de l'individu comme le XVIII^e siècle l'affirmait, la question qui se pose est celle de savoir comment produire cet épanouissement. [...] Dans l'usage le plus courant, cet épanouissement est lié à une certaine connaissance et, plus encore, "à la capacité de l'individu de connaître, de comprendre et d'apprécier les œuvres artistiques et littéraires" ¹

C'est-à-dire qu'il ne faut pas entendre « culture » comme totalité de ce qui s'oppose à la nature, ni au sens large de l'ensemble des « structures symboliques qui déterminent le social » ², mais comme le rapport au patrimoine artistique et intellectuel. Voilà qui rend possible une « politique culturelle », et ce dès les débuts de la V^e République. Et la médiation culturelle organisée les puissances publiques, quelles qu'en soient les orientations, aura pour effet une normalisation. Depuis les années 80, on a joué sur le flou terminologique et les effets sont parfois catastrophiques. Décider de ce qui relève de la « culture » (souvent par intégration de tout et n'importe quoi – du défilé de mode au jeu vidéo, en passant par le graffiti), favoriser certains champs et financer tel ou tel type de manifestations ; c'est encourager l'émergence d'un rapport à la culture qui, sans doute, n'est plus élitiste ³. Mais s'agit-il encore d'un rapport « culturel » à la culture ? Qu'il soit permis d'en douter. « Culture pour tous », en réalité, ressemble plus à une injonction qu'à un projet. Lorsque le

1. Josette Féral, *op. cit.*, p. 20.

2. *Ibid.*, note 13 p. 17.

3. Christian Doumet écrit ironiquement, et en citant un journaliste du *Monde* : « le grand mérite du slam et du rap n'est il pas d' "avoir démocratisé en France le goût de la poésie" ? » (« Slam, prière et poésie », in *Secousse*, n°6, mars 2012, [En ligne]. <<http://www.revue-secousse.fr/Secousse-06/Guillotine/Sks06-Doumet-Eloges.pdf>>).

« enivrez-vous » de Baudelaire devient un « cultivez-vous » ministériel, convenons qu'il y a une dégradation de l'exceptionnel en banalité.

L'essor de l'industrie culturelle donne lieu à l'instauration du loisir comme modèle pour la pratique culturelle. Du point de vue individuel, ce divertissement se partage ou se remplace, il se communique, il permet la reconnaissance et la valorisation, dite « culturelle », de la personne. Or, le commerce de l'œuvre *comme œuvre* est une intimité qui ne trouve sa justification que par elle-même. La culture ainsi ramenée à sa définition noble « fournit les moyens intellectuels et spirituels de découvrir sa propre identité et de la confronter à celle de l'autre. Elle est un puissant facteur d'identification à soi et de découverte de l'altérité »¹. Le danger est donc dans une perversion de l'œuvre en produit, dans un détournement qui la présente comme « bien culturel ». Mais y a-t-il un détournement possible de la littérature moindre-auctoriale ? Il apparaît que non, dans la mesure où un texte qui *désire* le complément auctorial ne peut valoriser son lecteur que si celui-ci s'est *efforcé*, et a conquis la participation lectorielle comme activité supposant le goût de la littérature plutôt que celui du nom de lettré. Le texte désire un lecteur qui désire un texte. Voilà qui résout, un temps, la problème de la « pollution médiatrice ».

3.6 L'artiste « ce grand homme »

Il y a deux siècles et demi, Charles Duclos diagnostiquait déjà une fièvre culturelle :

Le goût des Lètres, des Sciences & des Arts, a gagné insensiblement, & il est venu au point que ceux qui ne l'ont pas, l'affectent. On a donc recherché ceux qui les cultivent, & ils ont été attirés dans le monde à proportion de l'agrément qu'on a trouvé dans leur commerce².

L'admiration pour le nom des auteurs, cumulée au manque d'instruction tint d'abord les gens du monde éloignés des écrivains. Le rapprochement fut effectué car « les beaux-esprits » apportaient un charme nouveau dans le monde et y trouvaient

1. Patrick Brunel, « Démocratisation de la culture », *Études*, 2012/5, tome 416, p. 619.

2. Charles Duclos, *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000, p. 185.

protection en retour. Les personnes du plus haut rang tiraient vanité de la fréquentation d'êtres lettrés et spirituels, pour peu que ceux-ci fussent socialement en-dessous. « L'esprit a l'avantage que ceux qui l'estiment, prouvent qu'ils en ont eux-mêmes, ou le font croire, ce qui est à peu près la même chose pour bien des gens »¹. Mais il faut toutefois faire la distinction, prévient Duclos, entre les érudits, les « Savants qui s'occupent de Sciences exactes » (que nous appellerions à présent « scientifiques »), les gens de lettres littérairement talentueux, et les beaux-esprits enfin. C'est cette dernière catégorie que la Société cherche à attirer dans ses salons. Leur « esprit est d'un usage plus varié, & d'une application moins décidée, mais plus étendue »², sorte de dandies avant l'heure, si l'on peut dire. L'aristocratie et ses salons ne sont plus, les noms d'auteur sont sanctifiés, mais à mesure de leur audience : tout va dans le sens de cette « démocratisation », selon l'expression consacrée.

Le propos d'Alexis de Tocqueville lorsqu'il compare « l'état » de la littérature en temps « aristocratiques » et en temps démocratiques a pour nous quelque chose de lumineux. La médiocrité littéraire et la standardisation des lectures hâtives auraient donc pour source le régime politique qui leur sert de contexte ? « La démocratie ne fait pas seulement pénétrer le goût des lettres dans les classes industrielles, elle introduit l'esprit industriel au sein de la littérature »³. C'est que Tocqueville fait dépendre la production littéraire de son public. Si celui-ci est peu exigeant et qu'il offre la renommée à moindre-frais, alors les auteurs se multiplient et font publier de piètres œuvres. « Dans les temps de démocratie, le public agit souvent avec les auteurs comme le font d'ordinaire les rois avec leurs courtisans ; il les enrichit et les méprise »⁴. La rareté des livres pendant l'Antiquité, le coût de la reproduction, la complexité de leur circulation, tout ceci mène à la constitution d'un lectorat riche et relativement avisé. Au sein de l'aristocratie politique existait donc une aristocratie littéraire. Mais nous concluons trop promptement à la supériorité de la littérature antique sur nos littératures modernes et contemporaines. Tocqueville est très clair à ce sujet :

1. *Ibid.*, p. 186.

2. *Ibid.*, p. 187.

3. Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Robert Laffont, 1986, p. 468.

4. *Ibid.*, p. 469.

[...] si les écrivains y ont quelques fois manqué de variété et de fécondité dans les sujets, de hardiesse, de mouvement et de généralisation dans la pensée, ils ont toujours fait voir un art et un soin admirable dans les détails; rien dans leurs œuvres ne semble fait à la hâte ni au hasard; tout y est écrit pour les connaisseurs, et la recherche de la beauté idéale s'y montre sans cesse ¹.

Or, nous tenons à la variété, nous tenons à la hardiesse. Que faut-il en conclure? S'il n'est pas question de changer de régime politique pour la seule raison littéraire, on peut en revanche imaginer un lectorat différent. Souvenons-nous que ce sont les goûts et les comportements lectoriels qui favorisent la qualité des écrits publiés. Aussi, une aristocratie littéraire en régime démocratique pourrait être la solution. C'est, en tout cas, une piste que nous explorerons².

Mais « l'état culturel », pour reprendre l'expression de Marc Fumaroli, s'oppose en tous points à la possibilité que nous évoquons :

Tout musicien qui a le "souci de soi" se calfeutre pendant ce tapage nocturne [celui de la « Fête de la Musique »], de même que tout lecteur digne de ce nom est mis en déroute par la *Fureur de lire* ³.

Cette « fureur de lire » donne lieu à la production massive d'ouvrages. Et si l'image nous est permise, il en va du même phénomène en matière agroalimentaire : l'élevage intensif du porc est dû à l'accroissement de sa consommation. Peut-on encore parler de nourriture spirituelle dans le premier cas? Voilà ce à quoi contre quoi vient jouer le moindre-auteur. Car le lire, c'est ralentir.

3.7 « Noms de l'auteur : le nom »

Pour jouer avec Proust, et en écho avec le fantasme sur le nom de l'auteur, il est utile de relire ces quelques lignes issues de la fameuse partie de *La recherche du temps perdu* intitulée : « Nom de pays : le nom » :

1. *Ibid.*, p. 469-470.

2. *Cf.*, *infra*, Partie III, chapitre 3.

3. Marc Fumaroli, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Éditions de Fallois, 1992, p. 254.

Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller, depuis que j'avais lu *La Chartreuse*, m'apparaissant compact, lisse, mauve et doux ; si on me parlait d'une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu, on me causait le plaisir de penser que j'habiterais une demeure lisse, compacte, mauve et douce, qui n'avait de rapport avec les demeures d'aucune ville d'Italie puisque je l'imaginai seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes ¹.

Du nom de la ville au nom de l'auteur les différences sont minces, tant c'est du régime de la rêverie qu'il est ici question. Et l'expérience corrobore cette intuition sans difficulté.

« Mallarmé », ce mot seul suffit à évoquer la préciosité d'un bleu gris, presque métallique. Le vers est long, riche en articulations comme ce passage de la première à la deuxième syllabe du nom, de la deuxième à la troisième, en wagons cahotants, mais solidaires toujours. Avec pareil nom, le pseudonyme est inutile ; dire « Mallarmé », le penser seulement, et nous voilà emportés dans la divagation propice aux lentes lectures, sur un banc public, en fin d'après-midi. Le nom de l'auteur a ici un effet à la limite du physique, la rêverie cotonneuse conditionne la lecture, qu'elle soit ou non entamée. Qu'importe que nous connaissions le personnage, son œuvre, ou bien que nous contextualisions l'un ou l'autre, le nom agit sur moi comme un filtre mystérieux dont je ne sais me défaire.

Dans « Chevillard », il y a « rigolard », une gouaille bien française que cache en partie l'aspect banal et provincial du nom. Le patronyme vaudrait ici le plus précis des dispositifs s'il était possible d'en maîtriser à coup sûr les effets sur une cible donnée. Parce qu'il renvoie à un auteur imaginaire que je reconstruis comme une « chimère fonctionnelle », ce nom et l'empire (vaguement consenti) qu'il a sur moi forment un danger charmant avec lequel il est intéressant de composer.

Que se passe-t-il avec un auteur méconnu, oublié, contemporain ? Dans quel état d'esprit vais-je découvrir Louis Calaferte, Maurice Pons ou Antoine Volodine ? N'ai-je pas commencé à « lire » avant la première page ? Pourquoi le nom de Racine ne me donne-t-il aucune impression de terroir ?

1. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 436.

3.8 L'auteur véritable

Le grand mérite des analyses de Pierre Bayard est de nous convaincre que si l'auteur (en tant que personne, « moi profond » ou auteur imaginaire – nous reviendrons sur ce dernier) participe de la lecture, la guide ou l'informe, il n'en est pas moins un obstacle car il lui impose un pôle d'analyse auquel il est malaisé de se soustraire, à moins de le remplacer, voire de nier son nom. Pierre Bayard énonce trois raisons de modifier l'auteur.

D'abord, la fidélité à son égard est toujours fautive, car nous ne saurions avoir assez d'éléments sur lui pour prétendre le connaître vraiment. Et il est vrai que « l'essentielle imperfection » de sa biographie rend vaine toute prétention à vouloir faire de sa vie l'unique clé du texte.

Ensuite, l'erreur dans l'attribution d'un texte à un auteur peut se révéler riche en surprises, et mieux, en découvertes. Que l'on pense aux nombreuses avancées scientifiques qui prennent source dans des méprises, grossières parfois. Le progrès s'y fait par rectifications. Galilée à tort de considérer que les marées prouvent la double rotation de la Terre (sur elle-même et autour du Soleil). Mais il appuie une hypothèse qui se révélera exacte. L'erreur a l'inestimable avantage de nous sortir du protocole ou de la tradition. Elle est une puissance de déplacement, et en cela permet des changements de perspectives pour peu qu'elle soit assumée.

Enfin, remplacer un auteur par un autre, c'est être créatif car du texte émerge de nouvelles significations, des saillances imprévues, inexistantes sans cette opération.

Reprenons un exemple de Bayard : il est en effet très plaisant d'imaginer que Corneille a rédigé *Dom Juan*, car le héros apparaît surtout sous son jour le plus noble (à savoir celui d'un être digne, résolu et constant comme le sont Rodrigue ou Horace), et la question des déchirements intérieurs, chère à Corneille, se retrouve chez les personnages secondaires, plus présents, leur conférant une nouvelle épaisseur. Avoir changé l'auteur, l'imaginer seulement, c'est déjà modifier sa lecture car le texte est autre. Procéder à un tel échange, c'est casser le cliché d'un Corneille principalement tragédien. Mais dans un même mouvement, la pièce *Dom Juan* est déjà moins comique. Sans être tout à fait émancipé, le texte est clairement multiple. Il va sans dire que l'intérêt est grand, et que notre étude ne saurait ignorer tel apport. De même :

Relire l'*Odyssée* en supposant qu'il a été écrit par une femme ne conduit certes pas à un texte sensiblement différent de celui que nous sommes habitués à fréquenter. Mais une relecture ainsi orientée enrichit la perception, en ouvrant l'attention du lecteur vers toute une série d'aspects qui n'auraient pas nécessairement frappé celui qui s'en tiendrait à l'hypothèse traditionnelle ¹.

Le ton de l'*Odyssée* diffère de celui de l'*Illiade*. Contrairement à l'*Illiade*, L'*Odyssée* met les femmes en avant, elles protègent les hommes, certains passages, certains détails, sont chargés de sens nouveaux mais tout aussi cohérents que dans la lecture traditionnelle. Les arguments sont nombreux, et ils sont proposés par Samuel Butler, un écrivain du dix-neuvième siècle. Leur justesse a finalement assez peu d'importance, car ce qui compte pour Pierre Bayard, c'est de relever que

tout nom d'auteur est un roman. Loin d'être un simple mot, il attire autour de lui toute une série d'images ou de représentations, tant personnelles que collectives, qui viennent interférer avec le texte et en conditionnent la lecture ².

Lorsque Samuel Butler prétend nous éclairer sur la personnalité vraie de l'auteure de l'*Odyssée* (dans *The Authoress of the Odysse*, 1897), il nous apporte des éléments aussi précis que le sexe, la personnalité, les compétences, les rapports que cette jeune femme entretient avec sa famille, son féminisme latent, etc. Nous ne pouvons plus lire le texte comme nous le faisons initialement.

Allons un peu plus loin et affirmons que le texte, même « verrouillé » par son auteur, *l'auteur officiel*, laisse *toujours* la place pour qu'un autre s'y glisse et s'en empare ou pour qu'un autre nom (tissu composite qui mêle les sonorités de ses lettres à la biographie de son possesseur) viennent prendre la place de celui qui trônait en haut de la couverture. Quand John Thomas Looney publie en 1920 un ouvrage³ qui révèle que Shakespeare n'était autre que le dix-septième comte d'Oxford (Edward

1. Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 24.

2. *Ibid.*, p. 27.

3. John Thomas Looney, *Shakespeare identified in Edward de Vere, the Seventeenth Earl of Oxford*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1920.

de Vere), soit à peu près tout sauf le fils d'un boutiquier (et le petit fils d'un paysan); peu nous importe de savoir si cela est vrai ou pas. Pourtant l'hypothèse sut convaincre Freud, qui en usa. Nous disposons d'un certain nombre d'éléments sur la vie d'Edward de Vere, et ceux-ci nous permettent de placer le complexe d'Oedipe au centre d'*Hamlet*¹. La lecture orientée par la théorie freudienne s'engage nouvellement. Le texte s'est révélé autre parce que son auteur a été remplacé.

La théorie littéraire connaît bien *l'auteur réel* (Guy de Maupassant, 1850-1893) et *l'auteur intérieur* (c'est le créateur dont Freud essaye de pointer l'inconscient). Pierre Bayard cherche à affirmer que lorsque nous utilisons le nom d'un auteur, c'est en fait celui d'un *auteur imaginaire*, « que nous fabriquons à partir de ses [œuvres] et des représentations qui en circulent »². L'opération critique qui vise à assumer ce principe en substituant un auteur à un autre (ou même celle qui vise à l'amélioration des œuvres³) n'est pas sans lien avec l'acte de lecture comme engagement créatif.

Dans un cas, les auteurs restent massifs mais parfois échangeables. Les autorités se discutent mais le principe auctorial est indemne. Dans l'autre, l'auteur garantit par son seul nom, mais les auctorialités sont partagées.

Dans un cas, Pierre Bayard fait « régresser la critique » (comme il se plaît à le dire). Dans l'autre, le moindre-auteur fait avancer la littérature.

Contrairement aux apparences, ces deux modèles entretiennent un lien qui s'apparente à du parallélisme. D'abord, les évidences sont mises en péril, et selon des raisonnements aux dehors contestables, voire illogiques. De ces propres essais, Bayard dit :

[...] les lois de la raison se trouvent sans cesse bafouées puisqu'ils [ses textes] reposent souvent sur des formes archaïques de logique. Les raisonnements absurdes ou boiteux y sont légion, dans le même temps où s'y trouvent transgressées les lois élémentaires de l'organisation du réel comme celle de la chronologie⁴.

1. Le père du comte décède alors que celui-ci est encore enfant, sa mère se remarie peu après et il s'éloigne d'elle.

2. Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, *op. cit.*, p.39.

3. On se reportera à l'essai de Pierre Bayard intitulé *Comment améliorer les œuvres ratées ?* (Éditions de Minuit, 2000)

4. Pierre Bayard, « Comment j'ai fait régresser la critique », *op. cit.*, p. 32.

Le fonctionnement est assez similaire chez nous, puisque le texte du moindre-auteur, quoique achevé, attend un lecteur inventif et constructeur pour se déployer. Le lecteur est un peu auteur, et l'auteur l'est un peu moins. L'auteur, qui n'a plus de biographie, joue contre lui-même en limitant ses pouvoirs ou en déléguant certains d'eux. Autant d'éléments qui s'opposent au sens commun. Mais il convient de procéder à une seconde mise en parallèle.

Marc Escola dit du geste de Pierre Bayard, lorsqu'il s'affaire à « améliorer les œuvres ratées », qu'il n'est iconoclaste qu'au vu de notre « espace académique » qui suppose un critique « se vouant à justifier le texte réel comme immuable dans sa lettre parce que parfait dans sa conception [...] »¹. Le moindre-auteur, parce qu'il n'habite pas son texte à la manière du romantique, ne peut être, par son lecteur, perçu comme tel. Il n'est en conséquence aucune perfection textuelle, mais plutôt une invite à faire germer des parts de texte par une activité lectorielle concentrée, créatrice ou astucieuse. Et il ne s'agit plus de l'incomplétude du texte dont parlait Umberto Eco², ni de dire que « la relation au lecteur est partie organique du travail littéraire, entre monde, représentation, et l'aventure langagière qui les traverse »³. La lecture d'un pan de texte désauctorialisé n'a plus le recours au réflexe. Elle n'a rien de « naturel », elle n'est pas « essentiellement » littéraire, elle ne va pas de soi. Elle est faite d'interruptions.

3.9 La lecture dynamique et réflexive

Le nom de l'auteur est une fiction et Éric Chevillard ne s'y trompe pas, lui qui intitule son journal sur Internet : « l'autofictif ». Difficile d'y démêler le vrai du faux. Plus significative encore, son autobiographie. La voici :

Éric Chevillard, né un 18 juin à la Roche-sur-Yon, anciennement Napoléon-Vendée, il ne s'endort pas pour autant sur ses lauriers puisqu'on le voit encore effectuer bravement ses premiers pas cours Cambronne, à Nantes. Il a deux ans lorsqu'il met un terme à sa carrière de héros national.

1. Marc Escola, « Comment améliorer les œuvres réussies ? », *Pour une critique décalée*, sous la direction de Laurent Zimmermann, Paris, Cécile Defaut, 2010, p. 87.

2. *Cf.*, *supra*, Partie I, chapitre 1, section 1.

3. François Bon, « Haïr Pierre Bayard (mais le haïr bien) », *Pour une critique décalée*, *op. cit.*, p. 44.

Il brise alors son sabre sur son genou puis raconte à sa mère qu'il s'est écorché en tombant de cette balançoire et elle feint gentiment de le croire.

Ensuite, il écrit. Purs morceaux de délire selon certains, ses livres sont pourtant l'œuvre d'un logicien fanatique. L'humour est la conséquence imprévue de ses rigoureux travaux.

Il partage son temps entre la France (trente-neuf années) et le Mali (cinq semaines). Hier encore, un de ses biographes est mort d'ennui ¹.

C'est très significatif. Pour l'humour d'abord, bien sûr, mais aussi par la rareté des éléments de nature biographique dans le travail de Chevillard. Pourtant, à la lecture de ses ouvrages, on n'en pense pas moins, par exemple, qu'il est peu mondain, humaniste et politiquement de gauche. Peut-être est-ce inexact, mais ces quelques indications dirigent la lecture. Même le nom d'un auteur « discret » reste un recueil d'éléments qui, tour à tour, éclairent et figent.

Lorsque nous mettons en cause l'influence du nom de l'auteur dans le monde culturel et ce qui s'en suit invariablement, l'idéologie n'est pas première. Il ne s'agit surtout pas de procéder à une critique des éminences ou de refuser la valorisation de qui la mérite amplement. Au contraire, c'est pour mieux éviter l'aplanissement de l'art, l'équivalence des lectures et la disparition progressive « des grands » qui, eux, supposent (et parfois exigent) un effort de la part de celui qui lit. En changeant les auteurs des œuvres, c'est le texte qui se manifeste sous de nouvelles coutures souvent passionnantes.

[...] une histoire littéraire rénovée peut [...] se détacher des figures individuelles, qui pèsent excessivement sur la lecture des textes, pour mettre en valeur, comme y incitait Valéry, des courants créatifs plus profonds, dont les auteurs ne sont que des porte-paroles transitoires, lesquels auraient pu tout aussi bien, dans d'autres configurations du monde qui n'ont finalement pas été retenues, habiter une autre période ².

La démarche de Bayard entretient avec la nôtre une proximité que l'on aurait tort de ne pas interroger. S'il tient à « dépeussier » les textes en faisant de l'auteur

1. *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, sous la direction de Jérôme Garcin, Paris, Mille et une nuits, 2004, p. 102.

2. Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, *op. cit.*, p. 51.

« une métaphore active »¹, c'est pour mieux extraire l'œuvre de tout ce qui l'enserme et la mure entre les mots d'autorité qui gravitent autour d'elle. Exemple pour le *Journal d'un curé de campagne* : Bernanos, polémiste, roman, fiction, vingtième siècle, catholique, *Action française*, etc... Qu'on le veuille ou non, un texte crée bonne part des conditions de sa lecture, *il prescrit* sa lecture. Mais ce cadre textuel doit pouvoir sortir d'un autre cadre plus large et qui conditionne notre rapport au premier. Nous poussons un peu plus loin que Bayard. Lire *Don Juan comme si c'était* une pièce de Corneille est le pas qui précède une démarche telle que lire *Palafox comme si c'était*, en partie, un roman sans auteur. Mais ce n'est pas simple affaire de degré. Il est une différence de taille, que nous laissons un instant de côté.

Insistons d'abord sur la part de liberté dont le lecteur dispose pour peu qu'il aille contre l'histoire littéraire en accompagnant un temps Pierre Bayard. Chacun peut dès lors réaliser ses propres substitutions, aussi anecdotiques soient-elles. Untel sentira *ce qu'il y a de Léon Bloy* chez Céline, un autre remarquera la trace de Baudelaire dans *Le Calvaire* de Mirbeau :

Vous sortez, cependant, poussé par un ennui, par un désœuvrement, par vous ne savez quoi ; par rien,... et voilà qu'au bout de cent pas vous avez rencontré l'homme, la femme, le fiacre, la pierre, la pelure d'orange, la flaque d'eau qui vont bouleverser votre existence ².

Un autre allumera un cigare à côté d'un tonneau de poudre, pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée, pour se contraindre lui-même à faire preuve d'énergie, pour faire le joueur, pour connaître les plaisirs de l'anxiété, pour rien, par caprice, par désœuvrement ³.

Quelques pages plus loin, alors le narrateur du *Calvaire* implore la Vierge, il se peut fort que l'ombre de Baudelaire surgisse à nouveau, et qu'à la Vierge de plâtre à laquelle s'adresse le personnage se mêlent la Vénus du poète :

1. L'expression est de Bayard, il définit ainsi la métaphore active : « comparaison entre deux auteurs menée à son terme, et conduisant à la substitution de l'un à l'autre », *op. cit.*, p. 156.

2. Octave Mirbeau, *Le calvaire*, *op. cit.*, p. 124.

3. Charles Baudelaire, « Le mauvais vitrier », in *Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 1973, p. 37.

Et ses yeux disent : - “Je suis le dernier et le plus solitaire des humains, privé d’amour et d’amitié, et bien inférieur en cela au plus imparfait des animaux. [...]”

Mais l’implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre ¹.

Vierge, bonne Vierge, m’écriais-je... Parle-moi, parle-moi encore comme jadis tu me parlais dans la chapelle... Et redonne moi l’amour, puisque l’amour, c’est la vie, et que je meurs de ne pouvoir plus aimer. [...]

Mais la Vierge ne m’entendait plus ².

Le moindre-auteur décide de laisser son texte perméable. Que les résonances puissent se produire *en son sein*, et non pas avec ce qui fait figure d’extériorité pour l’œuvre. De la même manière que nous nous décalons par rapport à la démarche de Roland Barthes (« Il faut ignorer l’auteur »), nous nous décalons par rapport à celle de Bayard (« Il faut changer l’auteur »). Pourquoi tuer l’auteur, et pourquoi le substituer à un autre s’il orchestre lui-même son absence ou la possibilité de l’altérité dans son œuvre ? Encore une fois, on croit maltraiter l’auteur en lui imposant ce qu’il peut désirer.

Nous n’allons pas beaucoup plus loin que Bayard ; en fait nous procédons même à une économie critique. En déclarant le texte améliorable ou bien mobile, en défendant la désattribution ou la réattribution, il encourage l’avènement d’un lecteur-critique de haut vol. Or, il ne semble pas vouloir envisager le cas à la fois plus simple et plus radical d’*un genre d’auteur* qui s’emploierait à renoncer plutôt qu’à être dépossédé. Dans les deux situations, le lecteur devient une sorte de sur-lecteur, seule l’origine de cette « promotion » diffère. Ne minimisons pas cet écart, mais reconnaissons qu’à défaut d’être jumelles, ces deux ambitions sont sœurs et ne s’excluent pas l’une l’autre. En fait, Pierre Bayard donne le primat à un type de lecteur bien particulier, solitaire, lettré, et que nous appellerons « lecteur éclairé ». Alors que c’est le quidam qui lit chez nous, il donne l’accolade à l’auteur, il en est le partenaire.

Dernière différence (que nous avons volontairement occultée jusqu’ici, car si elle est massive, elle ne brise pas l’aspiration commune qui vise à grandir la lecture) ; *le*

1. Octave Mirbeau, *op. cit.*, p. 143.

2. Charles Baudelaire, « Le fou et la Vénus », in *Petits poèmes en prose, op. cit.*, p. 33-34.

sens de l'œuvre reste l'affaire de Pierre Bayard alors que *le mouvement de la lecture* serait plutôt la nôtre. C'est qu'en réalité, le pas supplémentaire que nous faisons, n'a de sens qu'envers les auteurs qui le permettent. Notre pas supplémentaire est finalement un pas de côté. Et il est plus exact de dire que ce que nous traitons comme un parallélisme pour plus d'intelligibilité, est à vrai dire la convergence de deux droites en un point fantasmatique où la lecture confine à l'artistique.

Que retirons-nous de ce long chapitre, de ce long parcours ?

Qu'historiquement, l'écrivain n'a pas toujours eu une grosse épaisseur auctoriale. Nous aurions pu aussi nous référer à la conférence marquante de Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? »¹, et qui insiste sur l'auteur comme « fonction » dont ont besoin certains textes, pour raisons légales et institutionnelles, mais variables selon les époques.

Que la démarche herméneutique n'est d'aucun secours pour le sur-lecteur. Et c'est une chose qui aura son importance lorsqu'il nous faudra dire qu'*a priori*, une littérature moindre-auctoriale n'est pas une littérature élitiste. Une littérature dont l'enjeu majeur n'est pas d'être comprise n'exige pas un lecteur « cultivé ».

Que vouloir « augmenter » le lecteur peut se faire en tuant l'auteur (comme instance détentrice du sens), mais que cette augmentation lectorielle gagne en légitimité pour peu qu'une décision auctoriale la fonde. Et que la décision de retrait touche à d'autres champs que celui de la signification.

Que la soumission de l'art au culturel n'est pas propice à la littérature désauctorialisée, et que le rapport de sur-lecteur à moindre-auteur diffère considérablement du rapport de lecteur à auteur biographique.

1. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*

Un programme moindre-auctorial ?

4.1 L'impossible manifeste

Définir comme repérer la moindre-auctorialité, du point de vue artistique, suppose l'exclusion inconditionnelle d'une règle et de sa reproductibilité. Le moindre-auteur est toujours d'une manière ou d'une autre solitaire en sa posture. Il n'est pas que « le premier » à « procéder ainsi », c'est aussi le seul. Le premier appelle toujours un deuxième (au moins), et retire à celui-ci l'opportunité d'inventer son retrait. Et même si l'on retrouve des parentés, des ressemblances frappantes, même s'il est possible (et même souhaitable) de rassembler plusieurs moindre-auteurs sous une même catégorie ou derrière des procédés de même ordre, on notera qu'il doit y avoir toujours nouveauté et imprévisibilité, ou plus concrètement, il doit s'agir de textes qui n'ont rien de commun. Ni esthétique, ni thèmes, ni lectorat, ni idéologie. Ou bien ce sera fortuit.

Si l'on considère néanmoins, un temps, comme également valables pour notre étude les répétitions de structures, d'attitudes, ou d'écritures moindre-auctoriales, on constate que le premier à avoir ainsi procédé change de statut, qu'il signe malgré lui son principe, et que de moindre-auteur qu'il fut, il devient éminemment créateur, éminemment signataire, éminemment auteur. C'est peu ou prou, le maître ou bien le chef de file. On pourra se revendiquer de lui, et redoubler son auctorialité du nimbe éclatant formé par le groupe d'œuvres qui font figure de parenté et de légitimation. Tout se renverse alors. C'est la raison pour laquelle on peut reconnaître et identifier le moindre-auteur par la lecture de son texte, et non dans la théorie qui le surplomberait, qu'il s'agisse d'un manifeste signé par une confrérie d'artistes ou de la théorisation du philosophe jetant les principes de ce que sera l'aventure moindre-

auctoriale, tout au moins les rails sur lesquels elle s'avancera. Arthur Danto se plait à mettre en cause les constructions d'héritage *a posteriori*. Disons pour résumer sa posture que la technique seule ne fait pas système de pensée artistique, qu'elle ne suffirait à regrouper les œuvres :

Il est vrai qu'au moins à partir de 1956 Motherwell a utilisé dans ses collages des étiquettes arrachées à des paquets de Gauloises, mais j'hésiterais à voir dans cette pratique une anticipation du pop art : ces collages relèvent plutôt du *Merzbild* tardif et appartiennent donc à un courant artistique tout à fait différent. Pour des raisons esthétiques et sentimentales, Motherwell aimait le *bleu* Gauloises, mais il ne sut que faire du pop art lorsque celui-ci fit son apparition : il n'y voyait pas l'aboutissement d'un programme qu'il aurait mis en route, pas plus que les pratiquants du pop art ne voyait en lui un prédécesseur ¹.

La ressemblance entre deux procédés ne suffit à les lier. Si je lis :

Moi : Et ensuite ? Bah, ensuite, je me suis mis torse nu, me dit-il, ma chemise était trempée, et je suis resté comme ça, en caleçon, au soleil, me disant deux ou trois choses, quatre exactement :

1. Je ne peux pas rentrer comme ça.
2. Il est 12h55.
3. Le temps que ça sèche.
4. Je prendrai le suivant ².

Je retrouve clairement quelque chose de l'exhaustivité dont fait parfois preuve Beckett, pourtant elle n'est pas ici moindre-auctoriale puisque je n'ai rien à articuler à ma guise, quoique la mise en page et le caractère secondaire des informations fassent penser au tableau des croisements des protagonistes à la fin du premier chapitre de *Mercier et Camier*.

1. Arthur Danto, *L'art contemporain et la clôture de l'Histoire*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2000, p. 77.

2. Christian Gailly, *Un soir au club*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 109.

Nous n'établissons donc aucune « frise auctoriale » car, d'abord, nous en ignorons les deux bouts qui, d'ailleurs, seraient toujours et forcément contestables. Et puis trop de paramètres entrent en ligne de compte. La posture d'Eric Chevillard nous intéresse principalement pour un seul ouvrage. Celle de Samuel Beckett convoque un procédé que l'on retrouve dans différents textes. D'autres cas ne concernent qu'un paragraphe. Comment trancher ici entre le moins et le plus auctorial ? Quels critères permettraient de pallier les différences de nature entre les textes et les phases moindre-autoriales ? Le retrait augmente-t-il proportionnellement au nombre de lignes dans lesquelles on l'observe ? Évidemment pas. Un espace vide dans le texte par exemple, un trou ou un blanc, peut correspondre à une place laissée libre, un manque à combler (ce qui est moindre-auctorial), mais d'autres cas montreront qu'il s'agit d'une information dissimulée au lecteur (ce qui relève du pouvoir d'auteur) ou d'un jeu avec sa frustration.

Dans sa nouvelle « Le vin de Paris », Marce Aymé s'engage dans une histoire sympathique (celle d'un vigneron détestant le vin), mais s'interrompt moins de deux pages plus loin en confessant son ennui, quoi que les péripéties eurent été singulières et amusantes (il en détaille un certain nombre). Il change donc de cap, et nous raconte une autre histoire, franchement dissemblable. Il conserve tous pouvoirs, et nulle tâche n'est laissée au lecteur, nulle compensation ne paraît nécessaire au bon déroulement du récit. Ainsi, c'est le contexte qui permet de trancher et de lire correctement. La volonté de l'auteur comme contractant n'est pas apparente, je ne suis donc en rien lié et ma lecture maintient sa linéarité. Voilà qui complique la tâche. Le contexte, l'indice, le pacte éventuel qui permettent au lecteur de venir prendre le relai doivent naturellement être pris en considération. Aussi la moindre-auctorialité ne se constate plus seulement, elle s'appréhende. En conséquence, la moindre-auctorialité ne loge pas exclusivement dans « sa trace » aperçue, mais dans cette trace une fois investie : là, où je suis *un peu plus que lecteur*.

Mais si, à nouveau, nous envisageons en principe la reproduction, tout se mêle extraordinairement parce qu'alors ce n'est plus l'auteur qui se retire du texte, mais le texte qui invite le lecteur. C'est très différent. Dans le premier cas il faut inventer un moyen de disparaître au profit d'une lecture en part affranchie de la symbolique auctoriale. Dans le second, « le truc » est bien connu et il n'y a plus moindre-auteur ni sur-lecteur, mais « moindre-ouvrage ». Dans les années 1990, un type de livres

fut très à la mode chez les adolescents, et la principale collection française portait le nom suivant : « Un livre dont vous êtes le héros ». Ces « livres-jeu » permettaient une interaction avec leurs lecteurs et le cours du récit évoluait en fonction de leurs choix. Tous les paragraphes étant numérotés, le lecteur se déplace dans l'ouvrage en fonction du choix qu'il fait à la fin de chaque paragraphe, ou du résultat que lui donne le dé qu'il lui a fallu lancer, et le cours du récit s'en trouve imprévisible.

C'est typiquement ce vers quoi mène l'idée d'une moindre-auctorialité reproductible. Les qualités littéraires sont très largement renvoyées au second plan, et seul importe de « gagner ». Il n'y a aucune espèce d'intérêt à refaire un ouvrage tel que les *Cents mille milliards de poèmes*. Sauf à vouloir trouver un autre système de permutation (numérique, par exemple), mais l'ambition est, on en conviendra, assez peu littéraire...

Il n'est donc pas imaginable que soit rédigé un « Manifeste de la moindre-auctorialité ». Ce serait la trahir ou bien l'amener ailleurs. Régis Debray donne une intéressante définition du manifeste :

Personnellement, quitte à circonscrire trop étroitement le champ du débat, je n'entendrai pas par "Manifeste" seulement ce qui porte ce nom. Mais toute déclaration écrite publiée par (ou pour) une nouvelle école ou tendance esthétique, à la double condition qu'elle concerne un *collectif* (réunion, groupe ou mouvement) et qu'elle soit prospective. N'est donc pas "manifeste" l'interprétation a posteriori d'une œuvre ou d'un mouvement non plus que les écrits d'un artiste, dès lors qu'ils n'engagent que lui ¹.

C'est le mot « prospectif » qui nous retient le plus ici. Debray regroupe les ambitions du manifeste artistique sous trois pôles bien distincts ; la fonction de rupture, la fonction de vérité et celle de totalité (de l'art vers le politique et le social). Le moindre-auteur n'est ainsi que pour raisons esthétiques. Et ces raisons ne sauraient être subordonnées à d'autres. Si des aspects politiques affleurent parfois, ils sont les conséquences de partis-pris esthétiques.

1. Régis Debray, « Qu'est-ce qu'un manifeste littéraire ? », 1994 [En ligne]. <<http://regisdebray.com/litterature :articles>>

Si c'est à un manifeste de compenser l'affaissement auctorial, ce n'est donc plus au lecteur de le faire, et tout est perdu. Osera-t-on imaginer que le manifeste, avec ses règles, ses codes, sa contextualisation, ses noms et ses repères, laisse au lecteur une latitude suffisante pour investir le texte ? S'il faut relire à l'aune d'un vieux texte qui prétend à la fois être la source et le moteur, c'est que le roman que nous goûtions n'est plus appréhendable pour lui-même et qu'un pan auctorial appartiendra toujours au manifeste, celui-là même dont le lecteur aurait pu se saisir. En effet, si le manifeste dit : « l'auteur devra se soustraire et faire en sorte que son lecteur compense », alors ni l'un ni l'autre ne sont libres de le faire, et l'auteur reste auteur, le lecteur lecteur. Parce que le manifeste dit le fondement, il fonde, c'est-à-dire dire qu'il devient un terrain symbolique, voir un terreau. En ce sens il conditionne l'écriture comme la lecture, et se fait obstacle dans la relation rare que l'écrivain tentait d'instaurer avec son destinataire. Cette rareté n'a plus de sens si elle fut décrétée, elle devient une norme, une façon de faire, et rien n'est moins surprenant. La fonction de totalité qu'évoque Debray pourrait finir de nous convaincre, car le manifeste est chose prétentieuse et dont le caractère rejaillit sur ses partisans. Or, le sur-lecteur, s'il conquiert une dignité dans la lecture, ne le fait que sur une base d'humilité que conditionne l'étrangeté de son expérience littéraire. De même, qu'y a-t-il de plus humble pour un auteur que de vouloir l'être moins ? Ce paramètre légèrement psychologisant a toutefois son importance sur cet aspect de la question.

L'événement artistique est pensé comme philosophique, et donc, souvent politique et social. Bauhaus : « Nos ateliers ne peignent plus les tableaux, ils édifient les formes de la vie ». Mondrian : « La pure vision plastique doit édifier une nouvelle société ». Adorno : l'art comme force subversive, outil d'émancipation ¹.

Dans ce même texte, Debray précise : « N'est donc pas "manifeste" l'interprétation a posteriori d'une œuvre ou d'un mouvement par un écrivain ou un critique (Umberto Eco sur Pollock, Genet sur Gacometti, etc.) »². Voilà qui nous permet d'ajouter, dans la foulée, que notre étude n'est aucunement « manifestante ». Si elle

1. Debray Régis, « La fin des manifestes », *Journées esthétiques de Mirmande*, juin 1994 [En ligne]. <http://regisdebray.com/pages/pdf/la_fin_du_manifeste.pdf>

2. *Ibid.*

se propose d'expliquer et se laisse parfois aller à tenter la justification, ce n'est pas pour autant un catalogue de règles ayant valeur prospective. Et puis, étudier un phénomène littéraire n'est en rien un appel à sa reconduction.

C'est que la moindre-auctorialité n'est pas un principe primant, le socle d'une littérature, le ferment qu'un manifeste viendra expliquer, légitimer, défendre. Elle est une posture circonstancielle plus qu'une pose d'écrivain, une posture à l'égard d'un lecteur, et non une pose devant l'Histoire. En cela, elle n'a pas vocation à être défendue. Seul le profit esthétique (qui embrasse toutefois un certain gain éthique) la valide et suffit à la rendre légitime. Et mis à part nos propos sur une fonction polémique à l'égard de l'époque (et dont les auteurs eux-même ne sont peut-être pas conscients, au sens où le *malgré soi* ne disqualifie jamais l'effet), nous ne disons rien de plus que l'originalité du point de vue de l'art et l'élégance du point de vue de sa réception. Puisqu'avec l'esthétique nous nous penchons sur ce petit corpus d'œuvres (bien plus large en réalité), c'est en mêlant l'expérience de la lecture à la spéculation pour saisir ce qui se joue de commun dans les procédés d'écritures qui nous retiennent.

C'est justement parce qu'elle est philosophie que l'esthétique n'a rien à dire à l'artiste : l'esthétique n'est ni normative, ni évaluatrice mais spéculative puisque la philosophie spéculé et ne légifère pas. [...] Naturellement l'esthétique, du seul fait de rendre l'artiste ou le critique plus conscients de leur travail, peut influencer sur leur comportement, mais cette influence n'est toujours qu'un effet et ne peut jamais devenir une proposition, parce que cela n'est pas du ressort de la réflexion esthétique : il s'agit d'une conséquence secondaire de la spéculation pure qui, essentiellement, n'a aucun caractère normatif ¹.

En cela, un discours sur la moindre-auctorialité est forcément délicat s'il n'est pas celui de l'artiste ni celui du critique. Même ils n'ont rien à en dire tant sont ouverts les modes de lecture. Éric Chevillard ne s'y trompe pas :

1. Luigi Pareyson, *Conversations sur l'esthétique*, trad. Gilles A. Tibergien, Paris, Gallimard, 1992, p. 121.

La théorie littéraire relève aussi pour moi de la spéculation poétique. Mes agacements se formulent en réaction à l'allergène. Les théories naissent toujours après coup, dans une conscience rétrospective de l'œuvre ¹.

Il nous faut alors accepter de faire de la philosophie sans omettre de donner à l'expérience la part qui lui revient. Comme l'encourage Luigi Pareyson : « l'expérience pour stimuler et vérifier la philosophie et la philosophie pour expliquer et fonder l'expérience » ².

Revenons au manifeste.

Dominique la véritable n'était pas dans ses amourettes faciles, ces expériences de physique amusante. Des quelques années qui suivirent, en Amérique, on n'a rien su. Il est probable que ce temps ne fut pas rempli seulement par des lectures frénétiques, d'immenses promenades à cheval et cette ivresse qui venait sans doute à cette époque d'inonder son cœur, pour lui dire que l'adolescence avait menti, qu'elle était belle, désirable – et rythmer l'univers d'un gong implacable, celui de la jeunesse qui se débarrasse des liens et des vieilleries de l'enfance ³.

« Des quelques années qui suivirent, en Amérique, on n'a rien su ». Cette phrase semble être de celles qui mènent le lecteur à la rêverie, qui lui autorise une déconnexion avec le récit, qui l'y encourage presque ⁴. Mais rien de commun avec la désauctorisation puisque nous n'avons là qu'une petite mise en scène visant à donner un peu plus d'épaisseur au personnage, une touche de réel, à la manière dont le peintre laisserait au dernier plan quelques formes floues qui suggèrent que le paysage

1. Pascal Riendeau (2008), « Des leurres ou des hommes de paille », entretien avec Éric Chevillard, *Roman 20-50*, n°46, p. 22.

2. Luigi Pareyson, *op. cit.*, p. 120.

3. Roger Nimier, *Les enfants tristes*, Paris, Gallimard, 1951, p. 266.

4. On songe à cette ellipse qui ouvre l'avant-dernier chapitre de *L'éducation sentimentale* :

Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.

Il revint.

(Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, Paris, Le livre de poche, 1983, p. 491.)

se poursuit dans la diégèse, hors de la portée du spectateur. Nimier renforce par là son pouvoir auctorial, il est et restera définitivement le créateur de la jeune Dominique, et s'il simule une méconnaissance de son histoire c'est pour mieux montrer au lecteur que son parcours du roman dépendra exclusivement des choix narratifs de l'auteur.

Mais nous pouvons imaginer que ce texte (qui appartient à un mouvement littéraire précis, celui des « Hussards », et feignons de l'ignorer) soit produit dans le respect de codes imposés par un manifeste. On y lirait que la « psychologie moderne et les conditions socio-historiques après la Libération supposent que, dorénavant, la femme soit un charmant insaisissable aux ressorts psychiques impénétrables ». Par exemple. Voilà que différents procédés d'écritures sont légitimés, dont celui qui noie la rêverie naissante dans une lot déferlant d'éléments qui l'avorteront immédiatement. Ainsi de ces allusions aux promenades à cheval, à l'adolescence, au désir, aux ivresses, etc.

Nous venons d'imaginer l'effet d'un manifeste sur le texte, et les jeux d'allers et retours entre la réception du roman et du manifeste, des considérations sur la différence des sexes, la contrainte de l'auteur, les libertés et l'inventivité qui en découlent. Ce petit exercice à le mérite de nous montrer que le discours théorique surplombant est souvent possible, même faux, pompeux et ridicule. Or, ce même exercice s'avère impossible dans le cas précis de la moindre-auctorialité. À tel point qu'avec toute la mauvaise foi du monde et bien des arrangements *a posteriori*, nous ne parvenons pas à trouver les bases de ce que serait le « Manifeste de la moindre-auctorialité ».

Ce n'est qu'à l'égard de la norme auctoriale que le moindre-auteur est considéré comme tel. Si la norme c'est de l'être, alors il n'est qu'auteur. Cela signifie que soit le procédé dépend d'un manifeste, et il légitime alors un nouveau type d'auteur. Celui là ne peut être moindre, tout au plus c'est un genre qu'il se donne. Soit le procédé est reproduit par l'auteur, et cela devient l'un de ses marqueurs stylistiques, soit un renforcement. Dans les deux cas, nous n'avons pas la communication auctoriale qui fait osciller le pouvoir d'auteur à lecteur. Prenons deux illustrations, un peu lointaines de prime abord : le « naturel » et le sommeil.

Certains états ne peuvent se réaliser que de manière « secondaire ». C'est-à-dire qu'en tant que poursuivis, ils deviennent inaccessibles. La simple tentative de réalisation suffit d'ailleurs à en assurer l'impossibilité. S'employer à « être naturel »

illustre le problème de manière canonique. C'est l'exemple dont use Jon Elster, en s'appuyant sur le journal de Stendhal et son envie tenace de devenir naturel :

Mais cette idée est contradictoire, puisque l'intentionnalité du désir de paraître indifférent est incompatible avec l'absence d'intentionnalité qui définit l'indifférence ¹.

Il en va de même lorsqu'on s'efforce de vaincre l'insomnie. L'application, l'effort ou la concentration ; autant de comportements qui, mis au service de l'assoupissement, vont irrémédiablement y faire obstacle. Elster donne l'exemple d'une technique thérapeutique pour retrouver le sommeil : il est demandé au patient de noter avec soin les symptômes de son insomnie, et ce toutes les cinq minutes, de tenir une sorte de carnet qui éclairera le thérapeute. Mais, et alors qu'il a voulu s'exécuter avec obéissance, le patient s'est endormi. Il a fallu que le sommeil vienne comme un « effet secondaire », comme la conséquence inattendue du relevé des symptômes. Bien entendu, il était nécessaire que l'insomniaque soit dupe de la méthode.

De ces deux exemples, nous pouvons tirer une leçon parfaitement superposable sur la double impossibilité moindre-auctoriale que nous évoquions. Si un manifeste définit les « manières » désauctorialisantes, s'il fixe l'obligation de se faire moindre en énumérant les moyens de l'être, il construit une norme qui refonde automatiquement l'auteur dans sa pleine intégrité. C'est remplacer une tradition par une autre, c'est l'obligatoire subversion. Car il y a plus absurde encore que de s'évertuer à être naturel, que l'on songe à l'injonction extérieure : *Respire, relâche tes bras, quitte donc cet air inquiet, sois naturel quoi!* Symétriquement : *Rédige ceci, construit cela, perds le contrôle quoi!* L'application de moyens pré-définis construit un type d'auteur, c'est-à-dire ni plus ni moins qu'un auteur.

L'autre impossibilité, celle de la répétition du procédé qui ferait de l'auteur un moindre-auteur permanent, celle du romancier voulant *être moindre-auteur pour être moindre-auteur*, elle est semblable à la technique d'endormissement volontaire : *Si je ne pense à rien, je finirai par m'endormir*, pensait-il... Il y a une forte contradiction dans la méthode même. La moindre-auctorialité est un effet secondaire. Elle n'a

1. Jon Elster, *Le laboureur et ses enfants*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 19.

pas de sens comme objectif, elle n'a pas d'intérêt littéraire pour elle-même. Nous le disions, cela devient « un truc », un « gadget », et l'intérêt littéraire disparaît derrière l'admiration (au mieux), ce qui ne risque pas de me mener à une lecture augmentée. Pas plus que ne s'endort l'insomniaque, l'auteur ne s'amoindrit. À vouloir une perte de contrôle contrôlée, on affermit ce qu'il fallait affaiblir.

En substituant, dans les lignes qui suivent, au terme « conscience » celui d'« auctorialité », on comprend que le paradoxe de la moindre-auctorialité fonctionne bien sur le modèle des « effets essentiellement secondaires » de Jon Elster :

Dans ces deux exemples, l'objet du désir est un état de privation : l'absence d'une forme particulière de conscience (comme l'attention que l'on porte à l'impression que l'on produit) ou l'absence de conscience en général. De plus, dans ces deux exemples, le moyen utilisé pour obtenir cet état est particulièrement maladroit dans la mesure où il établit et renforce l'état dont l'absence est désirée ¹.

La moindre-auctorialité est donc un état auctorial *essentiellement* secondaire. Non pas que l'induction volontaire soit impossible du point de vue de la psychologie de l'individu, mais si l'on considère le point de vue de l'art (celui qui nous intéresse), on observe qu'il y a d'abord une nécessité littéraire visée, et qui suppose d'en passer par la moindre-auctorialité (une seule fois, ou bien ponctuellement). À vouloir encourager la moindre-auctorialité, et ce avec la puissance normalisatrice du manifeste, on se retrouve dans le cas des ordres contradictoires tels que « Ne soyez pas si obéissant » :

L'ordre ne dit pas au destinataire de se placer dans un état qui est intrinsèquement irréalisable de manière volontaire. Bien au contraire, le destinataire pourrait avoir décidé de son propre chef de ne pas obéir aux ordres – mais il ne peut pas sans contradiction obéir à l'ordre de désobéir ².

Le moindre-auteur va contre lui-même et dans l'intérêt supérieur du texte, c'est-à-dire dans le cadre d'un texte. Pas en général. Ce ne peut donc être sous le coup d'un

1. *Ibid.*, p. 21.

2. *Ibid.*, p. 39.

ordre absurde qui lui enjoindrait de se faire moindre *a priori* car « l'état moindre-auctorial » deviendrait alors ordinaire, normé, stabilisé... en un mot : auctorial. L'auteur ne peut pas avoir envie de devenir moindre-auteur, pour composer ensuite d'un texte adapté à sa posture, puisque c'est par le texte qu'il le devient. Soit $p =$ se faire moindre-auteur :

[Cet ordre] de vouloir faire p [contient] donc implicitement un ordre de ne pas vouloir faire p . [...] C'est une perversion de la notion d'ordre, un ordre étant habituellement une injonction de faire quelque chose même si on ne veut pas le faire, mais sans l'injonction supplémentaire et absurde que l'on ne doit pas avoir envie de le faire ¹.

Voilà donc les difficultés techniques que pose cet improbable manifeste. Il en existe d'autres, et de nature cette fois historique.

4.2 Le manifeste inutile (la contemporanéité)

Malgré certaines radicalités, la moindre-auctorialité s'inscrit assez aisément dans un mouvement d'historicité. Et ce qu'ont pu dire critiques, commentateurs ou théoriciens prend une couleur nouvelle ou un parfum de réactualisation. À l'image de Bernard Noël :

Un lecteur est-il un témoin ? Oui et non. Il est d'abord celui qui rachète l'impuissance de l'écrivain à transformer ses mots en actes efficaces pour la raison que, lui lecteur les éprouve comme tels dans la conviction de sa lecture. Ce mouvement va bien au-delà de l'adhésion puisqu'il incorpore l'écrit et, au moins provisoirement, l'accomplit dans le partage de la pensée. Lire crée donc un présent dont le texte est le support ou le territoire aussi longtemps que dure son parcours, et cependant que le texte se réalise alors dans le corps lisant, c'est au fond la représentation qui s'abolit dans la mesure où est re-pensée la pensée de l'auteur ².

1. *Ibid.*, p. 43.

2. Bernard Noël, *A bas l'utile*, Publie.net, 2010, [En ligne], p. 11. Disponible sur <<http://www.publie.net/fr/ebook/9782814502994/%C3%A0-bas-l-utile>>

Une fois de plus, le vocabulaire employé, et même s'il a initialement vocation métaphorique, se rapproche considérablement de nos constatations. Bernard Noël parle du « rachat » d'une impuissance, et c'est à peu de choses près (en excluant la dimension religieuse que contient le mot de rachat) le pacte hobbesien que nous retrouvons là. Seul le mot d'impuissance ne convient pas, car en langage hobbesien, il y a contrat parce qu'il y a des puissances, il y a contrat parce que « je ne suis pas assez fort ». Et cette puissance inadéquate, plutôt que de l'enregistrer *a posteriori*, le moindre-auteur en assure la pérennité dans son œuvre.

L'inscription de la moindre-auctorialité au sein des problématiques contemporaines est d'autant plus justifiée qu'elle se passe de toute velléité programmatique. Il n'y a pas trace de projet moindre-auctorial, pas de manifeste, ni même de groupe d'écrivains. Si nous ne sommes plus à l'époque des manifestes, la force de la moindre-auctorialité, et c'est aussi son moteur, c'est d'assumer pleinement la chose. Quand on décide de se faire moindre comme auteur, ce n'est ni par réaction esthétique, ni par tentative de continuation. Les exemples récents que donne Dominique Viart dans *Quel projet pour la littérature contemporaine ?* sont probants. Il présente les projets de « La nouvelle fiction » et du « Néo-lyrisme », pour mieux montrer comment leurs ambitions sont finalement vaines :

Ex avant-garde et néo arrière-garde forment ainsi un couple inséparable, perpétuant d'historiques querelles des Anciens et des Modernes, chacun ayant besoin de l'autre comme adversaire. La « Nouvelle fiction » a choisi le « Nouveau Roman » ; le « textualisme » est choisi par le « néo-lyrisme ». Le simple fait de s'auto-identifier comme « néo-quoi-que-ce-soit » suffit du reste à dire combien ce que l'on cherche à mettre en oeuvre relève d'une pratique existante (que désigne le radical qui suit le préfixe « néo », qu'il s'agisse de *roman*, de *lyrisme*, ou de *fiction*...) que l'on se contente de restaurer en la renouvelant ¹.

Pour exemple, si l'on tient absolument à placer Beckett dans un courant, il s'agira du « Nouveau roman ». En tant que moindre-auteur, il sort du schéma « l'homme, son œuvre et son temps », il n'a plus vocation en cela à se trouver inscrit où que ce

1. Dominique Viart, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?*, Publie.net, 2008, [en ligne], p. 26. Disponible sur <<http://www.publie.net/fr/ebook/9782814500747/quel-projet-pour-la-litt%C3%A9rature-contemporaine%C2%A0>>

soit. On en revient donc à ce caractère imperceptible pour les champs culturels ou institutionnels.

Cependant, l'hypothèse que la moindre-auctorialité puisse être susceptible d'une formulation non « manifestante » doit théoriquement être prise au sérieux. Il intéressant de voir que le projet ne s'annonce pas exclusivement par le manifeste, et l'attitude de Pierre Michon nous paraît à cet égard plus juste, plus fine, plus aux prises avec la contemporanéité. Il ne s'agit plus de poursuivre la modernité, car on ne se détachera pas réellement de ses ancrages culturels ou de ses modes d'énonciation. Et Dominique Viart le décrit admirablement : chez Michon, le « projet » devient « projection », le « programme » « problème » et la « proclamation » « introspection »¹. Il n'est plus question de groupe ou de mouvement, seulement d'un écrivain qui se construit une voie propre sans en passer par la confrontation. Concrètement, on peut dire que l'assertion devient une question. Suivent les deux premières phrases des *Vies minuscules* :

Avançons dans le genèse de mes prétentions.

Ai-je quelque ascendant qui fut beau capitaine, jeune enseigne insolent ou négrier farouchement taciturne ?²

Les mots de Dominique Viart sont à nouveau lumineux :

[...] c'est un projet « rétrospectif » et non prospectif, en ce sens qu'il n'énonce pas la littérature à venir, ni ne se coupe de celle du passé, mais cherche en amont de lui-même ce qui fut sa « genèse ». Le projet s'énonce ainsi à l'origine de l'œuvre mais dans une sorte d'archéologie de lui-même. En même temps il est cette œuvre dont il cherche à identifier la source³.

En quelque sorte, l'envers sur-auctorial du manifeste. Et de la même manière, dans les dernières lignes de *Rimbaud le fils* :

1. *Ibid.*, p. 44.

2. Pierre Michon, *Vies Minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, p. 13.

3. Dominique Viart, *op. cit.*, p. 42.

Qu'est ce qui relance sans fin la littérature ? Qu'est ce qui fait écrire les hommes ? Les autres hommes, leur mère, les étoiles, ou les vieilles choses énormes, Dieu, la langue ? ¹

L'intention originaire, la source et le moteur de l'œuvre ne sont pas proclamées, ils sont au contraire interrogés comme en vain, comme des moments fonctionnels du texte, des rouages dont l'effet sur le lecteur importe d'avantage qu'une hypothétique réponse. L'auteur nous invite ici à partager un peu de ce questionnement, foncièrement auctorial, qui le soude au texte et le décrédibilise à la fois. Il y a sans doute une parenté entre cette posture et celle du moindre-auteur. L'écrivain qui laisse en suspend une question affichée comme fondamentale trouve une proximité avec celui qui use du silence ou du blanc. Il y a l'aveu d'une impuissance, et c'est un relai tendu à travers le texte. « Je n'y suffit pas », dit l'auteur.

La thèse de Dominique Viart est ainsi formulable : la littérature contemporaine fuit le manifeste (trop bruyant) pour s'interroger sur ce qu'elle fait, sur le « pourquoi écrire ». Il montre bien que le « projet » est en réalité un « trajet », que c'est la question de l'origine de leur travail qui fait avancer les œuvres de ces auteurs, et non les déclarations de principes conjuguées à une ivresse du futur. C'est au sein de cette même contemporanéité littéraire que s'inscrit la moindre-auctorialité par la solitude artistique primant sur la position dans un groupe, et le sens des trajectoires individuelles avant celui de la cohérence programmatique. Alors peut surgir de la nouveauté.

En somme, le manifeste et son goût pour l'état des lieux, sa prétention à la lucidité, sont par principe impossibles. Et puis qui rédigerait cet improbable texte ? La question n'est pas uniquement rhétorique, car l'écrivain décidant d'en être l'auteur endosserait par ce fait même une posture en tous points opposée à l'attitude auctoriale qu'il appellera de ses vœux. Il y aurait contradiction. Non pas parce qu'il proclamerait d'abord pour se retirer ensuite (après tout le « Manifeste du Surréalisme » invoque bien rationnellement les puissances de l'inconscient), mais parce qu'il donnerait « la règle » et empêcherait ses suiveurs potentiels de s'inventer « en moindre ». Le manifeste désignant à l'origine une déclaration du prince expliquant sa conduite

1. Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991, p. 110.

en matière de politique extérieure, l'usage que nous faisons actuellement du terme ne peut tout à fait s'extirper d'un esprit et d'une attitude souveraine :

Si, dès la Pléiade, l'auteur de manifeste emprunte au document royal son nom et son langage impérieux, c'est qu'il a conscience de représenter une autorité légitime. Non politique mais spirituelle, incarnée non dans une église mais dans un petit groupe de novateurs éclairés, presque d'initiés. L'auteur de manifeste est donc, dès l'origine, un prophète, et le nouveau droit divin dont il se réclame est tout bonnement celui du génie [...] ¹.

Avec les siècles changent les principes, avec le romantisme le relativisme prend le pas sur la voix de la muse, et ensuite vient le temps de la spontanéité. La Pléiade, le romantisme, Dada. Mais cette spontanéité, jamais, ne sera suffisante pour déboulonner la figure tutélaire d'un auteur de manifeste. Et même s'il le rédige anonymement, rien ne change car l'injonction demeure, ainsi qu'un rapport au monde, et ses fondements. La force du moindre-auteur, c'est de renverser l'idée de spontanéité. S'il faut du nouveau et de l'imprévu, ce ne sera pas sous sa plume, mais par la lecture d'un autre. C'est alors que le spontané laisse place à l'irratrapable. À la vitesse de l'écriture automatique succède le temps long des récupérations multiples et désordonnées que le livre subira une fois officialisée sa distance avec l'auteur. Et c'est par exemple une publication. Comment rédiger cela sans dire « le pourquoi et le comment » ?

Et puis, à qui donc s'adresserait ce livre ? Aux auteurs, invités à se déposséder ? Aux lecteurs invités à se réapproprier ? L'une des caractéristiques du moindre-auteur, c'est qu'il est libre de l'être ou pas, à sa guise et avec plus ou moins d'intensité. Il ne l'est pas *de facto*, mais selon une nécessité artistique. Le manifeste qui attaque, défend, associe ou légitime se plaît à exposer et imposer, il a vocation à renforcer ou bien à fabriquer des auteurs, mais surtout pas à les fragiliser. Les écrivains de la Pléiade se réclament des Anciens, les romantiques du lyrisme de la Nature, les naturalistes de vues sociales, les symbolistes cherchent les secrets sous l'apparence, le surréalisme plonge dans l'onirisme, Dada brise les conventions... il y a une incongruité à vouloir inscrire la moindre-auctorialité dans ce lignage.

1. Micheline Tison-Braun, « Portrait-robot de l'auteur du manifeste », in *Études françaises*, vol. 16, n° 3-4, 1980, p. 70.

Et puis enfin, mais c'est le plus important : pourquoi chercher à se manifester ou à adopter un comportement manifestaire lorsqu'on a décidé de se faire un peu plus discret que les autres auteurs, plus discret que soi-même dans ses autres livres ou ses autres pages ?

La moindre-auctorialité a d'autant plus le caractère contemporain qu'elle succède à la modernité, en cela qu'elle est le miroir inversé de l'inscription du moi dans le texte au XIX^e siècle.

Alain Vaillant nous explique que vers les années mille huit cent trente, la littérature passe de « discours » à « texte », du fait des nouveaux modes de diffusion. Naturellement, le statut de l'auteur change car ce n'est plus une parole d'homme adressée à un destinataire, mais le texte centralisé qui s'offre à un public indifférencié :

Le système littéraire public, du fait même du rôle central qu'y jouent les industries culturelles, enclenche un mécanisme de standardisation et d'impersonnalisation dont l'auteur risque d'être la première victime. L'écrivain, s'il veut persister à tenir le discours à l'intérieur du texte et à faire entendre sa voix – or l'écrivain reste par vocation un homme de parole –, doit donc trouver les moyens d'inscrire sa présence auctoriale et, pour ainsi dire, de faire entendre sa voix *dans le texte même*¹.

C'est qu'il s'agit de sauver sa voix, de l'inscrire différemment, d'y maintenir une présence, une marque singulière, celle de l'ouvrier sur son ouvrage, c'est-à-dire la perpétuation du discours sous une forme nécessairement nouvelle. Flaubert illustre bien cette démesure dans le travail, et qui passe par les brouillons, les scénarios, les notes en tous genres, les correspondances, qui sont autant de manière de rester dans le discours. Mallarmé et Valéry pousseront plus loin en faisant de l'inachevé et du non-publié une éthique et une esthétique à la fois (éthique de l'inchoativité et esthétique du *non-finito*, selon Alain Vaillant). En parallèle, et c'est pour nous saisissant, l'auteur cherche à se « glisser » dans le texte publié, à y faire entendre sa voix de manière indirecte et à apparaître pour son lecteur sous la forme d'un écrivain. Alain Vaillant appelle « subjectivation » « ce mécanisme qui touche à la nature même de la communication littéraire moderne et qui permet au lecteur de

1. Alain Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », *op. cit.*, p. 11.

deviner, derrière le texte qu'il lit, une instance énonciative latente, puis d'identifier cette instance textuelle à la figure de l'auteur »¹.

Si le phénomène nous retient, c'est parce qu'il ressemble étrangement à l'image inversée de ce que vise le moindre-auteur. L'un force sa présence au texte et la veut *manifeste* pour le lecteur. Or l'autre se comporte de manière à retirer sa personne pour que le lecteur se sente à son tour écrivain. La « subjectivité parlante »² d'un Montaigne ne peut plus s'exprimer de la même manière (à cause de l'énonciation moderne) et doit trouver une manière de loger dans le texte, de façon détournée ou indirecte. Le style indirect libre, manié par Flaubert à la perfection, est un exemple de choix. Alors que semble se dérouler paisiblement une logique narrative, quelqu'un parle dessous, et c'est en quelque sorte une matérialisation discrète de l'auteur.

Et de la même manière qu'on ne peut imaginer un « Manuel des stratégies d'inscriptions auctoriales dans le texte », on n'imagine pas celui de la moindre-auctorialité. Ce sont là des rapports intimes au texte et qui n'ont pas vocation à être proclamés. Entre la tricherie et le secret. D'une certaine manière, ils sont seconds, et tributaires d'un projet artistique plus vaste. Ils en sont une caractéristique, nullement une bannière. La subjectivation moderne a pour pendant la moindre-auctorialité. Et elles sont moins « projets » que « réactions ». Réactions à l'époque dans les deux cas mais sur un mode affirmatif, car porteurs de nouveautés.

L'incongruité moindre-auctoriale tient moins sa teneur de l'implication lectorielle qui en résulte, que de l'alliance entre indécision et nécessité à laquelle le lecteur se voit confronté. C'est qu'aucune indication, aucune invite explicite ne le guide et oriente le changement de régime de lecture. Ni « entre ici lecteur », ni « nul n'entre ici s'il n'est sur-lecteur », l'implication est intuitive, et cette intuition naît de la lecture même. C'est, là encore, une raison pour laquelle le traitement d'une séquence ou d'un aspect désauctoralisé du texte ne peut être foncièrement mauvais. Cette intuition qu'il faut compenser ne saurait être si l'auteur indiquait, car il mettrait un frein à la prise de responsabilité. Et le sentiment d'incongruité que suscite parfois l'œuvre d'art dite « contemporaine » nous éclaire alors. Reprenons un exemple que donne Arthur Danto dans *La transfiguration du banal* : J., jeune artiste aux prises

1. *Ibid.*, p. 12.

2. Nous empruntons l'expression à Alain Vaillant.

avec les problématiques contemporaines expose un lit.

J. affirme que son lit n'imité rien, c'est un simple lit. Et sans doute le lit a-t-il été fabriqué par un menuisier : mais même si c'est celui-ci qui a fait le lit, c'est néanmoins J. qui a réalisé l'œuvre d'art, et, dans la mesure où des lits identiques au sien ne sont toujours que des lits et non des œuvres d'art, le fait que l'artiste ait rejoint le menuisier ne saurait en aucun cas être considéré comme un succès philosophique, et ceci quelque soit le succès artistique rencontré par *Le Lit* de J. ¹

Danto explique que deux objets se ressemblant en tous points n'autorisent pas à déclarer que l'un imite l'autre. Il nous dit aussi que l'amateur d'art fonde son plaisir par un savoir qui consiste à distinguer la réalité du virtuel, de l'imaginaire ou de l'imitation. Aussi, J. présent à mes côtés pendant la visite de l'exposition, et m'invitant à m'allonger sur *Le Lit*, me mettra dans une situation de malaise. J'hésiterai, je refuserai, ou bien je ne m'y résignerai qu'avec une foule de précautions. Et nous imaginons sans mal la scène. Voilà que je regarde de tous côtés, que je jette un œil inquiet sur le gardien de la salle, que je me force à ricaner, pour finalement m'installer *sur l'œuvre* en prenant bien garde de ne pas trop peser et de n'en pas salir le tissu avec mes chaussures. J'ai le sentiment de « profaner », d'avoir franchi l'espace qui sépare l'art du réel, l'exception du quotidien. Inutile de développer d'avantage l'illustration du philosophe américain, ce *Lit* n'est pas un simple lit, il n'est ni banal, ni « faux », mais il excède sa propre présence, il est à *propos* d'autre chose.

« Qu'est ce que c'est ? », « Que faire ? », « Où regarder ? », sont des questions que chacun aura rencontré dans une exposition d'art contemporain. La distance psychique qui fait que l'objet d'art me tient en respect est source d'interrogations multiples qui, de l'émerveillement à la colère, ne cessent pas de faire de cet objet une œuvre. Sans les encouragements de J., m'être allongé dans *Le Lit* aurait pu mener devant un tribunal. Avec son aval, j'expérimente la transgression, quoi qu'elle n'ait probablement rien d'esthétique. Et c'est peut-être là le piège, le « complot » que dénonce Baudrillard² dans son article retentissant. Impossible d'être « en face » de l'œuvre, il ne me reste que le sourire entendu.

1. Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989, p. 46.

2. Cf., *infra* : Partie III, chapitre 3, section 3.

La place que le moindre-auteur laisse au sur-lecteur peut-être comparée au *Lit* de J. Je ne sais pas comment procéder, je suis suspendu. Seulement, sans exhortation, et parce qu'un lien au texte a déjà été tissé, je peux « m'y installer » avec une application qui remplace l'air canaille de « l'empêcheur d'exposer en rond ». Et l'expérience est ici esthétique. N'y a-t-il pas là une « contemporanéité artistique » fonctionnant ici sans risque de perversion? Par l'absence de projet, par la discontinuité avec les pratiques passées, on peut raisonnablement qualifier la moindre-auctorialité de démarche post-moderne même si nous ne tenons pas compte du point de bacule généralement retenu et que l'on situe au milieu des années soixante (mille neuf cent soixante-quatre pour Arthur Danto). Et ce vide programmatique tient de la dimension « spectrale » de la moindre-auctorialité autant que de l'absence d'ambitions précises. Le moindre-auteur est un état, et non un genre. Le retrait auctorial donne lieu à une occasion esthétique, par et pour l'activité d'un lecteur, et voilà tout.

Rencontrer le sur-lecteur

5.1 Le hasard et la ruse

Celui qui reçoit, envisage et compense la désauctorisation peut, à bon droit, être conçu par le moindre-auteur comme « principe hasardeux ». Le mot de hasard est très imparfait, mais il a l'avantage, pour un temps, de nous laisser avancer sans compliquer inutilement le propos. Par « hasard », et dans le cadre de notre étude, nous entendrons la rencontre imprévisible mais rationnelle de pôles hétérogènes dont le concours produit une nouveauté, en cela non susceptible d'avoir été anticipée. Que les accents cournotiens¹ de cette définition soient relativisés. La rencontre en elle-même doit avoir lieu. Ce n'est ni plus ni moins que la lecture. Mais sa forme, elle, est imprévisible.

5.1.1 Doubler le hasard ? Le redoubler ? L'abolir ?

Nous n'ambitionnons pas de mener une réflexion sur le hasard lui-même, mais d'observer comment « le hasardeux » prend place dans la mécanique moindre-auctoriale de manière assumée et sans qu'une quelconque revendication soit nécessaire.

Il faut pourtant s'entendre assez précisément sur ce que l'usage de la notion de hasard signifie ici pour nous. La typologie dont use Clément Rosset dans la *Logique du pire* est tout à fait fonctionnelle et nous permet un repérage efficace entre les différentes acceptions.

1. « Il faut, pour bien s'entendre, s'attacher exclusivement à ce qu'il y a de fondamental et de catégorique dans la notion du hasard, savoir à (sic) l'idée de l'indépendance ou de la non-solidarité entre diverses séries de causes » (Antoine-Augustin Cournot, *Essai sur les fondements de nos connaissances et sur les caractères de la critique philosophique*, in *Œuvres Complètes*, tome II, Paris, J. Vrin, 1975, p. 36.)

D'abord, il y a « le sort ». Un principe personnifié, souvent déifié, met en branle des connexions causales qui vont mener vers le bonheur ou le malheur de l'homme (ou du groupe). D'emblée, il apparaît que rien ne lie cette conception du hasard avec celui qui interviendrait dans les relations de moindre-auteur à sur-lecteur.

Ensuite, il y a « la rencontre ». Mais bien qu'elle semble de prime abord convenir, sa stricte définition ne peut rendre compte de ce qui nous occupe. En réalité, elle suppose deux séries causales indépendantes qui vont à un moment donné, ou du fait d'un événement, trouver un point d'intersection. La rencontre est fortuite, et « les référentiels de cette rencontre sont imprévisibles »¹. Or, le référentiel d'où s'observe la rencontre de l'écrivain et de son destinataire, c'est le livre. Il en est la condition de possibilité, et porte ainsi sur lui le caractère de la prévisibilité.

La « contingence » est tout aussi mal venue. Que la sur-lecture puisse n'avoir pas lieu, c'est certain. Mais, précisément, c'est la lecture que nous essayons de penser, une lecture qui a lieu et dont on ne peut déterminer d'avance forme ni intensité. La notion de nécessité qui conditionne celle de contingence, et inversement, chacune étant le négatif de l'autre. Un lecteur est nécessaire pour l'existence esthétique de l'œuvre désauctoralisée. Mais il en va ainsi pour tout type d'œuvre. Et si nous disons que son implication dans la réception est contingente, nous ne disons pas grand chose en réalité tant il en va de même pour toute réception, et quel que soit le domaine artistique. Inapte à anticiper les réactions de son texte, mais soucieux qu'elles aient lieu (puisqu'il les sollicite), le moindre-auteur lance son livre dans le champ hasardeux de la réception. À l'indétermination relative du comportement lectoriel s'ajoute une licence co-auctoriale. Ce que le lecteur aperçoit comme une nécessité (celle de compenser pour lire), prend les airs de la contingence lorsque c'est le moindre-auteur qui envisage.

Il y a deux manières d'interpréter sa stratégie : soit le moindre-auteur s'emploie à « doubler » (au sens argotique) le hasard, c'est-à-dire ruser avec lui, le prendre de court en préparant un hasard plus important que celui qui opère initialement (et qu'on appelle « dépossession de l'œuvre »), soit il « redouble » le hasard, comme pour l'assumer et l'amplifier, au point d'en faire un principe créatif à part entière.

1. Clément Rosset, *Logique du pire*, Paris, PUF, 1971, p. 75.

Doubler le hasard ou le redoubler. À moins qu'il n'y ait une autre méthode, celle de « l'abolition ».

Albert Thibaudet rapporte un propos de Mallarmé :

Hors nous-même, disait Mallarmé dans quelque conversation, l'univers est le domaine sans borne du Hasard. Toute action humaine certifie le hasard qu'elle voudrait nier ; par le seul fait qu'elle se réalise, elle emprunte au hasard ses moyens. Mais le hasard en peut faire jaillir un monde ¹.

Le propos vaut bien entendu pour le poète. La circonstance, nous l'avons vu, est ennemie en matière littéraire si l'on considère le projet mallarméen. Or, c'est la circonstance (peut-être l'autre nom du hasard) qui conditionne son désir d'absolu. Thibaudet pointe le problème de cette manière :

[...] l'idée d'absolu est, pour un philosophe critique, contradictoire, puisque penser c'est établir une relation, et que l'on ne pense l'absolu que comme objet relatif au sujet qui le pense ².

Cette idée est tout aussi fondamentale que cruelle pour qui voudrait se faire le simple « opérateur » du Grand Œuvre. L'objectif devient d'atteindre à la pureté des relations entre les choses, aux relations même, et de les livrer telles quelles. Ainsi sera déjoué le hasard comme source de son geste créateur. C'est de soi qu'il faut se méfier, c'est de ses impressions, de cette part de soi qui siège obstinément entre soi-même et les « essences » ou bien la « vérité » :

[...] je n'ai créé mon Œuvre que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Béatrice ³.

1. Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1926, p. 421.

2. *Ibid.*, p. 421-422.

3. Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 348-349.

Et Blanchot résume tout l'enjeu en quelques mots : « Le livre sans hasard est un livre sans auteur : impersonnel »¹. Les représentations personnelles sont levées, elles sont tenues en échec et l'auteur qui n'est plus suspect d'avoir mêlé ses vues au grand mouvement de l'œuvre n'est plus tout à fait auteur. Sans doute la tâche est-elle extraordinairement complexe (voire irréalisable), toujours est-il que l'effacement auctorial effectué dans l'intérêt de l'œuvre et par abolition du hasard est une méthode digne d'intérêt.

5.1.2 Le redoublement : stratégie de l'imprédictible

Doubler le hasard, ou bien le redoubler. La première possibilité ne convient pas. Et puis vouloir abolir le hasard, c'est justement tenter de le doubler. Le moindre-auteur est tel parce qu'il *peut* moins, parce que que la littérature lui semble pouvoir fonctionner sans lui, en tant que démiurge. Renoncer à l'usage d'un contrôle maximal, c'est-à-dire aussi grand que possible, ce n'est pas hasarder, mais penser l'exercice d'écriture sans la symbolique d'une main qui décide, arrête, conclut et scelle. Perdre une certaine qualité de contrôle au profit d'une proposition de lecture. En redoublant le hasard, on l'accepte pleinement, au point de le savoir (ou de le faire) allié. Pour exemple, nul peintre ne consentira moins au hasard que cet artiste fictif, Frenhofer, auquel Balzac consacre « Le chef-d'œuvre inconnu ».

Pourtant, à lire Maurice Blanchot, on en vient à croire que la perte du contrôle est structurelle en littérature, qu'il en irait de sa condition-même, et que « l'œuvre » (entendre une composition qui dépasse le simple livre comme « amas muet de mots stériles, ce qu'il y a de plus insignifiant au monde »²) est une solitude, une solitude hétérogène à celle de l'écrivain. En fait, le critique semble affirmer qu'une locution telle que « l'œuvre de l'écrivain » relève du non-sens, que ce couplage notionnel est abusif. L'écrivain ne possède que le livre, l'objet. L'œuvre, quant à elle, est

1. « Le livre qui est le Livre est un livre parmi d'autres. C'est un livre nombreux, qui se multiplie comme en lui-même par un mouvement qui lui est propre et où la diversité, selon des profondeurs différentes, de l'espace où il se développe, s'accomplit nécessairement. Le livre nécessaire est soustrait au hasard. Échappant au hasard par sa structure et sa délimitation, il accomplit l'essence du langage qui use les choses en les transformant en leur absence et en ouvrant cette absence au devenir rythmique qui est le mouvement pur des relations. Le livre sans hasard est un livre sans auteur : impersonnel ». (Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op. cit.*, p. 306-307).

2. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 16.

toujours la résultante du non-contrôlé. Le phénomène est si profond que l'écrivain, nous explique Blanchot, est dans la plus stricte incapacité à lire son propre texte si c'est de littérature qu'il s'agit. La dépossession dont il est question, et dont nous avons dit combien elle a peu à voir avec notre objet d'étude, est radicalisée. Blanchot la dit superbement :

L'impossibilité de lire est cette découverte que maintenant, dans l'espace ouvert par la création, il n'y a plus de place pour la création – et, pour l'écrivain, pas d'autre possibilité que d'écrire toujours cette œuvre. Nul qui a écrit l'œuvre, ne peut vivre, demeurer auprès d'elle. Celle-ci est la décision même qui le congédie, le retranche, qui fait de lui le survivant, le désœuvré, l'inoccupé, l'inerte dont l'art ne dépend pas ¹.

Le référentiel « objet livre », point de contact entre écrivain et lecteur, porte en germe les traitements possibles du texte. Bien sûr, ceux-ci sont imprévisibles. Mais pour l'auteur, c'est là un hasard structurel, et sans commune mesure avec la « demande de hasard » qu'il formule de façon artistique dans le cadre moindre-auctorial.

Reste la seconde possibilité, celle du redoublement. Pour exposer sa conception du hasard en art, Clément Rosset commence par réhabiliter Hippias. Dans le dialogue platonicien qui le met en scène (*Hippias Majeur*), Socrate l'interroge sur la nature du beau et entend pour réponse que c'est une belle jeune fille : « Sache donc, Socrate, puisqu'il faut te dire la vérité, que le beau, c'est une belle fille² ». Pour Rosset, « une » est plus important que « fille », et cette unité désignant la singularité, rend le propos d'Hippias plus profond qu'il n'y paraissait initialement.

Ce que Socrate appelle “le beau” est ainsi caractérisé par un double hasard. Hasard à deux niveaux : d'une part le beau survient par hasard, à l'occasion d'une rencontre qu'aucune loi ne régenté ; d'autre part la qualité de cette rencontre, qui la fait dire belle, est elle-même d'ordre hasardeux, ne renvoyant à aucune généralité que désignerait le terme “beau”. On dira que la rencontre belle est “bonne”, en ce qu'elle procure au sujet de la rencontre un certain agrément ³.

1. *Ibid.*, p. 17.

2. Platon, *Hippias Majeur*, in *Premiers dialogues*, trad. fr. Émile Chambry, Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 365.

3. Clément Rosset, *op. cit.*, p. 165.

Plus d'essentiel dans le beau, il est tributaire de conditions d'émergence, de contextes, de rencontres et de goûts.

[...] on appellera créateur celui qui sait, à la fois dans les œuvres d'autrui – qui constituent l'une des sources les plus abondantes à qui sait y puiser : “Un auteur est un homme qui prend dans les livres tout ce qui lui passe par la tête” (Maurepas) – et dans toutes les possibilités de rencontres qui traversent le champ de sa visibilité, choisir les rencontres favorables, sélectionner les bonnes images, arrêter au moment opportun le vaste mécanisme de son imagination. Affaire non de création mais de goût, ou de “jugement esthétique”, dont naîtra l'œuvre sans qu'il soit besoin d'invoquer, à son origine, l'effet d'une tierce puissance dite “créatrice”. Réduire ainsi la création au goût, à l'habileté, au jugement, ne signifie pas dévalorisation de la faculté créatrice : un caractère exceptionnel étant reconnu à la sélection tout autant qu'à la “création”¹.

Ces quelques lignes nous questionnent. C'est à se demander si Clément Rosset parle de l'auteur, du sur-lecteur, ou d'une entité complexe que formeraient à eux deux moindre-auteur et sur-lecteur. La « puissance créatrice » étant éclatée (quoique de manière inégale) entre auteur, lecteur (qui par là même sont respectivement « moindre » et « sur ») et hasard, nous mène naturellement vers l'idée que ce qui fait exception dans les œuvres qui nous occupent, c'est précisément le jeu multiple et indéfini des sélections possibles, plutôt que le versant « création » de l'œuvre, supposément stable et fixe. Et, quant à la phrase de Maurepas, elle semble qualifier d'auteur celui qui nous nommons sur-lecteur.

Mais il y a plus troublant encore dans le livre de Rosset. La citation qui suit suffit à nous convaincre, qu'une fois de plus, la moindre-auctorialité, loin d'être une « monstruosité esthétique », s'inscrit en plein dans diverses ambitions artistiques, en les assumant *à la lettre* :

Là où la “nature” conseille de suivre pas à pas le hasard de ce qui existe, l' “artifice” des hommes consiste à vouloir parfois devancer ce hasard même, en ajoutant à l'inéluctable hasard des choses, caprice de l'être, un hasard plus imprévisible encore, né de son propre caprice : comme si le hasard ambiant ne suffisait pas à la délectation de l'homme qui désire

1. *Ibid.*, p. 166.

contribuer, par le modeste apport d'arrangements non prévus – quoique en dernière instance prévisible – au jeu sans règle de l'existence. Dans un jeu sans règle, introduire d'imprévus compagnons de jeu : ce surcroît de hasard définit le champ de l'expérimentation esthétique ¹.

À l'emprunt ou à l'intertextualité, le moindre-auteur substitue la délégation. A la collaboration, il substitue la co-auctorialité. Une manière de dire comme en préface de *La douceur dans l'abîme* : « Ce livre, que nous signons, n'est pas le nôtre » ², mais en déplaçant les termes : *nous ne signons pas notre œuvre, ce livre signé n'en est que la possibilité*. C'est que le hasard, lorsqu'il est redoublé fait de l'objet-livre une condition dont le mot « œuvre » ne peut plus être synonyme. Puisqu'il n'y a pas d'art sans destinataire ³, et que celui-ci produit dans l'œuvre des mouvements, inflexions, retranchements, augmentations ou même des recompositions, alors *ce* livre physique ouvre un champ qu'il conditionne mais qu'il ne contient pas. La recomposition en est évidemment le cas le plus probant. Songeons à ce qu'il se passe avec les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau. De quoi lire « 190 258 751 années plus quelques plombs et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails) » ⁴ selon le calcul de l'auteur, illustration parfaite de ce que l'œuvre *dépasse* le livre, et l'auteur, bien entendu.

Il y a bien une imprévisibilité du comportement lectoriel, et qui ne tient pas uniquement à la validation de l'œuvre comme « bonne » ou « mauvaise », « digne d'intérêt », « naïve » ou « inventive ». Au-delà de l'appréciation esthétique, il y a la nécessaire participation, la coopération du récepteur. Jusqu'à quel point ira-t-elle ?

En ce sens le texte n'existe que dans la connivence : ne pouvant être validé par le témoignage du monde, il n'a comme vérités que celles qu'une

1. *Ibid.*, p. 168.

2. François Bon, Jérôme Schlomoff, *La douceur dans l'abîme*, Nancy, La Nuée Bleue, 1999, p. 9.

3. Par exemple, la définition de l'œuvre d'art par George Dickie : « Une œuvre d'art au sens classificatoire est [...] un artefact [...] auquel une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) ont conféré le statut de candidat à l'appréciation ». (George Dickie, « Définir l'art », trad. fr. Claude-Hary Schaeffer, in *Esthétique et poétique*, sous la direction de Gérard Genette, Paris, Seuil, 1992, p. 22.)

4. Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961 (pages non numérotées).

lecture veut bien lui accorder. Le monde du texte ne prend existence que parce que son lecteur l'accepte. À la différence de la biographie – mais non de l'autobiographie qui joue souvent de cette ambiguïté –, du reportage, du récit historique, dont chaque mot peut être mis en cause parce qu'il n'a de légitimité que s'il s'appuie sur les preuves irréfutables de témoignages multiples, les mots du texte littéraire sont irrécusables : ils n'ont pas à fournir d'autres preuves que celles qu'ils portent en eux-mêmes ¹.

Si l'imprévisible est chose certaine quant à la réception esthétique, il n'en reste pas moins qu'il est double dans le cas d'un usage de la combinatoire. Avant même de savoir quel sera le comportement du lecteur, on ignore comment l'œuvre lui apparaîtra. Méconnaître l'agencement qui sera appréhendé, faire en sorte que soit stérile toute conjecture à cet égard, c'est *redoubler* le hasard de la réception sans en passer par la singularité du destinataire. Aux deux niveaux d'imprévisibilité de la réception (effort coopératif, jugement qualitatif) s'en ajoute maintenant un troisième : que va lire le lecteur ? Appelons cet aspect : « l'imprédictibilité formelle » de l'œuvre. Et la lecture « éclatée » du *Coup de dés*, si elle illustre canoniquement le propos, ne suffit pas à rendre compte de l'ensemble des stratégies de l'imprédictible.

Nous distinguons l'imprévisible de l'imprédictible pour des raisons de clarté du propos. Dans les deux cas, il s'agit de l'incapacité de savoir à l'avance qu'une chose arrivera. Le comportement du lecteur n'est pas prévisible². Aussi, pour singulariser « l'état » de l'œuvre littéraire « en tant que lue », et pour bien signifier l'impossibilité structurelle de le définir à l'avance, servons-nous d'un verbe plus fort encore, car prédire suppose l'inspiration irrationnelle. Même l'appui d'une force surnaturelle ne suffirait à prophétiser la teneur des choix co-auctoriaux.

Chevillard ignore si je ferai plutôt de Palafox un renard ou une salamandre. Beckett n'a pas idée de la charge romanesque que je vais ou non remettre là où le textes se raidit. Michaux ne sait pas ce que font sur la lecture ses points de suspension. Imprédictible est le caractère d'une œuvre dont la désauctorialisation

1. Jean-Pierre Balpe, « Une écriture si technique », (sans date), [En ligne]. <<http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Ecriture.html>>

2. Ni pour l'auteur, ni pour lui-même. Barthes le dit remarquablement : « Ce "moi" qui s'approche du texte est déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes infinis, ou plus exactement : perdus (dont l'origine se perd) ». (*S/Z, op. cit.*, p. 126.)

est effective par sa réception. La combinatoire l'illustre parfaitement, mais bien d'autres procédés, nous l'avons vu, vont dans le même sens. Le lecteur, la durée de sa circulation dans le texte, son implication nerveuse, sont autant d'éléments co-auctoriaux puisqu'ils sont des « accoucheurs » de présence textuelle. Avant eux, les possibles.

En cumulant l'imprévisible (le récepteur) à l'imprédictible (l'œuvre « arrêtée » dans une forme), l'auteur se départit effectivement d'une fraction de la qualité auctoriale. Si l'on se place de son point de vue et dans le moment de la création, peut-on nommer « hasardeux » cet imprédictible état de l'œuvre reçue ? Ce qu'il y a de certain, c'est qu'en ajoutant un élément désauctorialisant au centre de l'œuvre, l'auteur « catalyse » le hasard de la réception.

Du point de vue du lecteur, la différence entre la permutation des éléments textuels et la libre interprétation est la même qu'entre le souci sémantique et le souci dynamique. Ce n'est donc pas une différence de degré ; il en va de la nature de l'appréhension. Ceci bien que ces deux saisies du texte ne s'opposent pas et puissent sans mal coexister. Toute personne qui a eu les *Cent mille milliards de poèmes* entre les mains le sait bien. En fait, l'une peut mener à l'autre.

A cause de l'indécision du sens produite par l'extrême complexité des structures du texte, le lecteur est conduit à un travail interprétatif infini, à une relecture découvrant toujours de nouvelles significations, à "une série de déchiffrements", et donc au renoncement à l'acte de "couper court" ¹.

C'est cette impossibilité de mettre un terme au déploiement, sans fin, d'un texte qui se présente autre à mesure qu'on le relit, qui transforme la lecture : de poursuite du sens à entretien du mouvement.

Si le lecteur *peut* et *peut ne pas*, à la lettre, il est pour l'auteur un principe contingent. Mais si la lecture *doit* être « responsable » du texte pour que celui-ci fonctionne, alors le lecteur devient nécessaire. C'est sur ce paradoxe que repose la mécanique moindre-auctoriale. En déléguant au lecteur la charge de faire que le

1. Pierre-Henry Frangne, *De la lettre au Livre*, op. cit., p. 28.

texte soit romanesque ou poétiquement « viable » (et non seulement infinités de possibles), l'auteur redouble le hasard, l'annule ainsi, rend possible un sur-lecteur, et se destitue de sa fonction unificatrice. Il en devient moindre.

La stratégie de l'imprédictible permet de prendre les devants, et c'est la martingale que nous évoquions ; une petite perte symbolique pour un fort gain esthétique.

5.2 Loin d'un pacte autobiographique

Il y a quelque chose comme « un contrat » qui lie le moindre-auteur au sur-lecteur. Un contrat sauvage et proche du tacite que l'on ne peut nier pour autant. Quand un lecteur prend le parti de la lecture adéquate, il s'engage, dans les deux sens du terme. La manière dont Thomas Hobbes décrit le contrat dans un chapitre du *Léviathan* consacré aux lois naturelles trouve quelques échos avec le contrat de « co-auctorialité », et nous apporte de l'éclairage.

La notion de contrat a une évidente portée métaphorique dans la mesure où l'auteur et le lecteur ne contractent pas « à la lettre ». Il n'en demeure pas moins qu'est très concrète la situation d'un auteur considérant la lecture de son ouvrage comme adéquate ou non, c'est-à-dire conforme à celle qu'elle eût été si contrat juridique il y avait eu (on se plaît à imaginer la scène cocasse d'un auteur en colère contre l'un de ses lecteurs qui lui livrerait l'analyse incongrue de l'un de ses ouvrages). Dans le champ circonscrit de notre étude, la chose est plus probante encore. En langue hobbesienne, le contrat peut trouver une exécution immédiate ou bien différée, et c'est alors d'une « convention » qu'il s'agit. L'intérêt d'une application littéraire de ce principe, c'est que nous voyons d'emblée ce que peut être l'intermédiaire entre ces deux alternatives, à savoir l'exécution immédiate de l'une des parties (et cela relève du « contrat simple » : l'auteur se retire d'un aspect structurellement essentiel du texte) et qui s'échange contre la promesse d'une exécution future pour l'autre partie (c'est le cadre de la « convention » : le lecteur viendra investir le texte sur un mode inhabituel).

Mais observons d'abord que ce pacte de co-auctorialité est remarquable par les éloignements qu'il entretient avec son exact opposé : le pacte autobiographique. D'un côté, un auteur qui invite implicitement à une influence du lecteur sur l'œuvre, qui la donne comme un inachevé. De l'autre, un auteur qui appelle explicitement à une lecture distanciée et respectueuse de cette totalité mêlant la sincérité à la biographie.

Et dans les deux cas, du lecteur, l'auteur est en droit d'attendre quelque chose, d'où la notion de pacte. Toute métaphorique qu'elle soit, il convient de la prendre au sérieux. Si le lecteur a toute latitude pour appréhender le texte à rebours de la « lecture modèle », c'est là un comportement qui ne peut faire norme et qui, par conséquent, n'est pas susceptible d'être théoriquement envisageable. Et puis, une lecture délibérément inexacte apparaît comme le négatif de celle qui fut prescrite. Aussi, la rupture du pacte (ou son simple refus) ne se fait qu'à l'égard de ce même pacte.

Philippe Lejeune est très éclairant lorsque, après enquête, il trouve le moyen de définir l'autobiographie comme « un mode de lecture autant qu'un type d'écriture, c'est un *effet contractuel* historiquement variable¹ ». Il va plus loin :

Si donc l'autobiographie se définit par quelque chose d'extérieur au texte, ce n'est pas en deçà, par une invérifiable ressemblance avec une personne réelle, mais au-delà, par le type de lecture qu'elle engendre, la créance qu'elle secrète, et qui se donne à lire dans le texte critique².

Rousseau, dans le préambule des *Confessions*, dit avec clarté, et même avec une certaine agressivité la posture dans laquelle il se trouve et celle qu'il attend du lecteur. Et pour mieux insister encore sur la nécessité de lire adéquatement, il s'en réfère à Dieu, à la fois dernier lecteur et lecteur idéal, comme pour nous exhorter au positionnement le plus juste. Ainsi commence le Livre premier :

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi.

Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.

Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai

1. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 45.

2. *Ibid.*, p. 46.

dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire; j'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux. Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été; j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même. Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables: qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose: *Je fus meilleur que cet homme-là*¹.

Il suffit de reprendre les trois paragraphes un à un pour constater les similitudes et distinctions que la moindre-auctorialité entretient avec le projet autobiographique.

1. D'abord, l'exemplarité est centrale. Elle donne au texte son intérêt, que ce soit du point de vue littéraire ou de celui de la psychologie. On n'imite pas un autobiographe. Pas plus qu'un moindre-auteur. La possibilité de l'imitation dissout l'intérêt du projet. Pasticher *Les confessions*, ne vaut pas au-delà de l'exercice de style. Or, précisément, le style, ce n'est pas « l'homme même », car la peinture de soi déborde très largement la seule question littéraire. Le problème est identique chez nous; une moindre-auctorialité n'est pas reproductible, sans quoi elle se reforme en auctorialité classique. Si tout le monde adopte subitement la mise du dandy, il ne l'est plus. Définir comme repérer la moindre-auctorialité suppose l'exclusion immédiate et inconditionnelle de la reproductibilité. Le moindre-auteur est toujours, d'une manière ou d'une autre, solitaire en sa posture. Il n'est pas que le premier à *procéder ainsi*, c'est aussi le seul. Et même si l'on retrouve des parentés, des ressemblances frappantes, même s'il est possible (et même souhaitable) de rassembler plusieurs moindre-auteurs sous une même catégorie ou derrière des procédures de même ordre, on notera qu'il doit y avoir toujours nouveauté et imprévisibilité. Nous y reviendrons.

Autre élément, là où Rousseau entend se montrer pleinement, le moindre-auteur tend un miroir à son lecteur: « vois ce que tu peux faire » ou bien « c'est ainsi que tu réagis ».

1. Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions*, Paris, Gallimard, 1973, p. 34-35.

2. À la centralité de « Moi », le moindre-auteur substitue une place vacante, la possibilité d'une intrusion de l'altérité. Le moi proclamé dès l'ouverture du texte a, si ce n'est une fonction, au moins un effet d'exclusion. Le moi affirme d'emblée son emprise sur tout le champ que couvrira le texte, et tout élément échappant d'apparence au centre de gravité du Moi, ne sera de toute manière présent qu'à son service. Le moindre-auteur procède plutôt par invitation : le trou, le manque, le blanc, le silence, la vacance, autant de signes qui ne trompent pas. Le Moi de l'auteur ne suffit pas.

Et lorsqu'aucune déclaration solennelle n'affirme immédiatement l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, on en trouve tout de même trace tout au long du livre. Philippe Lejeune en fait le relevé dans *Les Mots* de Sartre : irruption du narrateur au bout de quelques pages, puis celle de son grand-père, un certain docteur Sartre, et références à des ouvrages que le narrateur s'attribue et qui se trouvent être ceux de Jean-Paul Sartre lui-même¹. Cette dissémination des traces du Moi a de quoi faire penser à la répartition de la désauctorisation dans un roman. Pour exemple, là où Rousseau place de réguliers « Jean-Jacques », soit la permanence affichée d'une identité, Chevillard fait varier l'essence même de son personnage Palafox. « Je suis autre », déclare Rousseau, manière de proclamer son irréductible singularité. À l'inverse, Palafox serait bien plutôt « tous les autres ».

3. Mais cela fonctionne aussi avec les blancs du texte ou bien l'exhaustivité anti-romanesque de Beckett. Le « livre » a valeur d'unité, il est le tout de la vie de Rousseau. En s'imaginant le tendre lors du jugement dernier, c'est sa vie même qu'il présente. La symbolique fonctionne très bien, l'homme et le livre se confondent. L'orgueil le pousse à défier les hommes, « qu'ils osent donc se dire meilleurs »... Là encore, le livre figé, fermé, clos sur lui-même et scellé par la cohérence ne se peut pénétrer alors que le défi lancé par le moindre-auteur prendrait une forme plus proche de celle-ci : « Ose donc être meilleur, mais en pratique et dans mon texte. Nous y gagnerons tous deux ». Il en va, dans les deux cas, du pacte même qui conditionne la possibilité du texte.

1. Pour le détail, on se reportera au *Pacte autobiographique*, *ibid.*, p. 30.

5.3 Le pacte de co-auctorialité

Venons-en au fonctionnement spécifique du pacte co-auctorial. Hobbes énonce qu'il peut y avoir une temporalité dans le contrat (« [...] l'un des contractants peut délivrer la chose pour laquelle il a contracté et laisser l'autre remplir sa part du contrat à une date ultérieure précise »¹, le moment de la lecture). Si nous appliquons son modèle à notre problématique, il en découle que le lecteur prendra en charge le texte à son tour, aux endroits et aux moments qui constituent des espaces blancs, et selon les modalités prescrites.

Je dis seulement ceci : quand un don est fait sans en préciser le bénéficiaire, comme prix devant faire l'objet d'une compétition, celui qui le gagne le mérite, et peut le réclamer comme son dû².

Les signes par inférence sont tantôt la conséquence des mots, tantôt la conséquence du silence, tantôt la conséquence des actions, tantôt la conséquence de ce qu'une action n'est pas faite ; et, en général, un signe par inférence est tout ce qui, dans n'importe quel contrat, démontre suffisamment la volonté du contractant³.

Par un « silence » ou par une « action non faite », l'auteur propose un « contrat » à ses lecteurs. Mais le lectorat se dissout vite car c'est à un lecteur unique de relever le défi qu'une communauté entière ne saurait assumer (sauf à tenir un discours général et théorique, mais ce n'est pas lire). Aussi, par le mérite de sa lecture, le lecteur devient contractant et obtient pour gain le sentiment aristocratique d'une élection.

Premier exécutant du contrat, l'auteur prend le risque d'échouer, c'est-à-dire de se livrer gratuitement, sans retour, au détriment de l'œuvre. On aura beau dire que, nécessitant un destinataire l'œuvre est toujours une sorte de contrat, on voit bien qu'en matière de moindre-auctorialité, un second contrat prend le pas sur le premier.

1. Thomas Hobbes, *Léviathan*, trad. fr. Gérard Mairet, Paris, Gallimard, 2000, p. 235-236.
2. *Ibid.*, p. 240.
3. *Ibid.*, p. 237.

Celui qui transfère un droit transfère les moyens d'en jouir, dans la mesure où il le peut. C'est ainsi qu'il est entendu que celui qui vend un terrain transfère l'herbe et tout ce qui y pousse. Tout comme celui qui vend un moulin ne peut détourner la rivière qui l'actionne ¹.

Le premier exemple est formidable. Ceci car le sur-lecteur a le pouvoir de faire « proliférer » le texte à la manière dont pousse l'herbe. Le texte désauctorialisé est moins arpentable que travaillable, et s'il est un « cours de lecture » qui demeure (identique, en effet, au mouvement de la rivière), il n'en reste pas moins une liberté d'action transférée par contrat tacite, effectif néanmoins.

On ne fait, nous dit Hobbes, de convention ni avec les bêtes, ni avec Dieu². Passons sur le premier cas, le second nous intéresse davantage. Si le contrat avec le moindre-auteur est possible (quoique sous son initiative seulement), c'est que précisément, il n'est plus cet auteur-Dieu, cet inaccessible figé, abstrait, et dont la symbolique écrase l'auteur réel. Ici, nous sommes singulièrement éloignés du contrat « classique » qui veut que « ceux qui comprennent la poésie cherchent à développer dans leur âme ce que l'auteur a mis en germe dans ses vers »³. Pour que l'opposition entre les deux types de contrats soit plus manifeste encore, citons Lucien Chardon des *Illusions Perdues* expliquant le travail du poète en des termes qui nous permettent de filer la métaphore de l'herbe proliférante. Lors de sa soirée d'introduction auprès de l'aristocratie angoumoisine, il déclare à l'évêque convié par sa maîtresse :

[Les] vers sont des graines dont les fleurs doivent éclore dans les cœurs, en y cherchant les sillons creusés par les sentiments personnels. Ne faut-il pas avoir tout senti pour tout rendre ? ⁴

L'auteur en « semeuse », appelle un lecteur fertile. Or le contrat qui nous occupe fonctionne bien différemment. L'auteur en « propriétaire » propose au lecteur des pans de terrain que ce dernier ignore ou ensemeince à sa guise.

Le contrat est donc de type implicite, quoique des signes soient là pour en indiquer la possibilité. Le « silence » ou « l'action non faite » (soit, et en termes

1. *Ibid.*, p. 241.

2. *Ibid.*, p. 241.

3. Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris, Le Livre de Poche, 1983, p. 77.

4. *Ibid.*, p. 84-85.

littéraires : une phrase inachevée, des informations ostensiblement manquantes), engagent le lecteur. Et si lire n'oblige à aucun respect du contrat, que signifie en déceler la trace sans l'accepter ? Nous sommes tentés de dire que dans ce cas le problème est éthique, car il en va conjointement du respect de l'œuvre, de son auteur et de soi-même. C'est de « bonne volonté » qu'il s'agit finalement :

[...] si une chose s'avère impossible après-coup, alors qu'on la pensait possible, la convention est valide et engage (bien que pas sur la même chose) malgré tout sur la valeur et, si cela aussi est impossible, à s'efforcer sans le feindre de tenir l'engagement autant que possible, car à l'impossible, nul n'est tenu ¹.

Cet effort qui vise à honorer au moins « l'esprit du contrat » est fondamental. S'il n'y a pas de lecture canonique du moindre-auteur, il faut tout de même un critère permettant de valider ma propre lecture (de valider le contrat en somme). Et c'est l'inconfort dont nous parlerons ². Assumé, il traduit à lui seul l'effort mis dans la conquête du texte. Comme « on [ne] se libère d'une convention [que] par deux moyens : en l'exécutant, ou en en étant dispensé » ³, et que l'absence physique de l'auteur empêche d'en obtenir une dispense, le seul moyen d'être libéré du contrat revient à l'exécuter d'une manière ou d'une autre. Notons que si l'auteur était présent, il ne pourrait pas plus me dispenser de la lecture convenable de son ouvrage. Cet être de chair n'est pas plus « auteur » que celui que je me reconstruis sur le mode fanstasmatique. Nous en avons assez parlé.

La notion de contrat devient opérationnelle en matière littéraire au prix de quelques adaptations. Nous considérons que c'est accepter une sorte de contrat que de s'engager dans la lecture d'un roman et que le lecteur est tenu de le respecter dès lors qu'il a aperçu la charge qui lui incombe.

Dans les cas des délégations de pouvoir, le transfert d'une puissance d'actualisation (car c'est bien de cela qu'il s'agit) est toujours problématique. Il y a, en effet, ce danger majeur ; que l'œuvre soit « morte-née », c'est à dire qu'elle reste une virtualité. Ne pas lire correctement *Palafox*, c'est ne pas lire *Palafox* du tout.

1. Thomas Hobbes, *op. cit.*, p. 242.

2. *Cf.*, *infra*, Partie III, Chapitre 1.

3. Thomas Hobbes, *op. cit.*, p. 242.

Nous avons toute licence pour lire un ouvrage comme nous l'entendons, à partir de notre sensibilité, de notre culture (« encyclopédie », dit Umberto Eco). En fait, nous disposons de moyens d'accès multiples dont aucun n'est faux ou « mauvais » à proprement parler. De sorte que ma lecture nie ou occulte souvent quelque chose dans le texte. Seulement, quand l'auteur propose un pouvoir au lecteur, la donne change considérablement. Et cette « paresse du texte » dont nous entretient Eco, risque d'accompagner d'une paresse de lecture, qui pour le coup devient coupable.

Nous avons donc affaire ici au seul contrat sans « clause de résiliation », et c'est une chose que nous sentons confusément à chaque fois que nous traverse l'idée d'abandonner une lecture. Ce malaise est probablement lié au sentiment qu'arrêter, c'est se soustraire à un devoir. La chose est plus terrible encore en ce qui concerne la moindre-auctorialité car « lire mal » aussi a valeur de dérobade. Nous considérons que le sur-lecteur s'exécute convenablement dès lors que le texte fonctionne. Et c'est là un état qu'il sent intuitivement. En somme, s'il est satisfait, s'il n'a pas le sentiment d'avoir négligé sa tâche, c'est que sa lecture est correcte.

La force des paroles [...] étant trop faible pour contraindre les humains à exécuter leurs conventions, il n'existe dans la nature humaine que deux secours imaginables pour les renforcer. Ce sont, ou bien la peur des conséquences du fait de ne pas tenir sa parole ; ou bien l'orgueil ou la vanité de montrer qu'on n'a pas besoin de ne pas la tenir. Pour ce qui est du dernier, il s'agit d'une générosité trop peu répandue pour la supposer chez ceux, en particulier, qui recherchent la richesse, l'autorité, ou le plaisir sensuel, et qui constituent la plus grande partie du genre humain ¹.

C'est pour nous extrêmement intéressant. À supposer que la peur puisse contraindre le lecteur d'une manière ou d'une autre (pensons par exemple à une recension à produire d'urgence), le cas est trop particulier pour expliquer le contrat de co-auctorialité. Reste une possibilité, présentée par Hobbes comme rareté, mais le moindre-auteur lui-même n'est-il pas rare ? En conséquence le sur-lecteur l'est tout autant et entre dans cette catégorie de « généreux ». Dans la *Généalogie de la morale*, au onzième paragraphe de son premier exposé, Nietzsche écrit : « Tandis que l'homme noble est plein de confiance et de franchise envers lui-même [...] l'homme

1. *Ibid.*, p. 245.

du ressentiment n'est ni franc, ni naïf, ni honnête et sincère avec lui-même »¹. Voici qu'avec la noblesse revient le caractère aristocratique.

La seule peur que nous imaginerions contraignante serait de type « culturelle ». Par trop éloignée des intentions nobles, elle pourrait en effet tenir lieu de « secours » au contrat, mais il est douteux que le snob préfère le moindre-auteur au « classique » (voire au « classique contemporain ») pour se faire valoir.

En définitive, le rapport de moindre-auteur à sur-lecteur fonctionne sur un modèle tout à fait hobbesien. Là où nous disons « délégation » (délégation d'un pouvoir au lecteur), Hobbes dirait « transfert ». Mais il en va de la même chose : « Il y a transfert quand l'intention est qu'une ou des personnes déterminées en tireront un bénéfice »². Ce transfert ne se fait pas en considération d'un transfert réciproque, mais en vue d'un autre bien. L'auteur quête la nouveauté littéraire, et le lecteur un sentiment d'élection. Le lecteur honore ce contrat pour peu qu'il s'y emploie. On a vu que ce point admet une certaine nébulosité.

5.4 Devenirs

Il n'y a pas un terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver. Pas non plus deux termes qui s'échangent. La question "qu'est-ce que tu deviens ?" est particulièrement stupide. Car à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même. Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes. Les noces sont toujours contre nature. Les noces, c'est le contraire d'un couple. Il n'y a plus de machines binaires : question-réponse, masculin-féminin, homme-animal, etc³.

S'il est bien une « machine binaire » que nous cherchons à enrayer, c'est bien auteur-lecteur. Non pas qu'elle soit fautive, non pas que la moindre-auctorialité la disqualifie comme archaïsme, mais parce que penser l'auteur et le lecteur hors du

1. Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, trad. fr. Isabelle Hildenbrand et Jean Gratiën, Paris, Gallimard, 1971, p. 37.

2. Thomas Hobbes, *op. cit.*, p. 233.

3. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 8.

schéma bipolaire, c'est aussi penser le texte autrement que comme stricte création, pure et pour elle-même (avec tout ce qui s'en suit). À moins de tenir à la stricte chronologie là où elle n'est pas nécessaire, on peut estimer que l'auteur n'est pas le « terme un », le lecteur le « terme deux ». S'il y a une rencontre entre les deux, le texte en est « l'image ».

Nous remarquons aussi qu'il n'est pas absurde de se placer dans une posture de-leuzienne pour observer qu'il y a un « devenir-lecteur » de l'auteur et un « devenir-auteur » du lecteur. Et ceci quoique le moindre-auteur ne lise pas en lecteur lambda, de même que, *stricto sensu*, le sur-lecteur n'écrit pas. La collaboration est telle que la définition du devenir de-leuzien est tout à fait opératoire ici, « une double capture puisque “ce que” chacun devient ne change pas moins que “celui qui” devient [...] les deux formant un seul devenir, un seul bloc, une évolution a-parallèle, pas du tout un échange, mais une “confiance sans interlocuteur possible” [...] »¹. C'est exactement cela car je ne me prends pas pour un auteur dans les situations que nous avons décrites, et il faudrait ajouter que la notion d'auteur devient alors vague, contraignante, inadaptée, dépassée enfin.

Les devenirs, loin de ressortir au rêve ou à l'imaginaire, sont la consistance même du réel. Il importe, pour bien le comprendre, d'en considérer la logique : tout devenir forme un “bloc”, autrement dit la rencontre ou la relation de deux termes hétérogènes qui se “déterritorialisent” mutuellement. On n'abandonne pas ce qu'on est pour devenir autre chose (imitation, identification), mais une autre façon de vivre et de sentir hante ou s'enveloppe dans la nôtre et la “fait fuir”. La relation mobilise donc quatre termes et non deux, répartis en séries hétérogènes entrelacées : x enveloppant y devient x' , tandis qu' y pris dans ce rapport à x devient y' ².

C'est tout de même extrêmement surprenant. Nous avons là comme une description de la mécanique moindre-auctoriale. Il y a hétérogénéité première entre auteur (x) et lecteur (y), mais ceux-ci intègrent un devenir commun par déterritorialisation, par effet du texte. « Le devenir n'est ni un ni deux, ni rapport de deux mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite »³. Le texte incarne bien cet entre-deux, la

1. *Ibid.*, p. 8-9.

2. François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, 2003, p. 29-30.

3. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 360.

ligne de partage entre auteur et lecteur, et qui devient leur ligne de fuite. Apparaissent alors deux nouveaux termes, le moindre-auteur (x') et le sur-lecteur (y') qui ne sont pas « autres », mais qui ont changé pourtant.

Pour exemple, Jean-Sébastien Trudel *Trudel* rapporte et commente un propos d'Henri Michaux :

Michaux a dit un jour : “Toujours je cherche des au-delà. . . Suis-je arrivé à un au-delà ? Ce doit être encore au-delà, il me semble.” Une des conséquences de cette démarche est que l'au-delà n'est plus un lieu extérieur au sujet, mais qu'au contraire l'extériorité se transforme avec le mouvement, intérieur au sujet, amorcé par le travail de déconstruction, d'épuisement, de quête infinie ¹.

A quoi avons-nous ici affaire ? Si l'extériorité « se transforme avec le mouvement intérieur au sujet » c'est que, à la lettre, ce que devient le sujet change à mesure que le sujet le devient. C'est très précisément la définition que donne Deleuze du devenir. Et c'est exactement ce que nous avançons en émettant l'idée que l'auteur, en se distançant délibérément de son texte, devenait un peu lecteur, et que par là même, être lecteur devait signifier autre chose. Claude Abastado, à propos du Livre de Mallarmé :

Combiner spatialité et fiction, signifier sans auteur ni lecteur : tel serait le pouvoir du Livre. Mais au “chœur” des feuillets il faut un chorégraphe, voire un chorège : Mallarmé le nomme “opérateur” ; il tient de l'auteur et du lecteur, sans toutefois être l'un ni l'autre ².

Pierre-Henry Frangne, et sur le même sujet : « Dans la mesure où selon Mallarmé le monde est déjà écrit, il est tout à fait normal que la lecture soit une écriture puisque l'écriture était déjà une lecture » ³. C'est clairement un brouillage relatif des postures qui a lieu. L'une et l'autre tendent à se fondre par effet d'un texte qui les convoquent sur un mode inhabituel.

1. Jean-Sébastien Trudel, « L'expérience du rien chez Henri Michaux », in *Laval théologique et philosophique*, vol. 58, n° 2, juin 2002, p. 282.

2. Claude Abastado, « Le “livre” de Mallarmé : un autoportrait mythique », in *Romantisme*, n°44, 1984, p. 74.

3. Pierre-Henry Frangne, *De la lettre au Livre*, op. cit., p. 29.

Il y a un devenir possible, car la sur-lecture ne peut aller de soi. Elle tient sa possibilité et sa légitimité d'une surprise, de l'imprévisible. Si je sais ce qui va advenir dans le texte, à telle page, alors je me mets dans des dispositions qui empêchent la rencontre et laissent indemnes les postures de lecteur et d'auteur. Il ne peut y avoir d'injonction à la sur-lecture car ce serait là un procédé qui annulerait de lui-même la moindre-auctorialité. Nous l'avons compris, on imagine mal un manifeste de la moindre-auctorialité, et plus encore un « second manifeste de la moindre-auctorialité ». Il n'y aurait pas plus efficace manière de cantonner les auteurs d'une part, et les lecteurs de l'autre, séparés cette fois-ci par l'œuvre et le discours manifestaire. Il y aurait cloisonnement, scellé, de quoi compliquer extraordinairement la possibilité d'un devenir commun du lecteur et de l'auteur.

TROISIÈME PARTIE

Le sur-lecteur

L'effort et l'inconfort

1.1 Qu'est-ce que le confort littéraire ?

Puisque la sur-lecture ne peut « aller de soi », elle ne va pas non plus sans un certain malaise. Il s'agit ici d'oublier, un temps, cette sur-lecture et son objet propre afin d'analyser l'inconfort littéraire pour lui-même, et reconnaître que, bien souvent, il « valorise » le texte avec l'expérience qu'il propose.

À la rigueur, on pourrait affirmer l'équivalence entre confort et tranquillité. Est confortable ce qui me laisse en paix, ce qui supporte que je m'y loge, ou pire, qui me convie au repos. Une écriture confortable me berce, je suis son cours sans penser seulement à interroger ce qui advient dans son présent. Dans le confort l'instant m'appartient, plus besoin d'attention car tout est à ma mesure.

À l'image du suspense. Tenu en haleine, espérant pour « le gentil » et devinant le funeste projet du « méchant », et parce que j'entrevois déjà la possibilité d'une issue fatale, je me laisse alors porter dans l'attente de ce qui bien sûr m'échappe. Le roman à suspense est confortable parce que je n'ai sur lui aucune prise, que la petite angoisse qu'il engendre est mon plaisir et qu'une fois achevée, *tout sera achevé*. L'expérience de lecture est confortable dès lors qu'elle me met en position de retrait puisque la passivité désirée ou consentie c'est justement : le confort.

Pour que le texte vienne, à la lettre, m'occuper, s'inscrire là, quelque part en moi, il lui faut procéder par dérangement, il faut qu'il n'aille pas de soi et que d'une certaine manière son emprise me soit une contrainte. Aussi, je ne peux plus ignorer que se joue là quelque chose qui, à la fois, me dépasse et me concerne.

L'aphorisme célèbre de Lichtenberg : « Un livre est un miroir : si un singe s'y regarde, ce n'est évidemment pas l'image d'un apôtre qui apparaît ». C'est plaisant, mais cela est faux. *Je* suis le miroir du livre. C'est par moi qu'il prend sa forme, et parce que je l'actualise il a besoin de moi. C'est dans ma lecture qu'il se soude ou se

défait et c'est dans ce rapport que je trouve matière pour m'éprouver. Si l'activation me met en situation de malaise, alors *il vaut* quelque chose parce qu'une expérience véritable a lieu, qu'elle me convoque comme miroir réfléchissant et que lire n'est plus une gratuité.

La valeur d'une expérience littéraire n'est aucunement mesurable par approche critique. Toujours l'analyse convoque le confort car il y a antériorité de la clé, des codes ou des tics de lecture sur le texte. Et si le roman prescrit un mode singulier d'analyse, c'est dans la lecture que je découvre la règle pour l'appréhender. Ainsi, d'abord, il fallut lire.

Ce que dit Sartre de *L'étranger* de Camus dans *Situation II*¹ est certes brillant, passionnant aussi, et quel plaisir de relire le texte avec cet éclairage. Mais, démêlons-nous si aisément dans notre lecture le brio sartrien de l'excellence camusienne ? Seule certitude, à l'aune du commentaire de Sartre, la relecture est plus confortable. Et que ce roman nous semble plus original encore, plus fort, plus beau, n'entre pas en ligne de compte car c'est un autre qui décela la puissance subversive et les qualités stylistiques du texte. Non pas que *L'étranger* soit dépourvu de cela, au contraire, mais dans ce cas je ne sais pas distinctement si l'explication de Sartre n'est pas un paramètre décisif dans la valeur que j'attribue à l'ouvrage. Je ne sais plus bien ce qui vaut ici. Qu'il faille un peu de culture pour lire correctement est une évidence, mais celle-ci ne compensera jamais l'engagement dans la lecture, c'est-à-dire (comme tout engagement véritable) : un pied de nez au confort. L'originalité est vraie si elle éparpille notre « mécanique » de lecture aux quatre vents, si elle déroute *de facto*, pendant la lecture, brisant ainsi son cours inertiel.

L'existence d'une œuvre d'art, écrit Robbe-Grillet, son poids, ne sont pas à la merci de grilles d'interprétation qui coïncideraient, ou non, avec ses contours ².

Si le commentaire de Sartre est si important, c'est qu'il nous donne l'occasion de lire ailleurs et différemment, de penser « hors-texte », de ne pas refuser l'inconfort d'une autre œuvre.

1. Jean-Paul Sartre, « Explication de *L'Étranger* », *op. cit.*

2. Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 49.

Souvenons-nous de l'astuce commerciale qu'Éric Chevillard feint de soumettre à son éditeur :

[...]je vais lui proposer de substituer à la mention *roman* sur la couverture de mes livres celle de *bon vieux roman*, beaucoup plus attractive. On imagine déjà le fauteuil qui va avec. Les enfants sont au lit. Le chien est couché en rond sur son tapis. Toute la maisonnée dort. Dehors un crapaud chante. Un nouveau-né pleure dans la poubelle, ou un chat. La lune est à la fenêtre. Prenons un *bon vieux roman*¹.

C'est cela le confort : le principe du « bon vieux », la chose désamorcée avant même d'être appréhendée. Le « bon vieux roman » est livré avec un « bon vieux fauteuil », tout cela est si délassant, aussi sûrement qu'une « bonne vieille soupe » se consomme admirablement dans nos « bon vieux chalets ». La délectation est faible si elle procède d'un type de plaisir déjà identifié. Une « bonne vieille chute » à la fin de la nouvelle, qui met en scène ce « bon vieil inspecteur » face au « bon vieux truand ».

1.2 La forme, le contenu, l'histoire et les personnages

Le récit sait créer l'inconfort. L'exemple de *Palafox* est probant car son héros est trop singulier pour ne pas entraver une lecture paisible. Que l'on songe aussi au *Vaillant petit tailleur*. Éric Chevillard se propose d'offrir enfin un nom, un auteur à ce conte que nous ont transmis les frères Grimm. Il joue de cette matière, la gonfle, l'étire violemment, de digressions en métalepses il la pare d'un corps nouveau, et si l'ossature de l'histoire reste inchangée, si nous rions franchement, il y a une débauche de formes dont on peut dire qu'elle produit un certain inconfort. Une dérision systématique et étouffante parfois ; les allers-retours incessants avec le conte tel que rapporté par les Grimm ; des insertions régulières de proverbes absurdes dont on ne saisit pas toujours le lien avec le cours du récit (« On mâche la feuille de menthe

1. Éric Chevillard, « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », *op. cit.*

avec les pieds »¹); de nombreuses adresses au lecteur; des jeux sur la page; sont énumérés à un moment cent défis à l'usage des souverains soucieux d'éprouver la bravoure des prétendants à la main de leur fille, tels que « mourir simultanément de vieillesse et d'autre chose »² ou encore « confectionner un pâté de lièvre sans tuer l'animal »³.... Tout cela forme un tissu composite. C'est très plaisant bien sûr, mais inconfortable car la lecture doit épouser dynamiquement le texte, c'est-à-dire en lire aussi le mouvement. Et ce n'est ni chose aisée, ni chose commune.

La salle de bain de Jean-Philippe Toussaint est-il un roman inconfortable? À un faible degré, bien moins que *Finnegans Wake* de James Joyce, mais tout de même. Bien sûr le texte est court, l'écriture est légère, plaisante, parsemée d'humour, et sa lecture est assez délicieuse. Seulement voilà, on ne se sépare pas aisément de l'impression que quelque chose se dérobe. Il semble y avoir une logique qui soutient l'ouvrage et dont nous avouons sans honte qu'elle nous a échappée. D'abord, l'épigraphe est curieuse :

Le carré de l'hypoténuse est égal à la somme des carrés des deux autres côtés.

Pythagore⁴

La fonction de l'épigraphe étant généralement de créer un jeu d'écho ou d'éclairer le contenu de ce qui va suivre, il faut reconnaître que celle-ci a de quoi dérouter. Le roman est structuré en trois parties de tailles inégales, et dont chaque paragraphe est numéroté selon un ordre croissant. Mais on a beau tenter d'appliquer le théorème de Pythagore de toutes les manières possibles : ça ne fonctionne pas. L'épigraphe n'en est que plus étrange. Ce livre qui me fut si agréable, je suis incapable de m'en saisir pleinement, une chose semble-t-il capitale m'échappe, l'ai-je seulement lu correctement? Ce ne peut-être une sorte de piège gratuit de l'auteur, puisqu'il y a bien un esprit géométrique qui habite le roman, à travers les déplacements, les questions d'agencements, les espaces clos et mouvements qu'ils abritent, etc. Nous sommes loin du « mystère dans les lettres », mais, accepter une obscurité nous

1. Éric Chevillard, *Le vaillant petit tailleur*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 94.

2. *Ibid.*, p. 221.

3. *Ibid.*, p. 224.

4. Jean-Philippe Toussaint, *La salle de bain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 7.

préserve d'être de ces « malins, entre le public, réclamant de couper court, [qui] opinent avec sérieux, que, juste, la teneur est inintelligible »¹.

Nous défendons l'idée qu'ici, les points de gêne ou d'irrésolution ne témoignent en rien de la mauvaise lecture. Au contraire, ils sont des dynamiseurs qui assument une fonction motrice pour se saisir du roman, ils fournissent l'occasion de déplacements et facilitent ce corps à corps qui est la part belle de nos lectures. La lecture inerte du roman de divertissement relève de la « paralysie esthétique », aussi appréhender un texte comme *La salle de bain* en en faisant jouer les différents niveaux, c'est s'engager littérairement, esthétiquement. Ainsi le texte « vaut » parce qu'il me contraint à le faire valoir, non pas comme objet d'étude ou de culture, mais comme œuvre qui me concerne. Il n'est plus question d'opposer « forme et fond », « ce vieux bateau crevé » comme l'écrit Alain Robbe-Grillet, mais d'intégrer cette zone d'indiscernable que produit le texte de valeur.

Le raisonnement est finalement simple. La forme d'un texte est une réalité qui vaut si elle me dérange sans gratuité. À ce malaise, ma lecture s'adapte et se fait véritablement littéraire. D'où l'expérience esthétique neuve qui accompagne la reconnaissance de la valeur de l'œuvre.

Alors, on peut déclarer que tout ceci est mal raconté. « Mal raconté » si Robbe-Grillet a raison d'affirmer que le faire correctement c'est « faire ressembler ce que l'on écrit aux schémas préfabriqués dont les gens ont l'habitude, c'est-à-dire à l'idée toute faite qu'ils ont de la réalité »². Quatre ans plus tard, en 1961, il remarque dans « Nouveau roman homme nouveau » :

[...] la construction de nos livres n'est d'ailleurs déroutante que si l'on s'acharne à y rechercher la trace d'éléments qui ont en fait disparu depuis vingt, trente ou quarante années, de tout roman vivant, ou se sont du moins singulièrement effrités : les caractères, la chronologie, les études sociologiques, etc³.

1. Stéphane Mallarmé, « Le mystère dans les lettres », in *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, *op. cit.*, p. 281.

2. Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », *op. cit.*, p. 35.

3. Alain Robbe-Grillet, « Roman nouveau, homme nouveau », *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 146.

C'est un point capital que nous reprenons tel quel, pour notre compte. Si la déroute prend source dans d'abusifs comparatifs avec la construction romanesque telle qu'elle *devrait être*, en vertu de quelque principe « éternel et indiscutable », assumée et questionnée, elle nous aide donc à lire enfin, c'est-à-dire avec « une virginité » propice à l'expérience esthétique forte.

Dans *Pour un nouveau roman* du même Robbe-Grillet, il est un chapitre consacré à la question de la forme et du contenu. De cette séparation, il dit qu'elle est toute tournée vers la réduction du roman à son message, lui-même transcendant le texte pour lui offrir une légitimité.

[...] il s'agit d'en faire un moyen pour atteindre quelque valeur qui le dépasse, quelque au-delà, spirituel ou terrestre, le Bonheur futur ou l'éternelle Vérité ¹.

Le problème est apparent : si la valeur est hors du texte et que ce dernier a pour tâche de nous la faire percevoir, alors nous ne parlons plus de valeurs littéraires, mais morales, religieuses, idéologiques. Séparer forme et fond, style et contenu, c'est laisser supposer que l'un est au service de l'autre, que le roman n'est pas une totalité mais un messager ou une voie d'accès pour faire valoir une idée, un principe ou une valeur avec plus ou moins de brio. En cela l'expérience ne doit plus être dite « esthétique » : c'est celle du politique ou du sacré, et pourquoi pas ? Mais voilà, la valeur littéraire n'est plus interrogée, elle devient seconde derrière les considérations que le livre met à jour et qui le réduisent à être le porteur d'un contenu qui, à la fois, le sature et lui échappe. Dans ce cas le roman ne vaut qu'au sens de l'efficacité, et on peut éventuellement parler de valeur d'usage comme on le ferait pour un texte de propagande. À nouveau Robbe-Grillet : « L'œuvre d'art, comme le monde, est une forme vivante : elle *est*, elle n'a pas besoin de justification » ². Notons que cette construction libre et que la seule existence légitime, qu'aucun système de référence n'aliène, est sans peine admise dès lors qu'il s'agit de musique. Lorsque nous écoutons une pièce de musique concrète ou électroacoustique, nous savons intuitivement que cela n'a plus grand chose à voir avec un *Lied* de Schubert, que l'inconfort est partie

1. Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », *op. cit.*, p. 49.

2. *Ibid.*

prenante et qu'il faut, par exemple, interroger la morphologie du son sans quêter une émotion de type habituel.

La part idéologique est un piège pour la lecture comme pour l'écriture. C'est qu'elle semble adhérer au roman, ne le lâcher jamais, ce qui à la fois le surplombe et l'anime, ce qu'il y a de crucial, le repère. Philippe Muray disait ne pas pouvoir imaginer « un roman intéressant qui ne parlerait pas, d'une façon ou d'une autre, de la comédie contemporaine¹ ». C'est-à-dire qu'ici, en plus de devoir « parler », le roman s'embarque dans des engagements qui sont bien plutôt l'affaire d'essais en tous genres (sociologiques, philosophiques...). La résultante est claire ; le romancier est moins artiste qu'intellectuel et le lecteur s'informe là où aurait pu être possible l'expérience esthétique. La posture de Muray est transparente : le roman a pour tâche d'assurer un contre-pouvoir par alternative aux grands médias et aux idéologies dominantes au moyen de l'analyse et du témoignage. L'auteur y brille et le lecteur, qui a échappé à l'anecdote que dénonce Robbe-Grillet, est pris en otage du côté des engagements dénoncés par le même et dans une même perspective. Le roman trouve alors principalement sa valeur dans l'élégance de l'analyse, la puissance accusatoire, la révélation de cette « comédie contemporaine ». Il a détruit les lieux communs, pourfendu la médiocrité de l'époque, c'est entendu, mais est-ce là bien nouveau ? Chaque époque a eu son Voltaire, son Léon Bloy, son Céline. N'est-ce pas là s'inscrire dans un héritage bien confortable pour le lecteur ? La gêne nécessaire à l'expérience forte, à la rencontre esthétique, n'aura pas lieu. Toujours l'humaniste lira Diderot, et le réactionnaire, Barbey d'Aurevilly. Ou bien si les choses s'inversent, seront-ce les engagements qui incommoderont ? Pas sûr.

« Quel est le propre du roman ? » s'interroge Philippe Muray. Il répond :

[...] un roman parle du monde. Et l'invente. Et le combat. Et s'en moque. Et le questionne. Et le montre. Et l'interprète. Et (aujourd'hui plus que jamais) interprète un monde toujours déjà surinterprété, détruit, arraisonné, recrée de toute pièce².

Pour sûr, le roman sait faire cela. C'est même souhaitable. Mais ce n'est pas « le propre » du roman, cela ne suffit pas à le rendre valable. C'est ce qu'il faut défendre

1. Philippe Muray, *Exorcismes spirituels*, tome I, Paris, Les belles lettres, 2002, p. 2.

2. *Ibid.*

aujourd'hui. Si je suis positivement affecté par un roman de Samuel Beckett, si les choses m'apparaissent quelquefois grotesques et dérisoires après cette lecture, c'est qu'une expérience esthétique forte m'y poussa. Et si *Molloy* parle du monde, c'est bien entendu sans défendre une thèse. Et voilà qui, précisément, me met si mal à l'aise. Point de mât auquel s'arrimer, c'est dans une rencontre avec la langue du texte, sa grammaire, ses rythmes, ses jeux, que je conquiers le parfum d'étrangeté qui validera cette lecture comme « lecture forte », lecture de valeur.

La manière dont Muray tente de disqualifier le « nouveau roman », en deux lignes expéditives : « Aux applaudissements de la plupart [...] les grands principes romanesques ont été virés à la poubelle par les “nouveaux romanciers”¹ » démontre combien lire sans la « tringle idéologique » n'est pas si confortable. Mais Alain Robbe Grillet avait anticipé.

1.3 Entre le jugement de goût (toujours insuffisant) et le jugement de valeur (toujours suspect)

Il est un autre type de gêne, intéressant parce qu'il révèle bien pourquoi l'inconfort aiderait plutôt la lecture à devenir expérience ; c'est le heurt idéologique.

Il a cela de précieux pour nous qu'il semble faire apparaître une limite. Dans la cartographie des déplaisirs que la lecture suscite, l'opinion reçue comme intolérable paraît (avec la complexité du texte) en constituer le *climax*. Un texte niais ne sera jamais refermé avec tant de violence qu'un texte considéré comme dangereux. L'agacement ne mène que rarement à la fureur.

De l'autre côté, et comme en contrepoint, il y a le goût flatté et satisfait, le plaisir tout en légèreté, et la fonction intellectuellement apaisante des arts populaires.

Tout paraît ici s'opposer point à point. Idéologie, provocation, colère. Insouciance, consensus, plaisir.

1. *Ibid.*, p. 3. Ce propos de Muray est une accusation, dans la mesure où il considère que le journalisme aura alors récupéré et perverti ce que le roman a abandonné.

Mais il convient d'oublier vite l'apparente efficacité de ces deux pôles, car ils fausseraient plutôt notre enquête.

D'abord, parler ici d'expérience esthétique est très hâtif car dans un cas les considérations politiques ou sociales l'ont emporté sur l'écriture elle-même, le récit, sa structure et ce qui fait art.

Dans l'autre, le manque d'inventivité, les modes et la disponibilité réduite du récepteur font que le rapport à l'œuvre est plus affaire de reconnaissance immédiate (c'est agréable ou non, ça ressemble à ce que j'aime ou pas, ça passera le temps efficacement ou non...).

L'autre problème principal (mais ils sont nombreux) est qu'en opposant terme à terme ces deux types de relations, on n'aperçoit pas qu'elles fonctionnent en réalité selon deux modèles très distincts.

Dans notre premier exemple, le lecteur se réfère à des valeurs pour condamner (ou valider d'ailleurs, peu importe ici) l'ouvrage et/ou l'auteur. Il prétend être objectif, et c'est au nom des droits de l'homme ou du féminisme, de l'histoire des luttes sociales ou du respect des cultures que le texte est reçu comme insupportable. Ici, on se réfère à des valeurs qui surplombent et transcendent le seul rapport au texte.

C'est bien différent dans l'autre cas. Le lecteur convoque son seul plaisir. Le jugement de goût prend le pas sur le jugement de valeur. La dimension subjective du rapport est assumée, elle est d'ailleurs le seul critère valable.

Il y a pourtant une parade et c'est l'esthétique pragmatiste qui nous l'offre : considérer que la valeur de l'art est une question insensée, que l'art est sans essence et qu'il n'est pensable que comme expérience individualisée.

Bien entendu, les défenseurs actuels de cette posture ne se laissent pas si aisément cloisonner du côté de la facilité. À l'image de Richard Shusterman, qui se défend de l'hédonisme auquel il fut semble-t-il renvoyé par ses contradicteurs. Ce dernier entend nous rappeler combien le primat donné au plaisir n'équivaut pas strictement à la légèreté. Il s'explique dans « Divertissement et art populaire ». Le plaisir sait aussi se faire « ravissement, béatitude ou extase »¹, c'est-à-dire qu'ainsi il « [contribue]

1. Richard Shusterman, « Divertissement et art populaire », in *Mouvements*, n° 57, 2009/1, p.

à former notre sens du sacré et [peut] mettre au monde ou conforter nos valeurs les plus profondes »¹. De surcroît, et se référant à Aristote, il indique que le plaisir ne saurait être conçu pour lui-même, et qu'il n'existe qu'en accompagnement d'une activité, en la « complétant » ou en la « rehaussant ». « En intensifiant notre activité, le plaisir contribue à la perfection de la vie »².

Problème : à penser ainsi, on schématise extraordinairement. Les questions de l'idéologiquement insoutenable, et du difficilement lisible sont parfaitement occultés, à croire qu'une œuvre ardue et sur laquelle on peine vient directement s'opposer à la vie, qu'elle en est la négation même. Shusterman encore : « l'art est désiré et désirable parce qu'il améliore la vie, parce qu'il lui donne plus de sens, parce qu'il la rend plus agréable et plus digne d'être vécue »³. Ce n'est donc pas du côté pragmatiste que se résoudra notre problème de l'inconfort. Cette subordination de l'œuvre au plaisir est pénible, elle est pourtant la meilleure réponse à l'illégitimité supposée des valeurs de l'art comprises comme choses extrinsèques à l'œuvre et dépassant le rapport œuvre/destinataire. La question de la violence (qui n'est pas nécessairement l'inconfort) est elle aussi ramenée du côté du plaisir par Shusterman. On « goûte », nous dit-il dans la même revue, mais six ans plus tôt, « l'intensité explosive » d'une œuvre « même quand elle n'est pas plaisante »⁴.

C'est oublier un peu rapidement que la violence doit être pensée comme chose qui s'exerce véritablement, ou qui a encore un potentiel d'actualisation. Une œuvre ne choque jamais tout le monde, elle peut plaire parce qu'elle choqua effectivement, ou plaire sans offenser mais parce qu'on lui reconnaît le « caractère choquant », un autre encore pourra ne pas bien saisir ce qui froisse ici et moquer la pudibonderie, par exemple, de ces contemporains.

C'est le traitement superficiel de Shusterman qui nous mène vers l'idée que la notion de violence est, en réalité, un « pivot » pour nous.

Il nous faut distinguer deux types de violences. Synthétiquement, la première

15.

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, p. 16.

3. Richard Shusterman, « Pragmatisme, art et violence : le cas du rap », in *Mouvements*, n° 26, 2003/2, p. 116.

4. *Ibid.*

est contenue dans la diégèse, dans l'univers du récit. C'est par exemple Œdipe qui tue son père. Quant à l'autre, elle se rapporte à la relation au texte : « je suis mal à l'aise ». Une violence représentée, et une violence subie. C'est se fourvoyer que de faire l'amalgame entre les deux car si le premier cas ne m'affecte pas (ou faiblement), le second relève, dans sa manifestation la plus forte, d'une paralysie, sommet de l'inconfort. Cette violence *ne connaît pas sa force*, puisque cette dernière s'applique sur le singulier selon un rapport imprévisible.

Il y a donc deux types de violences. L'une, verticale, crée un rapport de domination, elle soumet le lecteur à ce qu'il doit lire, et il dira « c'est vilain, c'est effrayant ou c'est blessant » en conservant la distance entre lui et « l'objet du scandale ». L'autre, comme horizontale, renvoie à ce qui advient entre les deux termes. Cette dernière est le propre d'une rencontre esthétique, puisqu'elle ouvre sur l'inconnu, l'inédit ou la brusquerie malgré le lecteur, « c'est à moi que cela arrive ». L'opposition tient en fait en deux notions : l'une, agression (distanciation), l'autre, effraction.

1.4 Ce qu'est l'inconfort

Pourtant l'inconfort ne s'oppose pas au plaisir. À moins de réduire le plaisir à cette multitude des petites joies pâles et éphémères dont on cherche à parsemer l'existence au quotidien. Or, le plaisir littéraire ne peut être comparé à celui du retour au foyer, à un massage, au plaisir de la bonne nouvelle, ni même à celui du bon vin. La jouissance allégée, *light*, nous effacerait plutôt, son mode opératoire se résume à la satisfaction, elle comble le désir dont elle dépend justement, rien n'est moins inventif : joyeux ferment pour l'ennui !

Il est un type d'expérience littéraire dont la capacité à nous contenter dépend justement des efforts pour dépasser, dompter ou accepter l'inconfort qui l'accompagne. Il semblerait que cet embarras soit la meilleure voie d'accès à une écriture littéraire, c'est-à-dire qui échappe à la seule perspective de la communication dans un mouvement singulier avec ses rythmes propres et selon un nécessaire agencement. Et les exemples sont heureusement nombreux.

L'inconfort est en fait une précieuse occasion de penser enfin. La résistance du texte¹ garantit la rareté de sa matière. C'est parce qu'au premier abord telle chose

1. Par « résistance », nous n'entendons pas « l'inintelligibilité », mais le caractère de ce qui

s'obstine à me repousser que se joue certainement la possibilité d'une expérience qui ne sera ni évidente, ni banale. C'est parce que je ne devance pas les effets qu'il y aura libre déploiement de leur violence.

Dans *Célébration de la poésie*, Henri Meschonnic écrit :

[...] ceux qui ont peur qu'on règle des comptes sont des pense-petit-petit, si petit qu'ils ne savent même pas qu'ils ne pensent pas. Ils remplacent la pensée par le confort. Bonne nuit ¹.

Si l'on en croit Deleuze, la pensée (comme acte, et non comme simple faculté) est toujours affaire d'inconfort. Partant, celui qui refuse l'inconfort, qui le fuit ou qui le manque s'évertue à ne pas penser, à se composer un lit d'orgueil qui est la pensée repue d'elle-même, c'est-à-dire aveuglée par sa propre insuffisance. Celui-là lira pour passer le temps, se divertir, ou pire encore : pour se composer une culture et jouer à « discuter » (avec lui-même, ses collègues voir avec les siècles) ; il croit s'être approprié l'endroit où supposément la pensée sommeille. Dès lors citer suffit. Citer un nom d'auteur ou un bon mot, citer pour ne pas évaluer, remplacer le jugement de valeur par le goût des honneurs intellectuels d'avance auto-attribués.

Ne pas « régler ses comptes » (pour conserver l'expression de Meschonnic) avec la pensée dans le texte, c'est la laisser inerte pour rester tranquille : être un « pense-petit-petit ». On n'y échappe pas, bien sûr, mais s'en satisfaire c'est courir le risque de ne penser jamais.

Il n'est pas de pensée qui germe spontanément, qui puisse se féconder, ou encore fonder son propre *commencement*. C'est l'un des grands enseignements de Gilles Deleuze. Toujours s'est mêlé aux pensées un grain d'altérité. Et à tel point que sans intrusion de l'extérieur, la pensée n'est plus que faculté, inerte en quelque sorte. Qui croira que la mise en question puisse éclore depuis un « soupçon naturel » ? Qui saura maintenir que son idée est authentiquement sienne et qu'en lui il a catalysé ce qui ne demandait qu'à être produit ? Comme si pour penser enfin une bonne volonté suffisait.

s'expérimente au-delà de la lecture de signes graphiques rapportés à un message.

1. Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, 2001, p. 9.

Il est toujours un trouble qui accompagne la rencontre avec l'altérité. Non pas une simple surprise ni un traumatisme, mais une véritable gêne (qui, certes, peut vite laisser place au charme) due à l'impossibilité de reconnaître. *De quoi s'agit-il ?* Une rencontre au sens fort déroute ou décontenance, nous ne sommes pas aptes à lui attribuer une place, aucune catégorie ne semble lui convenir. Dès lors, on comprend qu'elle effraie et que nous cherchions soit à l'éviter, soit à la plier pour la ramener *au même*, au connu, à l'identifiable, pour lui retirer sa puissance inauguratrice.

La catégorie est dans ce cas déficiente, c'est-à-dire que les concepts fondamentaux et généraux qui nous permettent d'exercer un jugement immédiat ne font plus l'affaire.

Précisément, en nous sortant de la bêtise, la rencontre met l'esprit en branle, le force à penser. Une idée, une situation, une sonate, un homme, un objet, une toile sont autant de choses qui peuvent relever de *l'autre*, du méconnu ou de l'insoupçonné. Alors, le poète rageur, dont le chien refuse d'apprécier une subtile fragrance déclare :

Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public, à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l'exaspèrent, mais des ordures soigneusement choisies ¹.

Que déplore ici Baudelaire, si ce n'est le refus d'une rencontre littéraire ? De celle-là même qui demande le courage d'aller contre des goûts convenus, voire contre ses propres goûts. Préparer, d'avance conformer, « choisir soigneusement », voilà de quoi avorter ce qui constituerait la violence d'une rencontre. Car il s'agit bel et bien de violence. Quoi d'autre ? Nous parlons de l'évènement qui vient percuter le goût de l'identifiable et qui, ne sachant où se loger, cogne comme pour violer l'intégrité d'une pensée excessivement fidèle à elle-même.

Robbe-Grillet, une dernière fois : « il n'y a de valeurs que du passé »². L'inconfort permet justement de penser l'actualité de la valeur. On y perd une part de l'objectivité, mais s'affirme en retour un jugement possible dans le présent du rapport au texte, c'est-à-dire sans s'en référer à ce qui le précéda.

1. Charles Baudelaire, « Le chien et le flacon », *Petits poèmes en prose*, op. cit., p. 35.

2. Alain Robbe-Grillet, « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 155.

En ignorant les critères classiques, nous ne nous engageons nullement du côté du populaire, ou de la médiocrité. C'est plutôt l'inverse car l'enjeu est d'aller chercher l'excellence dans la lecture plutôt que de la laisser au nom de l'auteur ou à la justesse des spécialistes. Engager une lutte avec l'inconfort c'est toujours s'élever un peu. Si l'inconfort tient dans sa force de brusquerie, alors la pensée est son horizon, et ce, malgré l'embarras transitoire.

Le roman, pour être inconfortable, doit produire les conditions de sa propre interruption (lecture suspendue, ou troublée, de force). L'inconfort c'est lorsque je me dis « qu'est-ce que c'est ? », « Que se passe-t-il ? », « Où en suis-je ? », lorsque ma lecture est déficiente. Il faut envisager que le roman en plus d'être producteur et témoin d'un mode de traitement singulier, soit aussi le révélateur de cette exigence. C'est ainsi que le malaise ne sera ni feint ni spécieux, alors sa valorisation s'établira dans un rapport direct, spontané, même s'il demeure quelque temps, voire des semaines et des mois, préparant ainsi la pleine valorisation de ses qualités.

Pierre-Henry Frangne commente « Le mystère dans les lettres » de Mallarmé :

[...] il achève son texte déjà éminemment poétique en l'amenant à son plus haut degré de somptuosité littéraire. C'est au sein de cette somptuosité poétique que Mallarmé évoque la lecture, à savoir cette pratique que nous sommes en train d'effectuer, et que le poème rend possible, non pas en voulant transmettre quelque chose d'autre (sa signification, sa théorie), mais la simple présence d'elle-même ¹.

Accepter une présence, prendre l'objet pour ce qu'il est. Faire l'effort d'admettre le malaise et l'équivoque, faire en sorte de se mettre à leur niveau. L'inconfort littéraire donne peut-être à penser une éthique de la lecture par la voie exclusive de l'esthétique. Voilà pourquoi il valorise le texte en s'émancipant du simple goût et hors de la toujours suspecte objectivité du critère. Voilà pourquoi il offre aussi une dignité à la lecture.

1. Pierre-Henry Frangne, *De la lettre au Livre*, *op. cit.*, p. 207.

La dignité du sur-lecteur

2.1 Le sur-lecteur...

Il est difficile de repousser plus longtemps l'abord politique de notre étude. Car politique, elle l'est éminemment, cela va de soi. Pourtant, rien n'est moins aisé que le repérage précis de ce qui se joue ici. Si le moindre-auteur n'est ni « de gauche » ni « de droite » par sa seule fonction, il en va de même pour le sur-lecteur. En revanche, la défense de ce type de rapports au texte paraît à certains égards ne pas être politiquement neutre.

Attardons-nous donc à présent sur ce lecteur si particulier, placé d'emblée dans un paradoxe qui ne se résout qu'au sein de l'activité lectorielle. Si sa lecture est créatrice, constructive, voire amélioratrice¹, elle reste toutefois appelée par le moindre-auteur. Le problème a tôt fait d'apparaître. Comment affirmer à la fois la liberté du lecteur et sa dépendance vis-à-vis d'un auteur qui lui délègue un pouvoir ?

Il faut probablement se séparer de cette notion de liberté. Premièrement parce que trop revendiquée elle en devient galvaudée, et qu'on ne saurait, sans être désagréable, la contester à celui qui pense (non sans justesse) que sa lecture est une intimité. Ensuite, parce que définir le sur-lecteur comme un co-auteur ou un complément de l'instance auctoriale, ne revient pas automatiquement à lui reconnaître la liberté. En littérature comme ailleurs, la liberté est trop hâtivement perçue comme un état (affectif ou effectif) supérieur. On en oublie la dignité et on fait fi de la hiérarchie (des fonctions, des valeurs). Disons-le une fois pour toutes, le sur-lecteur doit ses pouvoirs à un retrait partiel de l'auteur, et ces derniers ne relèvent pas des engagements que tout lecteur effectue sans même y penser. Les émotions, les

1. Nous nous référons là à la notion telle que définie par Pierre Bayard dans *Comment améliorer les œuvres ratées ?*

souvenirs, l'inconscient, la culture, etc., pénètrent la lecture, en sont indissociables, mais ne changent pas le texte. Ils ajoutent, complètent, mais ne modifient pas. Les contrôles dont se saisit le sur-lecteur *opèrent dans* le texte car celui-ci est inachevé, volontairement, et par divers processus montre qu'il a besoin que son lecteur fasse plus que d'ordinaire. Ce n'est pas une liberté qu'il apporte, c'est ce que nous appellerons pour l'instant *une dignité*. Être plus qu'un « simple lecteur », ce n'est pas être libre, c'est être *plus*. Plus responsable, plus engagé. C'est convoquer l'effort plutôt que le réflexe, l'inventivité contre l'*habitus*. C'est une dignité enfin, parce que cela revient à se mettre à la hauteur de la confiance de l'écrivain. Point de mièvrerie ici, cette confiance n'est pas portée vers le lecteur bien entendu, mais vers le texte. *Ce texte saura sortir le lecteur de sa relative inertie*. Le sur-lecteur ne concrétise pas le texte (pas seulement), il en sort pour y mieux revenir, il donne une forme à sa lecture car la linéarité ne suffit plus. Le sur-lecteur échappe à la tentation de plaquer « sa petite affaire personnelle » (selon l'expression de Deleuze) sur le texte, et plus généralement, tente d'échapper au cliché. Il faudrait s'attarder sur la notion de cliché, montrer que Miss Alicia Clary est peut-être blonde ou peut-être brune dans *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam, il est probable que l'auteur le mentionne, plus encore que le lecteur l'oublie. Ce qu'il y a de certain, c'est que sa beauté sans équivalent et sa sottise fort pénible, convoqueront chez le lecteur ou la lectrice un cliché qui tranchera la question¹. Or, s'interroger sur la « nature vraie » de Palafox, c'est imprimer au texte un mouvement qui ne tend vers aucune résolution, l'interrogation est force motrice plutôt. Une indécision structurelle et sans lien véritable avec la décision apaisante. Cette dernière est souvent un *topos*, qui plutôt que de compenser ce qui manque au texte, vient s'y substituer pour en faciliter la lecture. Mais le déploiement de l'imaginaire est à ce prix. Et ce n'est pas simple précaution que de dire combien cela est riche et excitant, combien nos lectures y gagnent en intensité. Seulement, le moindre-auteur n'est pas illusionniste, le sur-lecteur a l'imaginaire pauvre, c'est la langue qui compte d'abord, le libre jeu des souvenirs est moins sollicité, mais la grammaire devenue première appelle l'inventivité avant la fantaisie. Inspirons-nous de la manière dont le peintre Francis Bacon aborde la question du cliché. La toile n'est jamais blanche, avant même la première trace de

1. Miss Alicia Clary est brune : « Ses pesants cheveux bruns ont l'éclat d'une nuit du Sud ». (Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, Paris, P.O.L, 1992, p. 42.)

peinture, elle est déjà toute encombrée par une myriade d'éléments qui parasitent l'ambition de faire une image forte. « La femme », « la maison de campagne », « le clair de lune » ou « la mort » sont autant d'occasions pour plaquer nos vues, nos conceptions, nos souvenirs. C'est toujours posséder un peu le protagoniste ou le motif. Lire cette projection, la faire sienne enfin par la médiation du livre, voilà ce qui nous charme tant. Alors nous nous écrions : *c'est cela, c'est très juste !*

C'est d'une autre ivresse qu'il s'agit pour le sur-lecteur. Il n'actualise pas le texte, il le travaille.

Mais venons-en au politique. Il est une confusion (teintée d'illusion) qui consiste dans un noble souci à vouloir « tirer le lecteur vers le haut », à le sortir de ses dépendances, fut-ce au prix de la construction d'un appareillage critique nouveau. Dans *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière nous en offre un exemple, pour le mettre en cause, mais sa conclusion (qui a aussi valeur de souhait) nous laisse pourtant dubitatifs.

Il s'emploie à montrer combien le XX^e siècle a tenté d'offrir au spectateur un statut nouveau, qui le ferait passer de la séduction à l'apprentissage, d'une passivité structurelle à l'activité saine, au déploiement de ses facultés d'analyse ou à la récupération de ses « forces vitales ». Il évoque deux figures majeures, Antonin Artaud et Bertold Brecht, et s'il ne s'agit pas de roman dans le discours de Rancière, trop de parallèles sont décelables pour que nous nous privions de ce petit détour.

Pour ces deux théoriciens du théâtre, cet art doit se donner « comme une médiation tendue vers sa propre suppression »¹. Brecht croyait à la nécessité d'extraire le spectateur de sa position de passive fascination, et lui présenter un spectacle curieux, n'allant pas de soi, pour l'encourager au libre exercice de ses facultés intellectuelles, morales, et lui faire prendre conscience de la nécessité d'agir sur le monde et la société. Artaud, quant à lui, considérait que le spectateur ne devait plus l'être au sens passif ou dans un rapport de divertissement. Le théâtre n'a pas à détourner de la vie, au contraire, il doit être la vie même, le lieu d'une énergie collective.

Mais, nous explique Rancière, en convoquant par analogie la situation du maître et de l'élève, demander au spectateur de franchir le pas qui le sépare d'une posture active, c'est toujours conserver la distance entre activité et passivité. Voilà qui pose

1. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 14.

problème dans la mesure où l'on pense trop spontanément que ces notions opposées sont aisément polarisables d'un point de vue axiologique. Les valeurs se renversent sans mal pour peu qu'on l'envisage. Ainsi, « regarder » n'est ni plus mauvais, ni plus faible que « agir ». Et nous suivons Rancière, car en effet, celui qui observe patiemment pour considérer une situation dans sa globalité est souvent plus efficace que celui qui se hâte d'agir au mépris de nombreux paramètres.

L'émancipation véritable, nous dit Rancière, suppose moins la sortie d'un statut pour en obtenir un autre (du badaud au spectateur lucide, du lecteur à l'écrivain, etc.), que l'abolition du schéma d'opposition.

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion ¹.

Il ajoute que « les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performeurs »². Mais nous reprocherions ceci à Rancière que la notion d'émancipation suppose une volonté à l'œuvre qui surplombe la simple réception esthétique, la guide ou la décale. Or cette saisie singulière opère souvent sans que soient bien thématiques les postures ou velléités émancipatrices.

Le pouvoir commun aux spectateurs ne tient pas à leur qualité de membres d'un corps collectif ou à quelque forme spécifique d'interactivité. C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblable à tout autre pour autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre.

[...] C'est dans ce pouvoir d'associer ou de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur ³.

1. *Ibid.*, p. 19.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 23.

Que dit ici Rancière si ce n'est que nos expériences, compétences, goûts, origines culturelles, ethniques, etc., font de nous des êtres singuliers égaux en pertinence ? C'est très ennuyeux, car le philosophe déclare ici qui est émancipé et comment. À la manière dont on dirait « tu es libre pour peu que je le valide ». Le spectateur est affirmé comme unique, et émancipé pour peu qu'il jouisse de cette unicité. C'est mince. Et nous aurions été curieux d'apprendre les caractéristiques du spectateur aliéné. N'a-t-il plus de mémoire ? Est-il insensible ? Le risque revient souvent lorsque le discours porte sur la culture plutôt que sur l'art : non seulement l'œuvre a disparu, mais en plus les destinataires paraissent d'autant plus interchangeables qu'on en affirme les singularités.

Il n'est pas anodin que, tantôt pour illustrer son propos, tantôt pour l'appuyer, Jacques Rancière s'en réfère à deux champs récurrents dans le discours politique ; l'éducatif et les vues sociales. En effet, deux ouvriers qui en 1930 occupent leurs dimanches avec des loisirs « d'esthètes » et de « philosophes » sont indiscutablement émancipés¹. Mais ce fut un effort, une libération de ce vers quoi l'on tend pour des raisons sociologiquement explicables. Et s'ils brisent effectivement un cliché, sont-ils pour autant comparables aux spectateurs « qui jouent le rôle d'interprètes actifs »² ? Nous en doutons fort. Aucun parallèle sérieux ne saurait être fait entre l'ouvrier sous domination patronale et le spectateur béat. D'abord parce qu'aucun spectateur n'est jamais tout à fait passif, et ensuite parce qu'un auteur n'est pas un patron. Comment douter de la place prépondérante qu'occupent ici les vues politiques de Jacques Rancière ? On ne s'étonnera pas qu'une telle attitude intellectuelle puisse susciter des critiques tout aussi excessives. Pour exemple :

Car non seulement un système philosophique représente toujours une immobilisation de la pensée, une structure d'artifice qui délimite un espace clos, mais son prétendu universalisme s'accommode fort mal des vérités individuelles³.

Voilà que nous ne pouvons repousser plus longtemps le cœur politique de la question. L'opposition progressiste/réactionnaire est véritable, dans un premier temps

1. On se reportera aux pages 24 à 27 du *Spectateur émancipé*.

2. *Ibid.*, p. 29.

3. Michel-George Michberth et François Richard, *Révolution droitiste*, Jupilles, 1980, p. 76.

du moins. Elle prend peu ou prou la forme habituelle du clivage art populaire/art savant. S'occuper du sur-lecteur, serait-ce une tentative « de droite » ? Nous sommes en premier lieu tentés de répondre par l'affirmative, surtout en lisant MicBerth et Richard qui écrivent : « nous préférons, nous, un trajet inverse : celui qui va de l'individu au collectif, d'un individu réel, concret – non pas sériel et indifférencié – à un collectif chatoyant et diversifié »¹. À se demander parfois s'il ne répondent pas par avance à Rancière (« Je suis conscient que de tout ceci il est possible de dire : des mots, encore et seulement des mots »²) en demandant : « Qui croirait encore aujourd'hui, avec Philippe Sollers et ses amis (mais le croient-ils encore ?), que “la Révolution” commence par le langage ? »³.

Pourquoi nier les lignes idéologiques qui traversent les discours traitant des rapports artistes/destinataires ? Il convient d'abord de ne pas les confondre avec celles qui substituent le culturel à l'artistique, c'est-à-dire la collectivité à l'individu, ou la réception socialement validée à la construction individuelle par l'art. Si nous n'étudions pas les raisons qui rendent l'individualisme si sulfureux, il nous faut pourtant l'envisager car c'est en tant qu'individu que le lecteur est lecteur (manière de dire qu'il est validée comme lecteur par le texte – c'est la moindre des choses – plutôt que par une quelconque instance).

Nous aussi sommes partisans de voir comment le lecteur passe *concrètement* d'un statut à un autre, sans y placer du souhait. Pourtant, ce retour à l'individu solitaire et face au livre fait très « antimoderne ».

Si le désir du théoricien n'est pas extractible du modèle qu'il présente lorsqu'il se penche sur les schémas de la réception esthétique, il convient de ne pas ignorer non plus la place que le plaisir tient dans cette réception. Barthes donne à ce paramètre la place qu'il mérite et brise à cette occasion l'opposition simpliste que nous esquissions :

Toute une petite mythologie tend à nous faire croire que le plaisir (et singulièrement le plaisir du texte) est une idée de droite. À droite, on expédie d'un même mouvement vers la gauche tout ce qui est abstrait, ennuyeux, politique et l'on garde le plaisir pour soi : soyez les bienvenus

1. *Ibid.*, p. 99.

2. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 29.

3. Michel-George Micberth et François Richard, *op. cit.*, p. 80-81.

parmi nous, vous qui venez enfin au plaisir de la littérature ! Et à gauche, par morale, (oubliant les cigares de Marx et de Brecht), on suspecte, on dédaigne tout "résidu d'hédonisme". À droite, le plaisir est revendiqué *contre* l'intellectualité, la cléricature : c'est le vieux mythe réactionnaire du cœur contre la tête, de la sensation contre le raisonnement, de la "vie" (chaude) contre "l'abstraction" (froide) : l'artiste ne doit-il pas, selon le précepte sinistre de Debussy, "*chercher humblement à faire plaisir*" ? À gauche, on oppose la connaissance, la méthode, l'engagement, le combat, à la "simple délectation" (et pourtant : si la connaissance elle-même était *délicieuse*?). Des deux côtés, cette idée bizarre que le plaisir est chose *simple*, ce pour quoi on le revendique ou le méprise. Le plaisir, cependant, n'est pas un *élément* du texte, ce n'est pas un résidu naïf ; il ne dépend pas d'une logique de l'entendement et de la sensation : c'est une dérive, quelque chose qui est à la fois révolutionnaire et asocial et ne peut être pris en charge par aucune collectivité, aucune mentalité, aucune idiolecte. Quelque chose de *neutre* ? On voit bien que le plaisir du texte est scandaleux : non parce qu'il est immoral, mais parce qu'il est *atopique* ¹.

Le plaisir est « atopique ». D'autant qu'il peut être à la fois chaud et froid, avoir sa part vive et excitante pourtant conquise par l'effort, « la méthode, l'engagement, le combat ». Barthes est convainquant : le rapport au texte, s'il a pour objectif *une forme de plaisir* (et non pas *le plaisir*, comme chose fixe et d'avance constituée) échappe aux vues politiques. Pourtant, il y a ces deux mots : « révolutionnaire et asocial ». Ils caractérisent la « dérive », manière de déjouer une logique à l'œuvre hors de la relation construite avec le texte. Ce plaisir est un égoïsme précieux, que la morale ne saurait dénoncer, si ce n'est en édifiant un plaisir « de droite » ou un plaisir « de gauche ». Échappant tant à la logique sociale qu'à la logique du texte, ce plaisir me convoque *moi lisant*, pour peu que j'assume un individualisme de circonstance. Je jouis enfin tout seul, et « le scandale » tient dans ce qu'on ne peut me culpabiliser. D'où, peut-être, l'intérêt d'infléchir mon mode de lecture, de le politiser ; c'est toujours une « leçon sur la lecture » qui ne tient compte ni du texte, ni de moi. Pour Rancière, il y a d'abord deux termes : l'art et le collectif. Pour les droitistes comme Micberth et Richard, il n'y en a qu'un seul : l'individu. Comment penser un rapport qui convoque à la fois l'art et l'individu ?

1. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 38-39.

Roland Barthes a une élégante manière de présenter notre lecture lorsqu'elle est déficiente. Nous nous dispensons parfois de certaines descriptions, ayant décidé qu'elles n'apporteraient rien de crucial. Cela est affaire de rythme, de dynamique de lecture, il en va de « l'avidité même de la connaissance qui nous entraîne à survoler ou à enjamber certains passages (pressentis "ennuyeux") pour retrouver au plus vite les lieux brûlants de l'anecdote [...] »¹. Chacun en conviendra, même honteusement, car nous savons que « c'est le rythme même de ce qu'on lit et de ce qu'on ne lit pas qui fait le plaisir des grands récits : a-t-on jamais lu Proust, Balzac, *Guerre et Paix*, mot à mot ? »². Il est entendu que l'auteur ne prévoit pas ce qui sera lu et ce qui ne le sera pas. Et c'est très beau ainsi, on ne relit jamais le même roman pour peu qu'il soit de type « classique ». Mais Barthes s'empresse de nuancer cela. Si l'ennui conditionne la vitesse de lecture, ce n'est pas systématiquement pour l'accélérer :

[...] lisez vite, par bribes, un texte moderne, ce texte devient opaque, forclos à votre plaisir : vous voulez qu'il arrive quelque chose, et il n'arrive rien ; car *ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours* : ce qui "arrive", ce qui "s'en va", la faille des deux bords, l'interstice de la jouissance, se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés : ne pas dévorer, ne pas avaler, mais brouter, tondre avec minutie, retrouver, pour lire ces auteurs d'aujourd'hui, le loisir des anciennes lectures : être des lecteurs *aristocratiques*³.

C'est le mot que nous attendions. Aristocratique. Voilà ce autour de quoi nous tournions, avec l'imprécision de « la dignité » ou encore l'inopérant du « politiquement de droite ». Une lecture moderne et aristocratique ne sera pas focalisée sur Jules Barbey d'Aurevilly ou Villiers de l'Isle Adam. Il ne s'agit pas de classe sociale, moins encore d'Ancien Régime, mais d'effort et de finesse, de responsabilité face au texte et son auteur, pour y prendre, enfin, un *plaisir rare*. Barthes semble suggérer que le roman de son époque convoque le lecteur sur les modes du plaisir et de l'adaptation, de la reconnaissance d'une réalité textuelle et de l'élégance dans l'effort.

1. *Ibid.*, p. 21.

2. *Ibid.*, p. 21-22.

3. *Ibid.*, p. 23-24.

Un point sur ce Roland Barthes est nécessaire pour éviter toute confusion. Celui qui dit « aristocratique » n'est pas celui de « La mort de l'auteur ». Cinq années ont passé et l'homme a évolué dans son rapport à l'avant-garde, Antoine Compagnon n'hésite pas à en faire un « antimoderne », il le cite et commente :

En 1971 – grande époque de *Tel quel* et de la déconstruction –, la distance était déjà nette, et Barthes se montrait pour le moins réticent face à l'avant-garde : “[...] ma propre position théorique [...] est d'être à l'arrière-garde de l'avant-garde ”, déclarait-il dans un de ses entretiens les plus approfondis et les plus intimes, enregistré avec Jean Thibaut pour les “Archives du XX^e siècle” et publié dans *Tel quel*. Comment comprendre cette position, “à l'arrière-garde de l'avant-garde” ? Non d'arrière-garde tout court, mais en retrait du moderne, à distance, en trainant les pieds, en louchant vers l'arrière, en exerçant un droit de regard ou un droit d'inventaire, comme Sartre disait de Baudelaire qu'il avançait l'œil fixé sur le rétroviseur. L'arrière-garde de l'avant-garde : en quelque sorte le centre gauche ou le radicalisme des lettres. Au plus fort de son adhésion à l'avant-garde, Barthes louchait déjà vers les classiques ou, pis encore, vers les romantiques ¹.

C'est un Barthes maugréant contre son temps, inquiet par la disparition de la langue française, confessant « une Forme intense d'Optimisme : un Optimisme sans Progressisme » ² auquel nous avons ici affaire. Loin de son image d'Épinal. Et c'est là un constat qui satisfait pleinement en cela qu'il rend concret, et incarnerait presque, cette position que nous tâchons d'explicitier, et qui mêle à l'inventivité artistique une posture de retrait, dans ce charmant parfum de la nostalgie. François-René de Chateaubriand commentant dans les *Mémoires d'outre-tombe* l'immobilité politique nous donne à penser qu'il en va de même d'une immobilité littéraire :

L'immobilité politique est impossible ; force est d'avancer avec l'intelligence humaine. Respectons la majesté du temps ; contemplons avec vénération les siècles écoulés, rendus sacrés par la mémoire et les vestiges de nos pères ; toutefois n'essayons pas de rétrograder vers eux, car ils n'ont plus rien de notre nature réelle, et si nous prétendions les saisir, ils s'évanouiraient ³.

1. Antoine Compagnon, *Les antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 418-419.
2. Cité par Antoine Compagnon, *Ibid.*, p. 414.
3. Cité par Antoine Compagnon, *Ibid.*, p. 81.

De la même manière qu'il est sans doute impossible, pour toutes sortes de raisons (connaissance préalable de la partition, situation de l'écoute, culture, impossibilité d'enregistrement, etc.), d'entendre une pièce de Marin Marais comme un auditeur de son époque, il est certain que la littérature romantique ne résonne pas en nous comme elle pouvait le faire il y a un siècle et demi. Pourtant, quel gain esthétique dans la tentation de retrouver ces émotions évanouies, et dans la tentative de ralentir sa lecture, avec une minutie probablement fantasmatique.

C'est ainsi que nous comprenons mieux cette proposition : « retrouver, pour lire ces auteurs d'aujourd'hui, le loisir des anciennes lectures : être des lecteurs *aristocratiques* ». C'est aussi de cette manière que nous retrouvons, au fond, l'analyse de Tocqueville et l'importance du lectorat aristocratique.

2.2 ... contre le lectorat

En faisant de l'auteur de *J'irai cracher sur vos tombes* un américain (Vernon Sullivan), Boris Vian met son lecteur dans des dispositions bien précises. Lorsque nous changeons le nom de l'auteur ou bien que l'auteur change de nom, c'est l'angle de lecture qui se déplace afin que des éléments, inaperçus jusqu'alors, apparaissent au lecteur. Mais lorsque celui-ci devient un pivot du texte en collaborant à son déploiement, alors la nouveauté émergente c'est le lecteur lui-même, et pour lui-même. Comme si ce qui manquait à la lecture était la réflexivité. *Je lis aussi ma lecture en train de se faire, et par là j'ajoute au texte ce qu'il appelait pour fonctionner enfin*. Le moindre-auteur ne nous mène pas vers la quête du sens, mais vers celle du mouvement. C'est dans l'espace qu'il n'habite plus que la lecture s'ébroue et joue avec elle-même. C'est la question du « comment lire ? ». Le comparatif entre danse et lecture est riche, et nous comprenons d'autant mieux les propos d'Estelle Jacoby que nous avons à l'esprit « la remontée des pères et des mères » de Beckett. En voici :

[La danse] demande au spectateur de se laisser entraîner dans un espace où les significations ne forment plus des repères fiables. Elle lui demande de former du sens dans un complet déséquilibre, d'accepter un vertige. Elle nous déloge de tout arrêt du sens et impose une lecture qui est mouvement, non pas mouvement à travers les significations, mais le mouvement en tant qu'il est le sens même, jamais arrêté, jamais saisi

avec certitude ¹.

C'est bien cela le texte maximalement désauctorialisé, celui dont le nom de l'auteur n'a de valeur que légale. Imaginons un instant. Les mots y danseraient comme les corps sur la scène, c'est-à-dire que le passage des uns aux autres ne serait plus susceptible de former un quelconque sens. Des mots seulement, et dont le partage de l'espace sur la page produirait une ivresse, un livre dont les feuillets seraient tournés tantôt vers la gauche, tantôt vers la droite, où il serait permis de sauter les pages, de n'en lire que quelques-unes, voire de relire la même avec l'arbitraire pour seul guide. L'auteur aurait alors tout abandonné à la réception seule, réception qui serait une pure production lectorielle dans laquelle les yeux pourraient enfin errer d'un mot à l'autre comme d'une danseuse à l'autre, sans se soucier d'appréhension globale, de justesse ni de ressaisie théorique. C'est un livre qui ne finirait pas, comme il n'aurait jamais commencé, puisque auctoriallement infondé. « un livre ne commence ni ne finit : tout au plus fait-il semblant » ², lit-on dans le manuscrit du « Livre » de Mallarmé. C'est bien sûr ce projet qui nous inspire, et comment l'oublier maintenant qu'il a été posée comme lisière au-delà de laquelle l'auteur n'est plus ?

Si le lecteur « danse » avec le texte, en allant du trébuchement jusqu'à l'enivrement, s'il fait « danser » les mots en décidant des rythmes et agencements, c'est qu'il s'agit d'une improvisation car l'auteur n'est plus « chorégraphe ». Ici, je ne lis que *ma lecture*, et non un texte. À moins de le considérer sous l'aspect d'une effarante multitude des possibles ce qui, de toute manière, efface aussi l'auteur, initiateur sans doute mais balayé par l'ampleur du projet. Celui-ci aura orchestré son effondrement.

Si je lis ma propre lecture (car bien sûr, jamais je n'écris, tout collaborateur que je sois), alors c'est une forme de prise de conscience de soi, bien au-delà en dignité d'une « prise de conscience de soi comme acteur politique ». La liberté de/dans l'expérience esthétique est toujours affaire d'idéal ou de surévaluation. On en use pour parler d'un lecteur modèle, elle est finalement assez excluante (pour peu qu'elle ne soit pas tout bonnement illusoire).

1. Estelle Jacoby, « Faire danser la lecture », *Pour une critique décalée*, sous la direction de Laurent Zimmermann, Paris, Cécile Defaut, 2010, p. 96.

2. Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, *op. cit.* p. 181.

Et puis l'œuvre ou l'artiste sont légitimés par ce collectif que forme le public. Il n'y a rien d'évident à cela. On veut mettre de la démocratie (en fait, « du démocratique ») là où c'est probablement vain. Une « œuvre élitiste » n'a pas plus de sens qu'une « œuvre démocratique », à moins que ne soit élitiste celle qui demande un effort d'appréhension. Mais voilà une nouvelle curiosité car il faudrait en conclure que l'abord esthétiquement complexe (ou éreintant) serait une obstruction à la démocratie, que les seules classes cultivées y auraient accès. Encore une fois, le collectif prime au détriment de l'individu (découpage en classes). Or, s'il est une chose indiscutable, un principe de bon sens que valide l'expérience, c'est bien la solitude de l'être face à l'œuvre. Et il n'y a aucun sens (sauf à vouloir politiser à outrance) à déclarer *a priori* l'égalité des solitudes.

La quantification est fautive, le succès d'une exposition n'en fait pas la qualité. Et la sociologie est parfois trompeuse ici. Lorsqu'on déplore le déclin des « pratiques culturelles traditionnelles », on déclare par exemple :

[...] le nombre de livres lus en dehors du cadre scolaire ou professionnel ne cesse de baisser : en 1997, sur 100 Français de 15 ans et plus, 18 déclaraient avoir lu 10 à 19 livres dans l'année, et 19, 20 livres de plus. En 2008, ils ne sont plus respectivement que 14 et 17 ¹.

Aurait-il fallu se réjouir que la lecture augmentât ? Qu'entendre par « livres » ? Les *mangas* et autres *comics* sont-ils comptabilisés ? Enfin, il serait trop aisé de citer quelques écrivains (dont on ignore s'il sont d'abord naïfs ou cyniques) qui vendent leurs livres par centaines de milliers, donnant pourtant aussi l'occasion de retrouver « le père » ou « la mère », de convoquer « l'enfance », ou encore de « s'approprier l'"histoire" et en faire [sa] propre histoire »². Le texte pensé comme *un bien* pour la communauté, ne permet plus véritablement de voir ce qu'il a de *bon* pour un individu. Il s'agit d'ailleurs moins d'un relativisme de la valeur textuelle (puisque cette dernière est affaire de reconnaissance institutionnelle) que l'intérêt pour le lecteur en tant que *un*.

Cette subversion qui fit passer Spinoza pour immoraliste (substituer le « bon » au « bien »), est un fructueux recours pour nous. Les lignes qui suivent ne prétendent

1. Patrick Brunel, « Démocratisation de la culture », *op. cit.*, p. 617.

2. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 29.

pas chercher la caution spinoziste, mais plus modestement s'inspirer de quelques aspects de la méthode de ce penseur.

« Lire » n'est pas « bon » par nature, cela n'équivaut pas nécessairement à une activité spirituelle, on ne lit pas uniquement pour « se cultiver », apprendre ou réfléchir. Il est des lectures délicieuses qui donnent le primat au délassement, des lectures paresseuses et enivrantes, des abandons et des vigilances désamorçés au profit indiscutable. Si l'effort est bon, il ne peut être constant, comme le courage ne vaut que s'il est une domination de soi car c'est sur fond de pleurerie qu'il est le plus remarquable.

Première définition dans la quatrième partie de l'*Éthique* : « J'entendrai par bon ce que nous savons avec certitude nous être utile »¹. La lecture est bonne si elle convient au texte et à soi, plaçons donc l'intérêt avant une quelconque reconnaissance. Bien entendu, nous prenons ici quelques libertés car n'est pas « bonne » la lecture qui permet de persévérer dans l'être, cela n'a aucun sens. « Par fin pour laquelle nous faisons quelque chose j'entends l'appétit »², déclare Spinoza. L'appétit du sur-lecteur, c'est sa lecture en tant qu'elle demeure vive et excitante, et participante d'une dynamique littéraire rare. Il nous importe de rendre manifeste ce qu'il y a d'inadéquat dans ces déclarations de principes qui voilent à dessein l'effort et le singulier pour mieux faire valoir la « foule » des lectures.

Il est probablement impossible de penser d'abord la communauté des lecteurs³, ce qui mécaniquement ignore *ma lecture* (voire la dévalorise comme action individualiste, aveugle aux perspectives sociales : *immorale*, puisque si je le veux, elle est *l'unique*). Cette lecture est différente parce qu'elle est vaillante, avec le texte pour cause et le moindre-auteur pour partenaire, je m'engage, c'est-à-dire que je sors du *commun* par l'acte de lecture même. À force de vouloir faire lire (ou plus généralement « donner accès à la Culture »⁴) on en vient à forger une vaste entreprise de

1. Spinoza, *Éthique*, trad. fr. Charles Appuhn, Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 220.

2. *Ibid.*, p. 221.

3. La lecture étant pensé avant le lecteur, le « bagage idéologique » surgit alors et l'idée spinoziste selon laquelle notre désir ne nous fait pas tendre vers une chose parce que nous la jugeons bonne, mais qu'au contraire, nous la jugeons bonne car « nous la voulons et tendons vers elle par appétit ou désir » est très convaincante (voir *Éthique*, Troisième partie, proposition IX, scolie 1).

4. On a pu lire le président de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris déclarer dans le Figaro que l'art et la culture deviennent « un phénomène de masse et la demande en la matière augmente fortement », et il ajoute immédiatement « nous passons progressivement d'une société de consommation à une société de la culture : qui s'en plaindrait ? ». (Didier Evrard, « Le

culpabilisation (« Comment ? Tu n'as pas été voir cette exposition ? Mais c'est *gratuit* ! »). L'intérêt majeur du texte de moindre-auteur est peut-être de jouer contre ce phénomène parce qu'il appelle à lui un lecteur au sein duquel se crée une différence : il ne lit plus de la même manière. *A fortiori*, il n'est pas l'égal d'un autre. *Se sentir lire*, c'est aussi se sentir singulier. En lisant ma propre lecture, ma « puissance de lire » augmente. Le rapport que j'entretiens avec cette altérité qu'est l'ouvrage, il est d'autant plus fin et profond que j'en comprends les rouages. Et cette même compréhension gagne en force si je participe sciemment à l'édification du texte. Je suis au plus près de ma « puissance de lire », c'est-à-dire d'embrasser un maximum d'éléments qui valent comme stimuli pour mes facultés inventives.

Notons en nous inspirant à nouveau de propos issus de l'*Éthique*, qu'il n'est pas possible de se faire une idée claire et distincte du lectorat. Partir des compétences propres à chacun pour en déduire une lecture-type, inventive et profitable, c'est user en premier lieu d'une idée assez obscure qui fait fi du multiple, quoique glorifiant les personnalités. Deuxième partie de l'*Éthique*, proposition 40, scolie 1 :

Par exemple, ceux qui ont été généralement frappés par la manière de se tenir (*statura*) des hommes entendront sous le nom d'*homme* un animal de stature droite, tandis que ceux qui d'ordinaire considèrent autre chose se formeront des hommes d'une autre image commune, par exemple : l'homme est un animal qui rit, un animal à deux pieds sans plume, un animal raisonnable [...] ¹.

Nous pouvons sans mal adapter cette analyse. Il en va exactement de même lorsqu'il s'agit de traiter du lecteur, pris comme modèle de réception. Notre étude voulant éviter cet écueil se propose justement d'appréhender un lecteur dont le comportement est moins reconstruit par le théoricien que conditionné par un texte. Le lecteur est « sur-lecteur » à mesure que l'auteur est « moindre-auteur ». C'est-à-dire qu'ici il s'agit moins de dire *comment lire* que *comment c'est lu*.

Spinoza, dans le *Traité théologico-politique*, et alors qu'il s'occupe de la loi (entendue comme « une règle de vie que l'homme s'impose à lui-même ou impose à

printemps de la culture passe par plus d'ouverture à l'international », *Le Figaro*, 18 avril 2011, p. 16.)

1. Spinoza, *L'Éthique*, trad. fr. Roland Cailliois, Paris, Gallimard, 1954, p. 158-159.

d'autres pour une fin quelconque »¹) distingue celui dont le comportement est en conformité avec la loi, mais qui agit comme tel par crainte de la sentence et celui qui, connaissant « la vraie raison des lois et leur nécessité, agit en constant accord avec lui-même et par son propre décret »². En guise d'expérience, et dans notre champ propre, appelons un temps « loi littéraire » cette actualisation à laquelle se prête le récepteur du texte, sans même y penser. N'y aurait-il pas un parallèle à effectuer avec le propos de Spinoza ? À la lettre, ce n'est pas la peur du gibet qui nous pousse à activer les contenus du texte comme autant de mécanismes qui, s'ils restent « inactifs », c'est-à-dire à l'état de potentiels, deviennent autant de dysfonctionnements. Le texte ne « marche » plus et c'est l'ennui. Pour être happé par la lecture, je m'isole ou me place dans de favorables conditions (silence, disponibilité affective, etc.), je suis apte ainsi à compenser le fonctionnement économique au principe du texte. Mais, à la manière dont le « juste » véritable connaît le bien-fondé de la loi des hommes, le sur-lecteur goûte dans sa lecture la part active. Il accepte la loi littéraire parce qu'il la sait bonne ; elle le garantit, lui, non dans sa moralité, mais dans sa singularité.

Il faut pourtant partager les vues du législateur (ou les épouser finalement) pour être le juste acteur de Spinoza, un commun sens moral est nécessaire. De la même manière, accepter pleinement la « loi littéraire » et en tirer parti, suppose une complicité avec le moindre-auteur. Dès lors, on ne se demande plus s'il est trop autoritaire, ou si nous sommes moins libres. La question s'affaisse d'elle-même. Dans les deux cas, je gagne moins en liberté qu'en panache.

Contre la quantification donc, une aristocratie, soit une différence qualitative entre mes modes de lectures. C'est encore la notion la plus porteuse pour nous. Parce que le sur-lecteur a le mérite et la finesse, alors il a le panache aristocratique. Il y a une semblable idée chez Mallarmé et des formules précieuses dont nous apprécierons l'ampleur :

Autrement je soupçonne le mystérieux ordre poussant la gratuite cohue
aux faux-semblants, de prétendre, par obstruction, empêcher, en cas qu'il

1. Spinoza, *Traité théologico-politique*, trad. fr. Charles Appuhn, Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 86.

2. *Ibid.*, p. 87.

s'avance, l'Élu, quiconque veut. Toi ou moi — le seul au nom de qui des changements sociaux, la révolution, s'accomplissent pour que surgisse il se présentât, librement, sans encombre, vît et sût : témoignant du chef-d'œuvre, en raison d'une dignité, comme preuve. La constatation ne s'en déférerait à la foule. Il prévient, résume. Un temple même bâti par quartier en la ville, pour immense, ne contiendra la totalité populaire. À quelque loi importe qu'un, représentatif, puisse arriver le plus humble, invité, comme en pèlerinage, du fond d'un destin soucieux. Le dernier, moralement tous : ce point, assez — pour que la justice, se plaisant, exulte, avec lueur sur le bel objet visité qui y concorde. J'entends — d'où cette volonté! — de ce qu'il faut que ce soit — pourquoi à lui mieux qu'à cet autre! — lequel, en l'occurrence, serait lui. Tous les deux et beaucoup aussi, je réclame [...].

Aristocratie, pourquoi n'énoncer le terme — en face du tant vagi de démocratie : réciprocité d'états indispensable au conflit, national, par quoi quelque chose tient debout, ils se heurtent, se pénètrent, sans vertu si l'un fait défaut ¹.

Le sur-lecteur y trouve la coloration que nous souhaitons mettre à jour. En ayant pris le parti d'accompagner le texte dans sa construction, en ajoutant à sa lecture une conscience d'elle-même, en lisant la part vive qu'il apporte au texte, sans ignorer le dispositif mis en place par l'auteur ; le sur-lecteur vient « témoigner » de l'œuvre. Et le lecteur aristocratique, minutieux, qui constate ce qui arrive au discours, qui se soucie de la langue et de ses mouvements et de l'implication qu'elle suppose trouve une forme exemplaire lorsqu'il lit le moindre-auteur. Ce qu'il y a d'aristocrate, c'est l'élection. Je ne me contente pas de lire, je réponds à l'appel du texte. C'est là un paradoxe : « l'Élu », c'est « quiconque veut » écrit Mallarmé. D'où cette fine alliance de la démocratie (point de privilège *a priori*) et de la supériorité (au niveau lectoriel) de celui qui fait l'effort. Nulle prétention ici, seul le mérite importe. Il y a une tension saine entre le cours tranquille des lectures auxquelles chacun aspire et cette force d'arrachement de la quiétude qui est une véritable conquête, noble en cela. Bertrand Marchal commente : « Entre l'élection divine, qui fut le principe de l'ancien régime, et l'élection démocratique par le suffrage universel, Mallarmé institue en somme un autre principe d'élection, qui peut revendiquer lui aussi l'héritage révolutionnaire

1. Stéphane Mallarmé, « La cour », in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1951, p. 415.

[...] »¹. Répétons que « sur-lecteur » n'est pas un état permanent, il y faut un texte à occuper et le sentiment de ce que *cette lecture* a d'inhabituel. Au fond, la lecture aristocratique tient sa noblesse du contraste avec ce contre quoi elle lutte. Et cet ennemi, ce n'est pas un autre, ce n'est pas le mauvais lecteur de la gare ou de la plage, mais c'est ma propre paresse toujours en embuscade. « *L'âme noble a le respect de soi* »²...

Difficile de parler d'aristocratie sans prendre en compte la charge fantasmatique qui traîne dans son sillage. Il nous faut alors être beaucoup plus précis.

1. Bertrand Marchal, « Mallarmé et Villiers ou l'aristocratie du rêve », *Romantisme*, 1990, n°70, p. 88.

2. Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, trad. fr. Henri Albert, in *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 728.

L'aristocratie du quidam

3.1 Aristocratie ?

« Aristocratie » est un mot si chargé qu'il est nécessaire de le ramener à son sens premier, ou aux sens que l'Histoire n'a pas excessivement connotés, afin d'observer comment il pourrait servir dans le champ qui nous est propre.

Il convient en premier lieu de rappeler qu'aristocratie et noblesse sont trop souvent associées sur le mode de la synonymie. C'est là une erreur qu'il est urgent de corriger sans quoi la base même de notre récupération littéraire s'effondre, même si la distinction entre aristocratie et noblesse est notoirement confuse. Le mérite et la qualité étant les deux notions clés de ce que nous désirons qualifier d'aristocratie lectorielle (la « sur-lecture »), elles ne sauraient trouver source dans la caste ou la naissance sans socialement polariser nos dires (l'enjeu étant strictement contraire). Vladimir Volkoff résume pour son compte la chose avec clarté :

Il est vrai qu'au 17^e siècle, un noble était dit “de qualité” et, dès le 19^e, “aristocrate”. Il est vrai que la noblesse a toujours cherché à exercer un certain pouvoir et qu'elle s'est toujours prêté certaines vertus. Mais il n'en demeure pas moins que le principe aristocratique n'est aucunement nobiliaire et que principe nobiliaire n'est qu'à peine aristocratique ¹.

Nous empruntons brièvement à ce même auteur, et à notre guise, ses jeux d'oppositions et de croisements pour que la chose soit tout à fait intelligible. L'aristocratie s'oppose en effet à la démocratie puisque dans un cas c'est à un groupe, limité, d'avoir le pouvoir, en cela que ses membres sont supposés ou reconnus « meilleurs » comme en témoigne l'étymologie. Dans l'autre cas, la démocratie suppose comme

1. Vladimir Volkoff, *Pourquoi je serais plutôt aristocrate*, Monaco, Éditions du rocher, 2004, p. 24.

chacun sait un peuple souverain. De la même façon, le peuple et la noblesse sont deux choses bien distinctes, et sur ce point aussi il est inutile de s'appesantir. Pourtant, les associations peuple-démocratie et noblesse-aristocratie ne sont pas choses immuablement conjointes, et l'Histoire nous fournit quelques exemples qu'il est bon de rappeler. La noblesse fut parfois partisane d'un système démocratique. La Révolution française le démontre assez. De même, le peuple a parfois défendu le système aristocratique. Il suffit pour s'en convaincre de mettre face à face les nobles qui, la nuit du 4 août 1789, acceptèrent d'abolir les droits seigneuriaux (à l'image du Vicomte de Noailles et du Duc d'Aiguillon), et les paysans qui prêtèrent main forte à la Chouannerie (comme on peut le lire dans *Le chevalier Des Touches* de Barbey d'Aurevilly ou *Les Chouans* de Balzac).

Méthodologiquement, il est donc préférable de tenir à distance le vocable « noblesse », même en un sens deuxième ou troisième, car nous avons ici le choix : dignité, élégance, force morale et bien d'autres expressions encore suffisent à approcher de près les mêmes significations. Ce n'est pas le cas de l'aristocratie.

Mais les exemples historiques que nous donnions à l'instant sont contestables ; on nous opposera leur rareté, on nous rétorquera aussi (et à bon droit), que Barbey et Balzac ne prêtent pas la même élévation de sentiments aux « gueux » luttant aux côtés de la noblesse pour restaurer la Monarchie et l'aristocratie qui l'accompagne, ou encore qu'histoire et littérature ne sont pas si aisément accolables. Il suffit alors de se tourner vers des cas moins polémiques, et dont l'exemplarité n'en est pas moindre. Celui du compagnonnage est tout à fait probant. Il a tout de l'aristocratie roturière tant ses principes, ses valeurs, son histoire, sa structure et ses objectifs répondent parfaitement à ce que peut exiger une aristocratie au sens le plus général, à savoir celui d'un groupe (limité) d'individus supérieurs en leur domaine. Il est entendu que nous ne nous occupons nullement d'un type de gouvernement, mais que c'est le retour à la racine (*aristos*) qui nous intéresse, et qui nous permet l'emploi du vocable au sens figuré. Pour nommer cet ensemble de personnes, il n'est d'autres termes disponibles. Vladimir Volkoff s'en émeut, et va même jusqu'à déplorer les usages littéraires du terme, citant Chateaubriand, Michelet, Balzac et Dumas. Or, nous trouvons joyeuse l'occasion de rendre à ce terme la juste élégance qui lui convient.

D'ailleurs, la citation de Dumas nous semble, métaphoriquement et dans un premier temps, tout à fait satisfaisante : « [...] Alexandre Dumas remarque “la

blancheur aristocratique” de la jambe de la duchesse de Berry »¹, écrit-il. À repartir du sens figuré pour forger une notion opérationnelle, on trouve dans la métaphore, dans le jeu des images et dans la littérature en général des formulations généreuses qui aident à concevoir plus clairement ce dont il est question. Cette jambe à la blancheur aristocratique nous fait songer à une phrase de Céline, plus direct encore, qui déclare dans *Le voyage au bout de la nuit* que « La véritable aristocratie humaine, on a beau dire, ce sont les jambes qui la confèrent, pas d’erreur »². Et quel membre, en effet, donne mieux le sens des élégances (*a fortiori* d’une lecture élégante) que celui qui par excellence donne à sentir la finesse de la puissance et du mouvement mêlés ? D’ailleurs, dans l’usage de Dumas, c’est l’adjectif qui importe avant tout. Une belle jambe, noire comme l’ébène, n’en serait pas moins aristocratique dans un autre contexte. Ce qui importe c’est l’alliance de l’aristocratie et de la pureté, le symbole de l’effort associé à celui de la délicatesse. Et de la jambe à la démarche, il n’y a qu’un pas.

Le même Céline, quelques pages plus loin :

Lui aussi il revenait de nettoyer un bureau avec les autres. C’est tout ce qu’il avait trouvé comme combine. Il marchait bien pondérément, avec un peu de véritable majesté, comme s’il venait d’accomplir des choses dangereuses et pour ainsi dire sacrée dans la ville. C’est le genre qu’ils prenaient d’ailleurs tous ces nettoyeurs de nuit, je l’avais déjà remarqué. Dans la fatigue et la solitude le divin ça sort des hommes³.

La majesté, le sacré et le divin, à la portée de nettoyeur de bureau new-yorkais. Dans une allure, un port de tête peut-être, dans la fatigue une fois la tâche menée à bien. Nous avons à nouveau le groupe, et par un sens de la tâche, par une routine transfigurée, nettoyer c’est déjà autre chose. Il s’agit de « prendre le genre », à la manière d’un noble à cheval, et de poser pour la nuit comme on poserait pour la toile.

Les pénétrations littéraires et affectives sont probablement nécessaires pour trouver ce fonds commun d’aristocratie autour duquel chacun pourrait s’entendre. Elle

1. *Ibid.*, p. 35.

2. Louis-Ferdinand Céline, *Le voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952, p. 291.

3. *Ibid.*, p. 297.

se décrète pour honorer une personnalité, un rapport au monde, et l'on parlera de « courage », « morale », « beauté », par exemple. C'est-à-dire qu'untel sera dit « aristocrate » en son champ, à la manière dont est rendu un hommage. Ou bien on y accède par l'adoption d'une fonction et de qualités que le mérite et l'effort placent au-dessus du lot commun, suscitant par là une saine admiration. Dans un cas c'est l'estime et le respect qui priment, dans l'autre c'est l'adhésion à une sphère de valeurs qui justifie le caractère aristocratique.

C'est la jambe d'un côté, et de l'autre le clan aux valeurs fixées, ouvrier valeureux, noble soucieux de ses devoirs ou artisan soumis aux règles strictes du compagnonnage. Cette alternative que nous ouvrons dans le sens figuré ignore la question du pouvoir, même si l'on pourrait dire que des pouvoirs du noble dérivent ses devoirs, que le compagnonnage et la franc-maçonnerie furent liés, que les ouvriers se constituent souvent en syndicats. C'est la singularité qui nous retient, le critère qualitatif, et pour éviter que ce critère se dissolve dans la subjectivité de l'énonciateur, oublions la première alternative pour mieux considérer ce que la lecture pourrait tirer de la seconde. En réalité, il faudrait donner trop d'importance aux sens figurés si nous retenions la jambe comme marque aristocratique, car c'est de noblesse, au sens figuré, qu'il serait en réalité question. La jambe des hommes fiers ne suffirait à rehausser celle de cette femme de salon qui pourrait fort être (ailleurs, dans un autre texte, mais avec la même intention) une « demi-mondaine », au plus loin en cela de toute forme d'aristocratie. C'est que Dumas utilise l'aristocratie au sens figuré là où il aurait pu, tout aussi bien, utiliser le sens figuré du mot « noblesse ». Le risque est grand de prendre le symbole pour la chose, aussi choisissons-nous de maintenir la plus grande objectivité possible. Nous prêtons le caractère aristocratique aux ouvriers du *Voyage*, peut-être Céline pensait-il plutôt simplement « orgueil » ou carrément « héroïsme ». La qualification métaphorique est finalement un peu dangereuse dans notre situation.

Un exemple suffirait à nous montrer combien l'énonciateur, lorsqu'il rend hommage, est parfois condescendant. C'est le cas de Jourdan dans le roman *Uranus* de Marcel Aymé, ce jeune instituteur communiste, qui l'est surtout par les livres, et qui agace ses camarades en pérorant sur le prolétariat :

A l'entendre, la classe ouvrière devenait une divinité mille-pattes apparaissant à la fois comme une théorie de martyrs extatiques, une ar-

mée haillonneuse de paladins assoiffés d'héroïsme et une procession d'archanges à culs roses. Dans ces moments-là, Gaigneux, de dégoût, l'aurait giflé ¹.

La « grandeur ouvrière » se limite en réalité ici aux fantasmes d'un homme pauvre mais complexé par sa naissance bourgeoise et son éducation. Il convient donc de trouver un autre critère celui du qualificatif valeureux, toujours un peu suspect, probablement jamais objectif.

Mais il y a un autre problème. À vouloir extirper l'aristocratie de sa seule occurrence politique, on risque comme Volkoff de lui faire porter les apparences de la seule compétition. Le commerce, la publicité, l'armée, le sport et tant d'autres domaines possèdent, selon lui, leur aristocratie ². C'est aller bien vite en besogne car son raisonnement simpliste cache difficilement de nombreuses difficultés.

L'assimilation du vainqueur ou du meilleur à l'aristocratie, séduisante de prime abord, fait dépendre le meilleur de celui qui ne l'est pas. Plus de qualités objectives pour l'aristocrate, il lui suffit d'être moins mauvais, plus rusé (et pourquoi pas franchement vil ?) pour l'emporter, et intégrer le champ prestigieux des aristocrates. À fonder l'aristocratie sur la compétition, il en ressort que le domaine importe moins que la performance. Or un « portrait de l'aristocrate en vainqueur » laisserait l'impression de la fatuité avant celle de l'excellence. Le gagnant, fut-il crétin et tricheur, sera aristocrate pour peu qu'il y ait reconnaissance de ses pairs. Et de cette reconnaissance découle un critère d'apparence préférable à celui du simple jugement de valeur que nous envisageons tout à l'heure. Pourtant, tout cela est bien insatisfaisant.

En effet, de la confusion des intentions nous avons glissé vers celle des valeurs, ce qui serait plutôt un éloignement de l'objectif premier. Envisageons tout de même ce que serait l'aristocratie lectorielle à cette lumière : ceux qui lisent le plus, qui manient aisément la référence. L'aristocratie lectorielle se fonde alors dans une aristocratie culturelle. Nous sommes encore loin du compte. Nous nous heurtons au risque de la condescendance, voici que se présente à nous celui de l'auto-complaisance. Il

1. Marcel Aymé, *Uranus*, Paris, Gallimard, 1948, p. 99.

2. On se reportera à son dixième chapitre : « Parce que l'aristocratie est un fait de société » (Vladimir Volkoff, *op. cit.*, p. 73.)

faudrait peut-être alors se passer de l'instance extérieure. Parce que si l'on suit le raisonnement de Volkoff, celui qui ne concourt pas d'une manière ou d'une autre n'est en aucune façon aristocrate. Or le même Volkoff ouvre son *Pourquoi je serais plutôt aristocrate* sur un portrait un peu condescendant de celui qui semble, peu ou prou, être son « homme à tout faire ». Pauvre, mais propre et poli... Cette contradiction, dont nous ne tirons aucune conclusion sur l'auteur, montre au moins qu'il est difficile d'extirper une notion de sa gangue pour la généraliser ensuite. Voilà une occasion de reconsidérer notre abord de la question.

3.2 Un Nouveau Régime de lecture

À vouloir passer d'une lecture aristocratique à une aristocratie lectorielle (ensemble des sur-lecteurs), nous effectuons une opération problématique en cela que c'est le substantif « aristocrate » que nous quêtions, pas l'adjectif. C'est-à-dire que pour avancer, il nous faudrait plutôt considérer un rapport aristocratique au texte plutôt qu'un lecteur dit « aristocrate » (par la hauteur de ses vues – compliment – ou bien son appartenance à un groupe de lecteur dits « aristocrates » - objectivité grégaire). Postulons que la personne acquière le caractère aristocratique pour peu qu'elle éprouve un sentiment aristocratique. C'est-à-dire à la fois celui de l'élection et de la supériorité. Il n'est nullement question d'auto-complaisance et nous allons voir que dans la lecture ce rapport à soi n'est pas anodin, qu'il en est un attribut.

Je suis élu par l'ouvrage, que je reconnais comme apte à me conférer ce statut, et je me sens meilleur en moi-même, meilleur par moi-même, supérieur, non pas à un autre, mais à ce que je suis dans de banales circonstances. En me hissant au plus proche de ma puissance de lire, je m'affine en affinant ma lecture, je m'éprouve et me hisse vers un état que rend propice la lecture de *cet ouvrage précis*. Alors, oui, incontestablement, je me sens supérieur, par et pour le texte, c'est-à-dire pour moi et par « sa grâce ». Il m'a en quelque sorte élu car j'étais le seul, solitaire et battant pourtant, au-dessus de mes compétences habituelles (soit, ma médiocrité), le travaillant *lui* pour qu'il m'arrache du banal et du commun. Là est mon sentiment aristocratique, élu et supérieur, *purement supérieur* et sans concurrence. Les familles aristocrates se définissent en permanence par opposition avec autrui, c'est-à-dire la roture, et il va de soi que je ne me sens aristocrate qu'au vu d'un état qui ne l'est nullement, et qui ressemble fort à cet état de tranquillité que Deleuze nomme « bêtise »

et dont je m'extirpe lorsque le texte étrange la bouscule. Le caractère aristocrate, loin d'être clanique, comme l'est l'individu, possède tout de même la distance avec le champ large et menaçant de la morne quiétude, du vil et du commun, nettement perçus comme indésirables. C'est simplement l'ivresse de se sentir « distingué », de goûter un moment rare.

Et puis, surtout, j'échappe à ma condition, celle-ci n'ayant de sens qu'au vu d'un ensemble plus large, distinguant ou opposant les catégories sociales entre elles. Du sentiment d'élection et de l'expérimentation d'un état supérieur, je tire la fierté nécessaire pour ne plus avoir à considérer les discours qui voudraient limiter les puissances aux pouvoirs, et dissoudre les individus dans les groupes. Aussi, peu m'importe Pierre Bourdieu annonçant dans l'introduction de *La distinction* que :

[...] l'enquête établit que toutes les pratiques culturelles (fréquentation des musées, des concerts, des expositions, lecture, etc.) et les préférences en matière de littérature, de peinture ou de musique, sont étroitement liées au niveau d'instruction (mesuré au titre scolaire ou au nombre d'années d'études), et secondairement à l'origine sociale ¹.

C'est qu'un tel propos ne me concerne plus car, de fait, je ne suis pas dans une « pratique culturelle », cet effort que je produis étant plus assimilable à la découverte d'un champ nouveau (à l'apprentissage d'une langue inconnue ou au fonctionnement d'un outil complexe), qu'à un quelconque surclassement social par la voie culturelle. Ce qui me rend aristocrate, c'est que lisant ce texte qui déborde mes attentes ou excède mes compétences, je sais que je ne suis pas en train de mimer l'admiration devant un poème opaque. L'aristocratie du sentiment trouve sa matière dans l'efficacité d'une fière solitude, beaucoup moins dans l'affectation ou, pire, dans la mimétique qu'impose la présence du groupe (ses codes, ce qu'il *faut* ressentir, et comment faire pour). Le critère de l'élection, qu'elle vienne de Dieu ou du peuple, c'est sa légitimité. Suis-je élu par une œuvre qui ne me trouve pas seul en face d'elle, c'est-à-dire disposé à l'appréhender avec effort et honnêteté ? Et pourquoi la justesse de ma lecture ou de mon regard aurait-elle place ici ? Sauf à déclarer qu'il y a une « bonne manière » et une « juste lecture », soit une conformation et la perte de

1. Pierre Bourdieu, *La distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 1.

mon individualité. On en vient donc à penser qu'une lecture de type aristocratique peut être canonique, comme elle peut baigner dans le contre-sens. Seuls importent la vigueur de l'engagement dans le texte, le commerce avec lui, et cette lutte avec soi. Et nous l'avons dit à plusieurs reprises, il n'y a pas de « mauvaise » lecture du texte désauctorialisé. Les phases complexes et qui nous tirent de l'inertie, si elles sont lues, sont nécessairement « bien » lues. La question n'est pas dans le bien, mais dans le bon. Nous le disions avec Spinoza.

Tout cela, bien sûr, paraît fort éloigné des considérations sur la « noblesse culturelle ». Plutôt qu'une aristocratie effective, qui n'a de sens que par sa manifestation, c'est-à-dire dans une pratique, et qui doit se reconquérir et se réaffirmer à mesure qu'elle est éprouvée, la méthode de Bourdieu consiste à définir une noblesse culturelle par ses titres (scolaires) et ses quartiers (ancienneté de cette noblesse). C'est dire si le mérite est absent et si l'effort est secondaire, car cet effort se limite à une acquisition première, de type scolaire ou familiale, terrains privilégiés pour les découvertes futures. À procéder ainsi, on retrouve nécessairement l'évidence, soit un constat assez stérile quelle qu'en soit la méthode. Nous identifions ici et de manière bien concrète l'enjeu de construire une aristocratie circonstancielle contre une noblesse, en d'autres termes une notion inventive qui s'accommode des rencontres plutôt qu'un constat assez déprimant expliquant à ceux qui vous lisent qu'ils sont seuls à pouvoir le faire. La manière dont Bourdieu décrit l'accès à la musique savante nous révèle plus clairement que jamais pourquoi notre propos est tout autre et combien l'abord « culturel » ne peut suffire à comprendre ce qui se joue dans la sur-lecture. Citons un large extrait :

S'il n'y a rien par exemple qui, autant que les goûts en musique, permette d'affirmer sa "classe", rien par quoi on soit aussi infailliblement classé, c'est bien sûr qu'il n'est pas de pratique plus classante, du fait de la rareté des conditions d'acquisition des dispositions correspondantes, que la fréquentation du concert ou la pratique d'un instrument de musique "noble" (moins répandues, toutes choses égales d'ailleurs, que la fréquentation du théâtre, des musées, ou même des galeries). Mais c'est aussi que l'exhibition de "culture musicale" n'est pas une parade culturelle comme les autres : dans sa définition sociale, la "culture musicale" est autre chose qu'une simple somme de savoirs et d'expériences assortie de l'aptitude à discourir à leur propos. La musique est le plus spiritualiste des arts de l'esprit et l'amour de la musique est une garantie de "spiritualité". Il suffit

de penser à la valeur extraordinaire que confèrent aujourd'hui au lexique de l'«écoute» les versions sécularisées (par exemple psychanalytiques) du langage religieux. Comme en témoignent les innombrables variations sur l'âme de la musique et la musique de l'âme, la musique a partie liée avec l'«intérieurité» («la musique intérieure») la plus «profonde» et il n'y a de concerts que spirituels... Être «insensible à la musique» représente sans doute, pour un monde bourgeois qui pense son rapport avec le peuple sur le mode des rapports entre l'âme et le corps, comme une forme spécialement inavouable de grossièreté matérialiste. Mais ce n'est pas tout. La musique est l'art «pur» par excellence : elle ne dit rien et n'a *rien à dire* ; n'ayant jamais vraiment de fonction expressive, elle s'oppose au théâtre qui, même dans ses formes les plus épurées, reste porteur d'un message social et qui ne peut «passer» que sur la base d'un accord immédiat et profond avec les valeurs et les attentes du public. Le théâtre divise et se divise : l'opposition entre le théâtre rive droite et le théâtre rive gauche, entre le théâtre bourgeois et le théâtre d'avant-garde, est inséparablement esthétique et politique. Rien de tel en musique (si on laisse de côté quelques rares exceptions récentes) : la musique représente la forme la plus radicale, la plus absolue de la dénégation du monde et spécialement du monde social que l'*ethos* bourgeois porte à attendre de toutes les formes d'art ¹.

On a le sentiment que cette analyse met en cause les conceptions « bourgeoises » du rapport à l'art, mais avec les yeux du bourgeois lui-même. Que nous importe qu'un art très codifié, qui nécessite fréquentation et imprégnation soit inaccessible à qui n'a ni l'accès ni la formation ? Ou, moins polémique : faut-il sérieusement s'émouvoir de ce qu'une musique composée par et pour un public fermé n'enchanté logiquement que ce même public ? Si la « noblesse culturelle » doit qualifier le public dit « bourgeois », alors le sens de « noblesse » est ici déconnecté de toute aristocratie, qui ne peut épouser le comportement bourgeois sans se trahir elle-même. Rien n'est plus intellectuellement confortable que d'opposer rive droite et rive gauche, bourgeoisie et avant-garde, âme et corps. Peu nous importe que ce soit exact, il en ressort que l'expérience esthétique est reléguée au second plan, au profit d'une dénonciation sans cible et au détriment de l'individu. Ce qu'il y a de confortable, encore, c'est que le « bourgeois » est moins attaqué que « l'esprit bourgeois » (rarement revendiqué, comme dit Roland Barthes, « Il suffit d'être *reconnu* par

1. *Ibid.*, p. 17-18.

l'institution bourgeoise [...] pour être condamné par l'art »¹), mais qu'on plaint en revanche le prolétaire de n'être pas bourgeois. Cette analyse sociologique fait grand cas de la profondeur, de la spiritualité, placées au sommet des valeurs sans que ne soit envisagé quelle dignité il y a à « reproduire » incessamment pour augmenter les quartiers de noblesse culturelle, et à considérer la musique comme voie privilégiée pour « sortir » du monde.

La musique est ici utilisée par Bourdieu comme modèle de la pratique culturelle, en cela qu'elle en est une radicalité. Et s'il nous donne aussi l'exemple du théâtre comme « stade inférieur » en matière de pureté, plus accessible en cela, il ne nous semble pas que la littérature doive s'inscrire quelque part dans ce schéma esquissé ou suggéré. Le mode de présence à l'œuvre n'est pas le même dès lors qu'elle a lieu pour le groupe, soit un véhicule de codes (sociaux, vestimentaires, etc.) qui ajoutent à l'exclusion. Par la fréquentation du concert, il se joue autre chose que du musical. Et peut-être profite-t-on d'autant mieux de la pièce musicale en question avec, à l'esprit, le sentiment d'appartenance à une élite « spirituelle ». La noblesse culturelle donnerait ainsi l'agrément du groupe et de l'élite, ce qui s'oppose nettement au sentiment aristocratique que nous décrivions, soit un sentiment d'élection exclusive. L'esprit bourgeois comme « noble » médiation avec l'œuvre. Le sentiment aristocratique comme émanation du commerce intime avec l'œuvre.

Au rang des traits aristocratiques, il faut aussi compter sur l'humour et l'imper-tinence. Jouer avec le texte, y imprimer sa marque, subvertir ce qui y paraît établi sans pour autant « en sortir », tout ceci appartient à l'outillage du sur-lecteur pour se saisir du texte et le faire fonctionner :

Culbuter les règles, les interpréter et les adapter, voire les renouveler et les recréer, est pour eux un jeu et un plaisir : *L'ordre est le plaisir de la raison, mais le désordre est le délice de l'imagination*² dit un enquêté (homme, 1934). Se jouer des convenances, savoir prendre des libertés avec les usages tout en sachant se comporter comme il faut quand il faut, reste un signe de supériorité [...] ³.

1. Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 237.

2. La formule est de Paul Claudel, dans *Le soulier de satin*.

3. Éric Mension-Rigaud, *Aristocrates et grands bourgeois*, Paris, Perrin, 2007, p. 344.

La chose n'est pas nécessaire, mais ce jeu avec la bienséance et les règles sociales se retrouve en matière littéraire si l'on fait de la cohérence textuelle l'équivalent de l'ordre, et des séquences ou principes désauctorialisés celui d'un espace de jeu avec les limites. Nul n'est tenu d'adopter le caractère d'Oscar Wilde ou de George Brummel, mais ce goût de déplaire et de charmer à la fois, très aristocratique, est une posture qui sied tout à fait comme réponse à la moindre-auctorialité.

Ce passage de l'aristocratie au dandysme, s'il n'a rien d'évident, n'est pas absurde pour autant. Émilien Carassus le note en faisant allusion au « Peintre de la vie moderne » de Charles Baudelaire :

A l'origine du dandysme Baudelaire situe le projet de "combattre et de détruire la trivialité" et de "fonder une espèce nouvelle d'aristocratie". À deux autres reprises, dans le même texte, il caractérise le comportement du dandy par l'adjectif "aristocratique" : "plaisir aristocratique de déplaire", "supériorité aristocratique de son esprit". Le dandysme se proposerait donc de promouvoir, en marge ou en remplacement de l'aristocratie traditionnelle, un type inédit d'aristocrate, dont le prestige ne serait plus assuré par des "grandeurs d'établissement", par la position dans une hiérarchie instituée, ni même par l'argent ou le travail, mais par une distinction toute personnelle le différenciant de son entourage social ¹.

L'auteur reconnaît les mêmes difficultés que celles que nous soulevions, à savoir que, d'une part, l'aspect subjectif semble primer et que, d'autre part, s'il n'est pas question de mode de gouvernement, les sens dérivés sont extensibles et paraissent convenir à des champs très distincts les uns des autres. Dès lors, quelle légitimité pour le dandy à se dire aristocrate ? Un élément toutefois, et qui lui convient aussi bien qu'au sur-lecteur :

[...] le dandysme est, selon certains, de tous les temps, reposant sur une constante psychologique qui est l'orgueil individuel, la volonté en chacun d'être ou de paraître différent et supérieur, bref sur un désir aristocratique [...] ².

1. Émilien Carassus, « Dandysme et aristocratie », *Romantisme*, 1990, n°70. p. 25.

2. *Ibid.*, p. 26.

Il ajoute un élément qui n'est pas sans intérêt pour nous :

Ne pouvant se targuer d'une aristocratie de naissance, il ne cache pas honteusement cette tare, mais la met en lumière "pour la renverser en position originale et déroutante" ¹.

Voilà qui résonne avec la posture de notre sur-lecteur, lui qui sans oublier jamais son statut, se laisse aller à le renverser en position inventive. C'est sans doute, dans le cas du dandysme, une impertinence. Et il va sans dire que l'orgueil aristocratique en est un moteur. Par opposition avec la noblesse qui s'hérite, et pour laquelle naître suffit, le dandy construit son être aristocratique. Par opposition aux aptitudes de lectures dus à la « noblesse culturelle », la sur-lecture est une construction pour la circonstance. Le sur-lecteur y construit son *être lectoriel aristocratique*.

L'effet saugrenu que produit parfois un retrait auctorial peut aussi être reçu comme une impertinence, attitude que le lecteur est convié à adopter à son tour. On retrouve quelque chose de la joute verbale, et que notre imaginaire prête souvent à la haute aristocratie de salon. « Conçue comme une autre manière de signifier la maîtrise des mécanismes de la politesse, la grossièreté trouve, dans le privilège de l'extraction, autorisation et légitimité » ². Et c'est avoir saisi les mécanismes du texte que d'en jouer, de les pousser jusqu'à une limite, sans leur contester la tâche d'assumer un « sur-moi lectoriel ». Il va de soi que les compensations auxquelles je me livre dépendent en premier lieu du cadre d'intervention et du degré de désauctorialisation. Alors, pourquoi pas l'impertinence, ou une malice bienveillante dont le texte restera la finalité ?

Encore une fois, c'est là une aristocratie lectorielle qui n'a pas vocation à rayonner hors de ma lecture. Autrui est donc absent, et l'impertinence ne saurait alors devenir simple grossièreté. Dans son enquête Éric Mension-Rigau révèle combien sont nombreux les moyens dont dispose l'aristocratie sociale pour mépriser, et nous nous réjouissons qu'ils ne puissent trouver d'équivalence dans notre champ d'étude. Sauf à considérer le détournement, c'est-à-dire une relecture du texte pour accentuer son ridicule, donner de l'importance à ses incohérences, caricaturer ses personnages.

1. *Ibid.*, p. 27.

2. Éric Mension-Rigaud, *op. cit.*, p. 344.

Mais c'est là gaudriole ou provocation, c'est une manière de se faire valoir au détriment du texte, ce qui est une appropriation de l'œuvre et non une co-auctorialité car le texte est moins compensé que transformé, et les intentions auctoriales sont purement niées. La potacherie prend sans doute le pas sur le sentiment aristocratique... Ou alors, la rage est véritable, et l'on ferme le livre comme on mettrait un soufflet.

Finissons avec cette analyse d'Alain Vaillant qui appuie notre idée selon laquelle le sur-lecteur a donc tout intérêt à initier le rire, lorsque la chose est possible :

Le rire est donc le principal instrument de la subjectivation auctoriale : il suffit que le lecteur repère une quelconque incongruité potentiellement risible pour qu'il soupçonne une manipulation volontaire et que, plus généralement, il se pose la question de l'intentionnalité, qu'il fasse l'hypothèse d'un projet auctorial dont l'œuvre fournirait les indices formels¹.

Dans tous les cas, c'est avoir de soi une estime suffisante que de pratiquer l'impertinence. Et ce qui a alors valeur d'excès dans le groupe devient qualité efficiente en matière littéraire, car il n'est d'engagement et d'intérêt véritables dans la lecture qu'à la condition qu'elle soit prise au sérieux.

3.3 Spéculer sur l'enthousiasme

En 1996, Jean Baudrillard publie un texte féroce contre l'art contemporain qui fera grand bruit. Il y met en cause la vacuité de ces productions, le cynisme des artistes et cette « mise à l'abri » de la pensée qui rend difficile toute remise en cause. Le texte fait mouche car il a la force et l'efficacité du pamphlet, il pêche toutefois par une méconnaissance manifeste de l'art contemporain. Andy Warhol y est le seul artiste cité, et il s'agit là d'un hommage paradoxal. « Les autres, écrit Baudrillard, n'ont qu'une stratégie commerciale de la nullité, à laquelle ils donnent une forme publicitaire [...] »². C'est aller vite en besogne, même si de nombreuses

1. Alain Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », *op. cit.*, p. 14.

2. Jean Baudrillard, « Le complot de l'art », *Le complot de l'art*, Paris, Sens & Tonka, 1997, p. 65.

attaques sont fondées. Il y manque l'exemple, et le propos prend vite la couleur d'une charge aveugle. Cependant, un argument nous retient plus que les autres.

L'autre versant de cette duplicité [“viser le non-sens alors qu'on est déjà insignifiant”], c'est, par le bluff à la nullité, de forcer les gens, *a contrario*, à donner de l'importance et du crédit à tout cela, sous le prétexte qu'il n'est pas possible que ce soit aussi nul, et que ça doit cacher quelque chose. L'art contemporain joue de cette incertitude, de l'impossibilité d'un jugement de valeur esthétique fondé, et spéculé sur la culpabilité de ceux qui n'y comprennent rien, ou qui n'ont pas compris qu'il n'y avait rien à comprendre. Là aussi, délit d'initié ¹.

L'opposition des classes devient ici la séparation entre un élitisme mondain et le reste du monde. Il y a ceux qui savent, les initiés, et qui coupe de champagne en main, perpétuent le petit rite de la galerie d'art. Que ceux-ci aiment véritablement ou affectent des airs profonds, peu importe. L'essentiel est qu'une règle d'appréhension de l'œuvre semble dissimulée alors qu'elle est tout bonnement inexistante.

Encore une fois, ce n'est pas affaire de nombre, mais de qualitatif dans la réception esthétique. Que le grand public soit mis à distance, tenu loin de certaines œuvres du fait de leur forme même, est chose certaine qui ne suppose pas nécessairement une remise en cause de l'art ou du public. Mais si nous sortons des considérations sur le nombre (« la cible » en langage publicitaire, « le succès » dans la langue culturelle), nous pouvons nous soucier alors du jugement de valeur esthétique pour lui-même, et dans le rapport unique entre la personne et l'œuvre. En effet et pour exemple, *Merda d'Artista*² est une œuvre dont on se demande si elle a vocation à donner lieu à un jugement esthétique ou une appréciation morale, idéologique et commerciale. Elle se met bel et bien à l'abri de la pensée puisqu'aucun discours esthétique honnête et rationnel ne saurait l'atteindre, elle qui s'est placée au niveau ironique que nous formulerions ainsi : « la merde de l'artiste c'est encore de l'art ». Les propos de Baudrillard fonctionnent ici parfaitement puisqu'on ne peut s'empêcher de penser qu'il y a de toute évidence « spéculation sur la culpabilité de ceux qui n'y comprennent rien, ou qui n'ont pas compris qu'il n'y avait rien à comprendre ».

1. *Ibid.*, p 67-69.

2. En 1961, Piero Manzoni insère trente grammes de (ce qu'il prétend être) ses excréments dans quatre-vingt-dix cylindres. Le prix de chacune équivaut à celui de trente grammes d'or suivant l'évolution de son cours.

La littérature, heureusement, n'a pas coutume d'aller s'aventurer dans ce genre de provocations, mais c'est parce qu'elle est structurellement incapable de rejeter son destinataire. Elle en a besoin, et à la fin des fins il sera toujours l'articulateur et l'actualisateur. Elle peut, par là même, aller plus loin et fonder son aristocratie sur critères esthétiques, dans la pratique de l'œuvre, sans avoir besoin de créer à distance une élite qui la valide pour se légitimer elle-même. Il n'est pas besoin d'en passer par la « désillusion esthétique » (pour utiliser une expression de Jean Baudrillard) et d'intégrer le banal au champ de l'art pour produire un effet nouveau. Nous savons à présent que la littérature est capable de déléguer au lecteur la tâche de recréer « l'illusion en profondeur » : « [...] c'est toujours en ajoutant au réel, en ajoutant le réel au réel en vue d'une illusion parfaite (celle de la ressemblance, celle du stéréotype réaliste) qu'on tue l'illusion en profondeur »¹. En retranchant une part de réalisme, quitte à ce que le lecteur la réinsère ensuite, on donne l'occasion d'un texte qui soit autre qu'un pâle écho du monde, qui fasse « art », loin d'un « métalangage de la banalité »².

Il n'est que de penser à l'Opéra de Pékin, comment avec le simple mouvement duel de deux corps sur une barque on pouvait mimer et rendre vivante toute l'étendue du fleuve, comment deux corps se frôlant, s'évitant, se mouvant au plus près l'un de l'autre sans se toucher, dans une copulation invisible, pouvaient mimer la présence physique sur la scène de l'obscurité où ce combat se livrait. Là, l'illusion était totale et intense, plus qu'esthétique une extase physique, justement parce qu'on avait retranché toute présence réaliste de la nuit et du fleuve, et que seuls les corps prenaient en charge l'illusion naturelle. Aujourd'hui, on ferait venir des tonnes d'eau sur la scène, on tournerait le duel en infrarouge, etc. Misère de l'image surdouée, comme de la guerre du Golfe sur CNN³.

N'y a-t-il pas avec le tableau des croisements de Mercier et Camier, une version moderne et occidentale de cette idée ? La possibilité de l'illusion artistique tient aussi dans ce creux, cet indéterminé, ces silences que vient habiter le récepteur qui, dans un même mouvement, dynamise l'œuvre et la fait « fonctionner ». Comme souvent

1. Jean Baudrillard, « Illusion et désillusion esthétiques », *Le complot de l'art*, Paris, Sens & Tonka, 1997, p. 16.

2. *Ibid.*, p. 23.

3. *Ibid.*, p. 16.

lorsqu'on lit les contempteurs de l'art contemporain, c'est moins la production artistique qui se voit frontalement attaquée que la contemporanéité même, c'est-à-dire l'époque qui abrite et légitime ces œuvres. C'est là une attitude qui discrédite en partie l'expertise, mais il est vrai que l'exigence artistique de nouveauté peut se satisfaire des moyens artistiques eux-mêmes sans en passer par les voies publicitaires et *marketing*.

Aussi, l'une des beautés de la posture moindre-auctoriale, c'est qu'elle « spéculé » sur l'enthousiasme plutôt que sur la culpabilité. L'auteur fait un pari, et la distance se réduit avec le lecteur puisque le texte « compte sur lui » pour apporter un surcroît d'illusion esthétique. L'enthousiasme ne se borne pas à remplir un vide, il joue avec, il se l'approprie. À l'indifférence ou à l'admiration béate se substitue une lecture comme « élan », et qui sans doute porte en elle un intérêt esthétique qui ne va pas sans son corrélat éthique. C'est le rapport à la littérature qui est modifié, un peu celui au monde aussi. Sacralisation ou résignation paraissent dès lors être des attitudes qui disent beaucoup sur le rapport à l'art, sur sa fonction, et plus généralement sur les positionnements éthiques à l'égard de l'altérité. Que signifie « se laisser surprendre » ? La rencontre de type « littéraire » a-t-elle une spécificité ? Y a-t-il continuité entre l'effort et le divertissement ?

L'avantage d'exister

4.1 Sur-lecture et « lecture littéraire »

On entend par « lecture littéraire » ce rapport au texte perçu comme qualitativement distinct d'une appréhension visant la simple collection d'informations. La lecture littéraire n'est pas ainsi nommée parce que son objet est de type littéraire, mais parce qu'elle est active, interprétative, parce qu'elle est « esthétique » et se distingue en cela d'une lecture ordinaire, peu soucieuse de la part « artistique » du texte.

L'article de Bertrand Daunay intitulé « La “lecture littéraire” : les risques d'une mystification »¹ a le mérite de mettre en avant ce leurre que constitue l'opposition binaire entre deux types de lectures : la naïve et la critique, la passive et l'active, celle qui ne s'occupe que du littéral et celle qui construit l'interprétation. La fonctionnalité de cette conception est trompeuse car si les différents théoriciens qui reproduisent ce schéma, avec leurs conceptions propres, usent de notions différentes, ces dernières révèlent en réalité des nuances qui interdisent un strict parallélisme. La citation qui suit sera mise en rapport avec le tableau de Daunay que nous reproduisons après la citation :

Pour prendre un seul exemple, est-il possible de mettre en relation ce que Reuter décrit comme interprétation et ce qui est pour Eco interprétation critique ? Rien ne l'interdit dans les définitions de ces termes par ces auteurs, dont on a rendu compte plus haut ; pourtant, il est troublant de voir qu'une autre distinction, construite par Eco, entre un “premier niveau de signification du message, le niveau littéral” et les significations possibles du fait d'une “inférence interprétative” ne recoupe pas cette

1. Bertrand Daunay, « La “lecture littéraire” : les risques d'une mystification », in *Recherches*, n° 30, *Parler des textes*, Lille, ARDPF, 1999-1, p. 29-59.

dichotomie, puisqu'elle rend compte de deux niveaux possibles de la *sémi-osis*, dont on a vu qu'elle prenait place dans le niveau inférieur¹ du tableau².

Les deux colonnes centrales mettent face-à-face des lectures de natures différentes et dont la seconde est toujours plus fine, plus travaillée, supposément « meilleure » en tous points. Mais ce qui pose ici problème tient avant tout dans la succession des lignes du tableau ; malgré l'apparente équivalence des vues, elles sont pourtant loin d'être strictement superposables car les frontières de l'opposition ne sont pas toujours identiques. Il y a des « paliers », des zones intermédiaires et l'on est en droit de contester la pureté de tel ou tel régime de lecture (purement perceptive ou purement stratégique).

Mais il existe d'autres arguments. Voici ce qu'écrit François Zourabichvili lorsqu'il étudie la question de la littéralité dans l'œuvre de Deleuze :

Le surgissement créatif de l'image, dans l'écriture, ou le surgissement d'image qui est la création même d'écriture, il a lieu sur un plan qui ignore encore le partage du sens propre ou du sens figuré. [...] Autrement dit, la littéralité n'est pas le sens propre, mais l'en-deçà du partage entre le propre et le figuré³.

C'est une conception de l'acte de lecture, qui place la littéralité comme « la plus juste » dès lors que la lecture ne consiste plus à considérer qu'il y a des signes, puis des significations, derrière ou au-delà. Significations qui devront être mises à jour et reconnues comme formant « l'état subtil » du texte, ce vers quoi il faut tendre pour lire correctement. Cela suppose une appréhension différente de l'auteur, ce à quoi s'emploient Deleuze et Guattari lorsqu'ils s'occupent de Kafka. La lecture n'est pas plus aisée, pourtant ce n'est pas, à la lettre, une interprétation. Les mots sont alors reçus « dans leur intensité plutôt que dans leur pouvoir de référencement »⁴. Toujours cette question de l'immanence chère à Deleuze.

1. Cf. le tableau qui suit.

2. *Ibid.*, p. 34.

3. François Zourabichvili, « La question de la littérarité », in *Klesis*, n°5.1, 2007, p. 7. [En ligne]. <<http://philosophie-en-ligne.fr/klesis/F-Zourabichvili.pdf>>

4. *Ibid.*, p. 9.

	Niveau inférieur	Niveau supérieur	Références
Sens	Sens Mimésis	Signifiante	Riffaterre
	Sens littéral, premier Base linguistico-culturelle	Sens second(s) Effets de sens	Reuter
Lecture	Lecture heuristique Compétence linguistique	Lecture herméneutique Compétence littéraire	Riffaterre
	Interprétation sémantique, sémiosique Lecture naïve Perception	Interprétation critique, sémiotique Lecture critique Stratégie	Eco
	Lecture rapide, cursive, superficielle	Lecture « comme littéraire »	Aron
	Lecture référentielle	Lecture littéraire	Marghescou
	Réception quasi-pragmatique	Réception réflexive	Stierle
	Lecture avortée Contemplation Consommation	Lecture épanouie Intervention Élaboration	Ricardou
	Identification	Distanciation	Dällenbach
	Lecture naïve	Lecture avertie	Jouve
	Participation	Distanciation	Dufays
	Retrouver le sens, Comprendre	Construire le sens Interpréter	Reuter
	Lecture extensive	Lecture intensive	Gervais
Métatexte	Paraphrase	Activité Commentaire	Picard

TABLE 4.1 – “Niveaux” de la lecture

On s'interroge alors. Le sur-lecteur est-il du côté de la lecture littéraire ? Si la lecture est littéraire dès lors qu'il y a une dimension esthétique inhérente à l'acte de lecture, c'est bien entendu le cas. Mais si la lecture littéraire doit s'opposer, pour être reconnue comme telle, à une lecture « simple » ou « naïve », alors tout change. Car ne pas assumer la désauctorialisation du texte, ce n'est pas lire mal, mais c'est ne plus lire du tout. L'abandon de la moindre-auctorialité est un engagement. Qu'importe sa forme.

La lecture littéraire n'a de sens qu'en vertu de son négatif. C'est-à-dire d'une lecture que l'on peut rapidement qualifier de naïve, d'ordinaire, voire de « populaire ». Trop rapidement, tant s'y mêlent les variantes, les niveaux d'exigence et les objectifs. C'est pourtant ce qui ressort du tableau précédent si l'on cherche le point commun dans la première colonne. La bipartition fait qu'un « niveau supérieur » répond au « niveau inférieur », de façon parallèle, en souffrant de la même imprécision. À savoir qu'au lecteur hâtif qui s'en tient à la lettre ou à la surface du texte (en somme à l'aspect narratif), on oppose le lecteur éclairé et efficace, possesseur d'une forte « encyclopédie » (Umberto Eco), ou d'un large « répertoire » (Wolfgang Iser). Il faut alors imaginer des passerelles, le « mauvais lecteur » devenant bon par la grâce d'une éducation, ou bien le lecteur éclairé régressant par paresse vers cette sphère des goûts simples qui renvoie les raffinements grammaticaux, la richesse lexicale et le mystère vers l'ennuyeux ou l'inintelligible. Mais ceci est très théorique. Il semblerait plutôt que le passage n'ait lieu que dans un sens, et Marc Jimenez en est lui aussi convaincu :

[...] la circulation dans le monde de la culture se fait à sens unique. Un intellectuel cultivé peut facilement passer d'une lecture de Jean-Paul Sartre à celle d'un roman policier, alterner un film de Godard avec un western de série B. En revanche, un habitué des sitcoms et des feuilletons télévisés, ou bien un lecteur assidu des romans “de gares”, accédera plus difficilement à une culture “légitime”, encore considérée comme bourgeoise et élitiste ¹.

Quoi qu'il en soit, un véritable clivage demeure, deux pôles hétérogènes, deux lectures irréconciliables. Si nous n'avons aucun doute quant à l'existence de lectures

1. Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris Gallimard, 2005, p. 308.

typiquement médiocres, nous doutons, en revanche, des compétences lectorielles archétypales. Antoine Compagnon s'appuie sur Stanley Fish pour faire remarquer l'aspect fantasmatique qu'il y a dans la construction théorique du lecteur averti :

Fish souligne à juste raison que le « lecteur informé ou compétent » n'est jamais, chez la plupart des théoriciens de la lecture, qu'un autre nom, moins gênant, plus acceptable, de l'intention de l'auteur. La substitution du lecteur à l'auteur, de la compréhension à l'intention, ou encore de la stylistique affective à l'histoire littéraire traditionnelle, a pour résultat de préserver la communauté des gens de lettres. Elle perpétue donc une conception romantique ou victorienne de la littérature, en faisant l'hypothèse d'un lecteur compétent qui saurait reconnaître les stratégies du texte ¹.

4.2 La toujours-bonne sur-lecture

Repartons d'une réflexion de Deleuze et Parnet :

Proust dit : "Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans les beaux livres tous les contresens qu'on fait sont beaux." C'est la bonne manière de lire : tous les contresens sont bons, à condition toutefois qu'ils ne consistent pas en interprétations, mais qu'ils concernent l'usage du livre, qu'ils en multiplient l'usage, qu'ils fassent encore une langue à l'intérieur de sa langue. "Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère..." ²

Presque tout est là. Dans le commentaire de la formule, nous retrouvons très précisément ce qui nous occupe. *Au diable l'exactitude ! La lecture comme travail de « la langue dans la langue »*. C'est-à-dire ma langue dans celle de l'auteur, et là où « le mien » et « le sien » disparaissent au profit du texte. L'auctoricide dirait qu'il n'y a pas de « bonne lecture » s'il n'y a plus d'instance pour en garantir le sens. Le sur-lecteur, quant à lui, considère qu'il n'y a rien de tel qu'ignorer le sens, pour se

1. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, op. cit., p. 170-171.

2. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 11.

préserver du contresens. Si un « usage » du texte est possible hors l'interprétation, alors, très clairement, il y a appel à le faire. C'est là que se reconfigurent les positions, l'avant et l'après, l'auteur et le lecteur. C'est ici le devenir ; le lecteur qui devient auteur à mesure que ce dernier ne l'est plus pleinement, et se fait autre. C'est cette *langue dans la langue* qui en est la trace, la preuve, et que nous nommons sur-lecture. Et rien ne lui sert de pendant ou de « borne » opposée.

La sur-lecture intégrant la « mauvaise lecture » (mettons que lire le *Coup de dés* à l'envers, de la dernière à la première page, soit une mauvaise lecture), son seul négatif est la non-lecture. Quoique, parfois, la non-lecture puisse être une adéquate participation co-auctoriale. Ne pas se soucier des fins de phrases dans *Le port intérieur* de Volodine pourrait être caractérisé de « lecture *punk* ». Aucune connaissance grammaticale n'est requise. *No future* pour la phrase. Et ce n'est pas « mal lu », si c'est un parti pris. Si c'est l'effet d'interruption que cherche le lecteur, il lui faut souvent se retenir d'achever la phrase. Voyons avec *Les variations Goldberg* de Nancy Huston, où le même procédé est employé. Voici une fin de chapitre :

Avec la main de ma mère à ma droite et la main de mon petit frère à ma gauche, et ce sera là quelque chose de ¹

Aussi, nul besoin de penser l'activité sur-lectorale comme « lecture littéraire », puisqu'elle ne peut être autrement. Enfin, et surtout, la *langue dans la langue* n'a d'intérêt qu'en vertu de son étrangeté pour la langue première, qu'elle pénètre et « colonise ». Son seul attribut : être autre.

Un exemple : faire circuler les « pierres à sucer » de Molloy ne suppose aucune connaissance préalable, seulement un effort *dans la lecture*, auquel nul ne peut sérieusement se dire préparé. À moins de considérer qu'avoir produit cet effort ailleurs, pour d'autres textes et dans d'autres circonstances est un terrain littéraire prédisposant. Doutons une fois de plus. Le responsable d'un entrepôt, habitué à faire mentalement défiler ses stocks de marchandises, est-il moins apte que le lettré féru de longues périodes ? Peut-être même ce dernier l'est-il moins, en cela qu'il sautera plus aisément le passage, lira moins en conséquence, convaincu d'avoir saisi « le truc ». La lecture dite « naïve » serait alors observable comme lecture appliquée. Et

1. Nancy Huston, *Les variations Goldberg*, Paris, Seuil, 1981, p. 56.

le texte aura trouvé son animation, son « usage », dans la minutie modeste autant que dans le repérage intertextuel.

4.3 Une confrontation

Finalement, la moindre-auctorialité permet de rendre concrète la position de Wolfgang Iser dans *L'acte de lecture*. Considérant l'œuvre littéraire comme constituée de deux pôles, l'un artistique (l'auteur) et l'autre esthétique (le lecteur), il affirme :

Désormais on ne devrait parler d'œuvre que lorsqu'il y a, de manière interne au texte, processus de constitution de la part du lecteur. L'œuvre est ainsi la constitution du texte dans la conscience du lecteur ¹.

Une telle affirmation, très compréhensible quel que soit le texte dont il est question, pourrait toutefois, et à bon droit, passer pour quelque peu abstraite. Avec les effets de la désauctorialisation, nous voyons dans le texte littéraire un objet empirique qui permet de constater, qu'en effet, le lecteur « constitue » en plus d'actualiser. L'œuvre effective n'a pas de lieu, et sort de sa virtualité sous l'effet d'un effort du lecteur, un acte « d'accouchement » littéraire. Voilà qui nous donne l'occasion d'appuyer la thèse de Iser, d'éclairer la lecture par la sur-lecture. Mais il nous faut, une dernière fois, rappeler ce qui, tout de même, les distingue. Iser écrit :

[...] dans le cas d'une œuvre littéraire, c'est une interaction qui se produit : le lecteur "reçoit" le sens du texte dans la mesure où il se constitue ².

Nous pouvons, sans difficulté, aller plus loin. C'est que le sur-lecteur reçoit le personnage dans la mesure où il *le* constitue (*Palafox*), l'effet romanesque, dans la mesure où il *le* constitue – ou pas – (brouillons narratifs), la possibilité poétique, s'il relaye le poète amoindri. La sur-lecture est une performance, au sens où elle a

1. Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. fr. Eveline Sznycer, Sprimont, Mardaga, 1976, p. 49.

2. *Ibid.*

nécessité un effort tout particulier menant l'œuvre à son fonctionnement, c'est-à-dire à une efficacité esthétique.

Et puis, le rapport du lecteur au texte n'est pas une liberté. « Iser décrit un univers littéraire assez contraignant, ressemblant à un jeu de rôles programmé¹ ». C'est que le « lecteur implicite » de Iser (de même que le « Lecteur Modèle » de Eco), est un lecteur théorique, virtuel, c'est un lecteur-type que construit le texte pour s'accomplir au mieux (c'est, finalement, une variété du désir auctorial). Aussi, il est ce vers quoi doit tendre le lecteur réel. Celui-ci ne collabore pas, il coopère. De quelle manière ? Plutôt que d'aller chercher une signification dans l'œuvre, il réunit les conditions pour que naisse le sens. Actif plus qu'explicatif, il combine, accorde, assemble, réalise.

Yves Gilli *Gilli*, en définissant les notions de « structure textuelle » et de « structure d'acte » dans *L'acte de lecture*, présente les choses de cette manière :

La structure textuelle est constituée par les différentes perspectives (narration, personnages, points de vue etc...) transmises par le texte et présentant au lecteur une série d'orientations, repères, données qu'il s'agit de mettre en relation. La structure d'acte est la constitution d'un horizon de sens rendu possible par une suite de représentations émanant du lecteur et permettant l'intégration des diverses perspectives. Structure textuelle et structure d'acte correspondant respectivement à une intention (Intention) et à une réalisation (Erfüllung)².

La structure textuelle est ici ramenée à trois exemples bien représentatifs que sont la narration, les personnages, et les points de vue. Sur ces trois-là, deux nous ont particulièrement intéressés et nous les avons voulus symptomatiques de la tentative moindre-auctoriale (narration « déficiente », personnage sans essence). Et quelle tâche faut-il effectuer ? Une mise en relation d'éléments rendus possible par la singularité et la bonne volonté du lecteur. C'est-à-dire que le lecteur réalise avec plus ou moins de brio, plus ou moins d'implication, ce qui était attendu de lui.

1. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 161.

2. Yves Gilli, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », *Semen*, n°1, 1983, [En ligne] <<http://semen.revues.org/4261>>

Sur ce point aussi, la distinction théorique avec le sur-lecteur est aisée. Le lecteur implicite ne collabore pas, il coopère. Renversons le rapport de ces deux termes, et nous voyons naître le sur-lecteur.

Précisons à cette occasion que l'idée d'un « sur-lecteur modèle » serait une aberration, une contradiction dans les termes ; le sur-lecteur ayant été ainsi qualifié parce qu'il n'a pas de modèle. Et c'est l'acte de dignité lectorielle majeur. Se hisser au plus près de l'auteur, passer de l'admiration à la participation. Le sur-lecteur n'est pas un lecteur idéal, seulement, il existe.

Conclusion

Conclusion

L'artiste en moindre

A plusieurs reprises, nous avons usé du raisonnement analogique en sollicitant d'autres champs artistiques. Principalement avec la musique, quand il s'agissait d'ouverture de l'œuvre, et avec la peinture, à propos des conditions matérielles de l'œuvre. Ce n'est pas anodin. Sans doute y a-t-il des liens forts entre le compositeur, le peintre et l'écrivain lorsqu'ils envisagent que leur geste artistique puisse gagner en intérêt s'ils renoncent à l'un ou l'autre de leurs pouvoirs d'auteur.

Une grande différence demeure toutefois, et c'est l'implication du récepteur. Nous ne voyons pas comment le spectateur pourrait compenser l'amoindrissement du peintre. Le problème est différent en matière musicale. Si la perte de contrôle du compositeur n'est pas discutable dans le cas de *Klavierstück XI* (1956) de Karlheinz Stockhausen, il n'en reste pas moins que la délégation de pouvoir se fait en direction de l'interprète, et non de l'auditeur. L'interprète est face à une partition constituée de cellules qu'il jouera de manière aléatoire. Le compositeur se défait, sans conteste, d'un contrôle sur la pièce.

On nous rétorquera peut-être que l'interprète est aussi un auditeur, le premier auditeur de son jeu, mais c'est là un poste privilégié, parce qu'unique. Il s'agit donc d'autre chose. De sorte que c'est la moindre-auctorialité littéraire qui devient le modèle pour les tentatives analogues dans les autres arts. Finalement, le (moindre-)peintre se sépare d'un pouvoir qui se perd, dont personne ne bénéficie. À qui profite le recours de Francis Bacon à l'accidentel ? Et le (moindre-)compositeur devient une figure intermédiaire : il délègue bel et bien, mais cette délégation ne passe pas le stade du jeu, la co-auctorialité s'y effectuant ¹.

1. Précisons qu'il y a deux degrés en matière d'amoindrissement du compositeur. Toute composition devant être interprétée suppose un pouvoir délégué, mais certains compositeurs s'affairent à multiplier les prescriptions de jeu pour limiter le phénomène, tandis que d'autres (comme Stockhausen) choisissent de laisser une plus grande liberté à l'interprète. C'est ce second cas de figure qui nous intéresse.

À présent au terme de notre étude, nous pouvons affirmer que le moindre-auteur fait mine de prendre au pied de la lettre ce truisme que Freud met dans la bouche de nombreux écrivains :

[...] les écrivains se plaisent eux-mêmes en effet à diminuer la distance qui sépare leur particularité de l'essence humaine générale ; ils nous assurent très fréquemment qu'en chaque homme se cache un poète et que le dernier poète ne mourra qu'avec le dernier homme ¹.

C'est-à-dire que, sans croire nécessairement à une activité poétique praticable par chacun et à sa guise, il met dans son texte le ferment d'une « croissance », espérant que quelqu'un viendra l'activer. Et ce n'est pas là une quête du génie qui viendra porter le texte à un niveau jamais atteint, pour que d'autres, derrière, viennent ajouter encore et faire grandir l'œuvre indéfiniment. C'est au contraire une multitude de petits champs fermés qu'il rend possible. Au déploiement sans borne du texte sacré (herméneutique romantique), le moindre-auteur oppose de petites voies individuelles et éphémères. Ainsi, l'activité de lecture se suffit à elle-même ; ambitieuse parce qu'elle est une conquête, modeste car elle n'apporte à l'œuvre que temporairement. La preuve : il est sans intérêt de publier « sa » lecture de *Palafox*, ou encore de remplir *physiquement* les « trous » volontairement laissés par Antoine Volodine, Nancy Huston ou Henri Michaux. « Ma » lecture n'apporte rien à celle d'autrui, ne l'informe nullement, la déformerait plutôt en cela qu'elle y ferait obstruction. Au mieux, elle a valeur d'anecdote (« Tu le vois comment, Palafox, toi ? »). Mais tout à la fois, pour moi, elle est une construction qui fait la part belle à ma singularité car cette dernière la crible et la dynamise.

Mais il faut être clair. Le moindre-auteur ne prétend pas à la modestie (au contraire), il n'est pas pusillanime (au contraire), il est plus joueur que grandiloquent, facétieux parfois et ambitieux toujours. Cet auteur fantasme à la place du lecteur. Il se croit multiple, ne se possède jamais car il lui manque la maîtrise totale de son auctorialité. C'est que, tout à la fois, un lecteur le rend instable et le compense.

1. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, trad. fr. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985, p. 64.

L'image sur-lectorienne

Alain Trouvé énumère et détaille un certain nombre de métaphores rendant compte de lectures diverses. Nous en sélectionnons quatre qui paraissent approcher la sur-lecture : le butinage, le voyage, les échecs et le *puzzle*. Et puisqu'aucune ne nous convient vraiment, après avoir brièvement expliqué pourquoi, nous proposerons « une image » de la sur-lecture. Car au terme de notre enquête, c'est bien à une lecture que nous avons affaire. Le moindre-auteur dont nous partions, et qui donne son titre à cette thèse, n'est pas pensable sans ce partenaire dont il est difficile de dégager l'exacte nature. À défaut de pouvoir l'exemplifier (à la manière dont le moindre-auteur apparaissait par Chevillard, Beckett, ou Michaux), il nous faut une image. Elle sera ce portrait-robot qu'appelait la fiche signalétique au début de l'enquête. Voilà qui nous aidera sans doute à le repérer en nous. Quatre premières métaphores :

- Le « butinage » de Montaigne est ainsi présenté : « la lecture butinage est à la fois le prélèvement de la nourriture spirituelle (le rapport aux Anciens) et la sélection (relation active aux textes) ; l'opération produisant par une mystérieuse alchimie le miel, quintessence de la personne formée dans le commerce des livres »¹. Nul besoin de s'étendre, il est clair que nous sommes là dans une lecture instructive et formatrice, loin de celle qui nous a, jusque-là, occupés. Le butinage vaut pour fondre et reconstruire, faire son propre objet, fut-il lui aussi littéraire.

- Le « voyage » : lecture comme mouvement, « voyage interprétatif, plongeant dans les abîmes de la psyché, grâce au texte »², n'est pas plus adéquat, en cela qu'il dénote un laisser-aller, un lecteur porté par le texte comme par les flots. Or, c'est le sur-lecteur qui « porte » le texte, pas l'inverse. Même si l'on entend ici le voyage comme un itinéraire à travers les signes, avec le nécessaire effort interprétatif, on conserve l'idée d'un lecteur assez impuissant.

- Les « échecs » aussi sont inappropriés. C'est Umberto Eco qui use de cette métaphore pour rendre compte des stratégies de l'auteur et du lecteur. Le premier

1. Alain Trouvé, *Le roman de la lecture. Critique de la raison littéraire*, Sprimont, Mardaga, 2004, p. 21-22.

2. *Ibid.*, p. 23.

pouvant complexifier son texte et défier un destinataire qui devra solliciter ses ressources nerveuses et culturelles afin de mener la lecture à son terme. C'est une lecture d'élite, lointaine en cela de la sur-lecture. Nous insistions sur ce point capital : il n'y a pas de mauvaise sur-lecture. Le critère qualitatif est inexistant. Il n'y a donc pas non plus de sur-lecture meilleure qu'une autre. Or, Eco écrit : « Certaines narrations peuvent aussi se choisir deux Lecteurs Modèles, l'un plus "astucieux" que l'autre ; ou alors elles peuvent prévoir un Lecteur qui grandit en astuce à la seconde lecture »¹.

- Le « *puzzle* » est l'image d'une lecture dont la tâche est de recomposer le texte. Les *Cent Mille Millions de poèmes* de Queneau appellent ce type de pratique. Mais elle ne saurait faire modèle pour la sur-lecture, parce que trop froide, parce que « réduite à sa forme abstraite de fonction mathématique, elle manque de cet investissement affectif qui fait aussi le liant de la lecture »². Et puis il y a là un aspect ludique qui ne va pas sans contester à l'effort le primat que nous lui conférons.

Le sur-lecteur ne produit pas. Sa pratique du texte, qu'elle le compense ou l'enrichisse, se fait en pure perte. Si la sur-lecture ne cultive pas, au sens de l'acquisition de savoir, elle est toutefois une culture du texte, en ceci qu'elle le travaille comme un terrain. Et puisque la métaphore est monnaie courante lorsqu'il s'agit de qualifier la lecture, associons la nôtre à l'image d'un athlète : le coureur.

Les coureurs de fond connaissent bien ce plaisir dans la dépense d'énergie, cette satisfaction que l'effort augmente, cette solitude, cette victoire conquise contre soi, et pour qui le concurrent n'est qu'accessoire. Et même dans le cadre compétitif, le chronomètre dit mieux la prouesse qu'un adversaire. Car les limites physiques ou le manque d'entraînement n'ôtent pas à la performance sa valeur. Au contraire.

La sur-lecture est donc « athlétique ». Mais faut-il la faire dépendre du terrain qui en modifie la physionomie ?

Faisons un essai. Si les zones de raidissement textuel dans le roman beckettien forment une piste à obstacles, la disparition *essentielle* du personnage forme, quant à elle, un terrain escarpé, aux variations subites et qui nécessitent une belle endurance. Selon le même principe, lire le moindre-Michaux, c'est parcourir un bois, avec ses

1. Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 153.

2. Alain Trouvé, *op. cit.*, p. 25.

bosquets, ses surprises, où l'on ralentit pour observer et faire exister le détail. Sans doute est-il légitime de considérer que le concept de moindre-auteur renvoie à une image du lecteur-athlète.

La métaphore procède d'une intuition de type poétique ; son degré de "vérité" tiendra à la conformité du modèle avec l'expérience de l'objet décrit, conformité toute relative et soumise à l'évaluation par des tiers [...] ¹.

Il semble que les efforts nécessaires à la sur-lecture soient souvent métaphoriquement proches de types de courses. Le *Coup de dés* est un *cross* de montagne, on y lit comme on zigzague, le *sprint* est contre-indiqué et chacun y chemine *comme il peut*.

A moins que le plus important soit ce *comme il peut*. Voilà ce que nous croyons. Car, à décrire l'espace de lecture, on en conditionne trop le parcours. Pour que la métaphore soit opérationnelle, il nous faut qualifier le coureur plutôt que la course. La manière du coureur, son goût pour l'exercice, son expérience. Car, en effet, la sur-lecture c'est l'état de la lecture qui produit *sa* performance propre. C'est-à-dire, avec ses moyens propres. Le coureur de fond doit trouver *sa* lenteur, l'exacte lenteur, celle qui lui convient pour gérer sa fatigue. Et de la même manière que le sur-lecteur lit sa propre lecture en train de se faire, le coureur de fond se sent courir. Son cœur battant, son souffle, sa fatigue musculaire lui donnent la mesure de ce qu'il est en train de réaliser. Peut-être mieux qu'aucun autre sportif, il a un rapport immédiat à son activité. La course se gère de la même manière que la sur-lecture, et toute méthode prescrite sera vaine pour qui n'a pas saisi que les ressources se trouvent d'abord en soi. La sur-lecture est bonne, même malhabile, comme la course est belle, même disgracieuse :

Il y a des coureurs qui ont l'air de voler, d'autres qui ont l'air de danser, d'autres paraissent défiler, certains semblent avancer comme assis sur leurs jambes. Il y en a qui ont juste l'air d'aller le plus vite possible où on vient de les appeler. Émile, rien de tout cela.

1. *Ibid.*, p. 22.

CONCLUSION

Émile, on dirait qu'il creuse ou qu'il se creuse, comme en transe ou comme un terrassier. Loin des canons académiques et de tout souci d'élégance ¹.

Le texte moindre-auctorial est une piste où chaque lecture imprime des foulées. Loin des canons académiques et de tout souci d'élégance, un lecteur court sur les pas d'un auteur. Mais bien vite, des empreintes, on ne voit plus le contour.

1. Jean Echenoz, *Courir*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 49.

Annexes

Annexe I

Palafox (Éric Chevillard)

Voici quelques extraits qui permettront de saisir « l'instabilité essentielle » de Palafox.

Sa « famille d'accueil » se compose d'Algernon (le père), Maureen (la fille – sa mère est décédée en couche) et Chancelade (le beau-fils).

Page 7

Premières lignes de l'ouvrage. La naissance de Palafox :

Décapsule-t-on un œuf, ou quoi, comment nommer l'opération délicate qui consiste à en faire sauter le quart supérieur, prétendu supérieur, à l'aide d'une cuiller à café ? Décapite, décapote, décalotte-t-on un œuf ? Les trois convives n'en savaient rien, qui balayèrent la question d'un geste de la main, un geste technique admirable, bref et précis, jamais le mot *maestria* n'aura été mieux employé. Ils se complimentaient mutuellement lorsqu'à son tour, mais lui d'un coup de bec et sans finasser, Palafox brisa sa coquille. Son intention n'était pourtant pas d'éclorre, non, pas de sitôt, il voulait juste s'agrandir un peu, juste s'approprier le local contigu. Croître dans un œuf, un jour arrive où on ne peut plus. Palafox commençait à manquer d'espace.

Page 9

Sortie de l'œuf :

Palafox creva la coquille, d'un bond il fut sur la table, Algernon eut la présence d'esprit de retourner son verre sur la bête. Ainsi fut découvert puis promptement maîtrisé Palafox. On ne saurait ajouter foi aux divagations du patron-pêcheur Sardanac, capitaine sur le *Rémora*, qui prétend l'avoir ramené tout frétilant dans son chalut, puis l'avoir cédé à Algernon, balivernes.

Page 17

Palafox ne se laisse plus enfermer. De surcroît, il détériore le mobilier :

On pourrait lui administrer un puissant somnifère ? Chancelade non plus n'y tenait pas beaucoup, il avait dit ça comme ça. Les zoologues appelés en consultation expliqueront sans doute l'attitude de Palafox. Peut-être obéit-il simplement aux lois de l'espèce. Peut-être est-il simplement fidèle à sa nature. Avant de se prononcer, ces messieurs voudront le voir en mouvement. Il fallait pourtant en finir. Algernon, Chancelade et Maureen s'approchèrent à pas lents de l'animal, Chancelade au centre un peu en retrait, les dos courbés tous les trois, les mains tendues toutes les six, formation préconisée pour attraper une oie dans un enclos, puis quelqu'un se dévoua et lui tort le cou, on la plume, on la vide, on la trousse, on l'embroche, on festoie, Palafox leur glissa entre les doigts. Car Palafox est, rappelons-le, minuscule. Il se réfugia d'un saut de puce dans la jardinière. Au milieu des plantes – philodendrons, arums, dauphinelles, aspidistras, palmiers nains –, son corps fluide, cylindrique, verdâtre, aux pattes foliacées légèrement duveteuses passait inaperçu. Palafox jouait au plus fin, il n'y avait donc plus à hésiter. On employa les grands moyens. Le feu donc. Comme s'il s'agissait déjà de rôti l'oie. Le feu, c'était la solution. Les incendies divisent la faune et la flore, iriez-vous pondre dans un chêne en flamme ? Algernon gratta une allumette.

Pages 21-22

Deux zoologues, un ornithologue et un ichtyologiste examinent Palafox :

Algernon leur confie Palafox pour expertise. Les quatre hommes font cercle autour de la cage de verre où l'animal exposé se tient enfin tranquille. Zeiger examine ses yeux, ses naseaux, son aigrette, Camberlin son flanc droit, Baruglio sa

croupe, Pierpont sa main gauche, on tourne, Pierpont examine ses yeux, son groin, sa barbiche, Zeiger son bras droit, Camberlin son dard, Baruglio son aile gauche, on tourne, Baruglio examine ses yeux, son bec, ses antennes, Pierpont sa nageoire droite, Zeiger sa queue aplatie en truelle, Cambrelin son flanc gauche, on tourne, Cambrelin examine ses yeux, ses barbillons, ses cornes, Baruglio son ouïe droite, Pierpont ses rectrices, Zeiger son bras gauche, on se regarde, certes, il faudrait pour bien faire disséquer Palafox. On y renonce. Certains organismes supportent mal d'être mis en pièce, le cœur palpite d'anxiété qui passe de mains en mains, et les effets du choc opératoire sur le caractère le mieux trempé sont difficilement prévisibles, un seul exemple, on a toutes les peines du monde à lancer au galop un pur-sang équarri. Contentons-nous donc d'effectuer quelques prélèvements dermiques, musculaires, sanguins, osseux et cartilagineux, ça ne devrait pas empêcher Palafox bien entraîné de mener son jockey à la victoire.

Page 43

Le dressage :

Le fouet claque, Palafox recule. Acculé au grillage, il se dresse sur ses pattes arrière, le fouet claque à nouveau, il esquisse un pas ou deux, cueille une sardine dans la main d'Algernon et retombe pesamment.

Page 45

Palafox, nous l'avons dit, se nourrit exclusivement de hannetons et de larves d'insectes.

Pages 52-53

Algernon est à la recherche de Palafox :

A soixante ans, Algernon Buffoon, ambassadeur honoraire, veuf parce que père, auteur estimé d'un *Manuel du collectionneur de faïences anciennes* et de plusieurs autres ouvrages scientifiques, poursuit avec une épuisette un papillon dans les égouts. Cette épuisette, c'est la fausse note dans le brillant destin d'Algernon. Une aile délicate lui farde la pommette, Palafox volette autour de lui, insaisissable, effleure sa lèvre, puis s'envole comme la fumée d'une cigarette. Algernon frappe les murs,

frappe l'eau, capture en effet quelques rats, croit reconnaître Palafox à chaque fois, ses dents en biseau, sa queue raide, mais alors il l'aperçoit qui danse plus loin, tout près, juste là, il ne peut pas le rater – Algernon coiffé d'une épuisette aura voulu modifier l'image un peu austère que nous avions de lui.

Pages 54-55

Enfin retrouvé :

Des témoignages contradictoires nous parviennent. Quelques plaisantins prétendent l'avoir aperçu, qui s'avèrent incapables de le décrire ou crayonnent des portraits-robots fantaisistes, plus ou moins inspirés de l'ornithorynque, du tamanoir, du cœlacanthe. Algernon ne tarde pas à les confondre. D'autres pistes qui semblaient plus sérieuses nous conduisent, la première à une poularde, la deuxième à un mouton noir, la troisième à un ragondin. Nous rejoignons notre campement à la nuit tombante. Tombée, un nouveau personnage se présente, son nom ne vous dirait rien, et nous demande asile en se débarrassant d'un lourd havresac de toile beige, que nous n'allons pas inventorier. Les ténèbres dépaysent, la seule voie éclairée mène à la lune – il juge plus sage de faire halte. Nous l'accueillons, avez-vous soif, avez-vous faim, n'avez-vous rien remarqué d'insolite en chemin ? Il se désaltère, il se restaure, il a bien failli aplatir un étrange petit animal lumineux, à fluorescence verte, qui lui a échappé de justesse et s'est envolé en zigzaguant dans la nuit. Nous identifions Palafox, la description concorde, ça ne peut être que lui, il se sera dépouillé de sa fourrure hivernale.

Annexe II

La nébuleuse du crabe

(Éric Chevillard)

p. 90-92.

Le premier travail a été pénible, Crab ne le cache pas, il en a bavé, ce fut surtout très long. Ni dangereux ni vraiment difficile, remarquez bien, au contraire, un jeu ou un devoir d'enfant, Crab ne quittait pas sa table, sa patience seule était mise à l'épreuve. Il travaillait vite, selon une méthode parfaitement au point, simple et efficace, qui exigeait néanmoins de lui beaucoup d'attention et de rigueur. Crab ne traînait pas mais la besogne à accomplir était énorme. Consistait d'abord, donc, à combiner de toutes les manières possibles tous les mots fournis en bloc par le dictionnaire. Courageusement, il s'attela à cette tâche ingrate. On ne sera pas surpris d'apprendre qu'il y consacra de nombreuses années, au détriment de tout le reste.

Crab prenait les mots un à un, tels que les distribue l'ordre alphabétique – chaque mot était combiné avec le suivant, de toutes les manières possibles et en tenant compte de toutes les déclinaisons possibles, puis combiné avec le mot venant après ; combiné ensuite avec ce dernier et le précédent ; combiné avec un troisième ; avec celui-ci et les deux précédents ; avec le même et le premier seulement ; avec le même et le second seulement ; combiné avec un quatrième, et ainsi de suite. Crab notait toutes les combinaisons sur de grandes feuilles de papier – chaque page remplie et numérotée allait grossir la bible qui s'amoncelait sur le tapis. Il fut bientôt obligé d'abattre le plafond, puis de pratiquer une large ouverture dans le toit.

Mais un soir tout fut terminé. Le manuscrit était haut comme une montagne. Crab dut se hisser jusqu'au sommet pour entreprendre enfin la deuxième partie de son travail ; délicate celle-ci, moins en raison des risques de chute que de la nature même de l'œuvre à exécuter, un chef-d'œuvre, le livre final après lequel se taire, et le monde entrerait dans une ère de silence recueilli, car désormais que dire, ajouter quoi, l'homme emploierait le reste de ses jours à lire et relire ces pagés en hochant la tête.

Crab disposait là d'une matière fabuleuse puisque tous les livres passés et à venir s'y trouvaient fondus, et non seulement tous les livres, mais tous les quotidiens, lettres, listes, discours, conversations, modes d'emploi de machines encore à inventer, catalogues, rapports de gendarmerie, actes administratifs y figuraient, sans compter bien sûr les ouvrages inédits que sa méthode avait naturellement produits, un nombre incalculable de romans, d'épopées, de poèmes en vers libres ou rimés, de biographies vraies ou fausses, de journaux intimes scandaleux, d'évangiles contradictoires, d'encyclopédies, de traités aussi divers que multiples, scientifiques, historiques, économiques, politiques. . . Crab n'aurait eu qu'à détacher des fragments choisis de sa montagne pour se constituer une œuvre personnelle imposante, dont personne n'aurait pu lui contester la paternité.

Mais non, son projet était plus ambitieux encore. Il y avait beaucoup mieux à faire. Crab commença donc à raturer des phrases du manuscrit, des passages entiers insensés ou médiocres, ou déjà lus ailleurs, il coupa largement, jeta au feu des morceaux de pages indignes de lui, épargnant ici ou là un mot, une phrase, puis raturant encore, taillant là-dedans aux ciseaux, déchirant des liasses et des liasses de feuilles, pour finalement ne conserver que le meilleur du manuscrit original, une centaine de pages nécessaires, extraites éblouissantes de cette somme obscure, compacte, indéchiffrable de considérations banales et de délires enchaînés, absolument, c'est bien ainsi que Crab a écrit son livre – en fait, il ne croit pas que l'on puisse procéder autrement.

Annexe III

Molloy (Samuel Beckett)

Le passage des « pierres à sucer » :

Je profitai de ce séjour pour m'approvisionner en pierres à sucer. C'étaient des cailloux mais moi j'appelle ça des pierres. Oui, cette fois-ci, j'en fis une réserve importante. Je les distribuai avec équité entre mes quatre poches et je les suçais à tour de rôle. Cela posait un problème que je résolus d'abord de la façon suivante. J'avais mettons seize pierres, dont quatre dans chacune de mes quatre poches qui étaient les deux poches de mon pantalon et les deux poches de mon manteau. Prenant une pierre dans la poche droite de mon manteau, et la mettant dans ma bouche, je la remplaçais dans la poche droite de mon manteau par une pierre de la poche droite de mon pantalon, que je remplaçais par une pierre de la poche gauche de mon pantalon, que je remplaçais par une pierre de la poche gauche de mon manteau, que je remplaçais par la pierre qui était dans ma bouche, dès que j'avais fini de la sucer. Ainsi il y avait toujours quatre pierres dans chacune de mes quatre poches, mais pas tout à fait les mêmes pierres. Et quand l'envie me reprenait de sucer je puisais à nouveau dans la poche droite de mon manteau, avec la certitude de ne pas y prendre la même pierre que la dernière fois. Et, tout en la suçant, je réarrangeais les autres pierres, comme je viens de l'expliquer. Et ainsi de suite. Mais cette solution ne me satisfaisait qu'à moitié. Car il ne m'échappait pas que cela pouvait être, par l'effet d'un hasard extraordinaire, toujours les mêmes quatre pierres qui circulaient. Et en ce cas, loin de sucer les seize pierres à tour de rôle, je n'en suçais en réalité que quatre, toujours les mêmes, à tour de rôle. Mais je les brassais bien dans mes poches, avant de faire sucette, et en le faisant, avant de procéder aux transferts, dans l'espoir de généraliser la circulation des pierres, de poche en poche. Mais ce n'était là qu'un pis-aller dont ne pouvait longtemps se contenter un homme comme moi. Je me mis donc à chercher autre chose. Et tout d'abord je me demandai si je ne ferais pas mieux de transférer les pierres quatre à quatre, au lieu d'une à une, c'est-à-dire,

pendant que je suçais, de prendre les trois pierres qui restaient dans la poche droite de mon manteau et de mettre à leur place les quatre de la poche droite de mon pantalon, et à la place de celles-ci les quatre de la poche gauche de mon pantalon, et à la place de celles-ci les quatre de la poche gauche de mon manteau, et finalement à la place de ces dernières les trois de la poche droite de mon manteau plus celle, dès que j'aurais fini de la sucer, qui était dans ma bouche. Oui, il me semblait d'abord qu'en faisant ainsi j'arriverais à un meilleur résultat. Mais je dus changer d'avis, à la réflexion, et m'avouer que la circulation des pierres par groupes de quatre revenait à la même chose exactement que leur circulation par unités. Car si j'étais assuré de trouver chaque fois, dans la poche droite de mon manteau, quatre pierres totalement différentes de celles qui les y avaient immédiatement précédées, la possibilité n'en subsistait pas moins que je tombe toujours sur la même pierre, à l'intérieur de chaque groupe de quatre, et que par conséquent, au lieu de sucer les seize à tour de rôle, comme je le désirais, je n'en suce effectivement que quatre, toujours les mêmes, à tour de rôle. Il fallait donc chercher ailleurs que dans le mode de circulation. Car de quelque façon que je fisse circuler les pierres, je tombais toujours sur le même aléa. Il était évident qu'en augmentant le nombre de mes poches j'augmentais du même coup mes chances de profiter de mes pierres comme j'entendais le faire, c'est-à-dire l'une après l'autre jusqu'à épuisement du nombre. J'aurais eu huit poches, par exemple, au lieu des quatre que j'avais, que le hasard le plus malveillant n'aurait pu empêcher que sur mes seize pierres j'en suce au moins huit, à tour de rôle. Pour tout dire il m'aurait fallu seize poches pour être tout à fait tranquille. Et pendant longtemps je m'arrêtai à cette conclusion, qu'à moins d'avoir seize poches, chacune avec sa pierre, je n'arriverais jamais au but que je m'étais proposé, à moins d'un hasard extraordinaire. Et s'il était concevable que je double le nombre de mes poches, ne fût-ce qu'en divisant chaque poche en deux, au moyen de quelques épingles doubles supposons, les quadrupler me semblait dépasser mes possibilités. Et je ne tenais pas à me donner du mal pour une demi-mesure. Car je commençais à perdre le sens de la mesure, depuis le temps que je me débattais dans cette histoire, et à me dire, Ce sera tout ou rien. Et si j'envisageai un instant d'établir une proportion plus équitable entre mes pierres et mes poches en ramenant celles-là au nombre de celles-ci, ce ne fut qu'un instant. Car ç'aurait été m'avouer vaincu. Et assis sur la grève, devant la mer, les seize pierres étalées devant mes yeux, je les contemplais avec colère et perplexité.

[...]

Bon. Maintenant je peux commencer à sucer. Regardez-moi bien. Je prends une pierre de la poche droite de mon manteau, la suce, ne la suce plus, la mets dans la poche gauche de mon manteau, la vide (de pierres). Je prends une deuxième pierre dans la poche droite de mon manteau, la suce, la mets dans la poche gauche de mon manteau. Et ainsi de suite jusqu'à ce que la poche droite de mon manteau soit vide et que les six pierres que je viens de sucer, l'une après l'autre, soient toutes dans la poche gauche de mon manteau. M'arrêtant alors, et me concentrant, je transfère dans la poche droite de mon manteau, où il n'y a plus de pierres, les cinq pierres de la poche droite de mon pantalon, que je remplace par les cinq pierres de la poche gauche de mon pantalon, que je remplace par les six pierres de la poche gauche de mon manteau. Voilà donc qu'il n'y a à nouveau plus de pierres dans la poche gauche de mon manteau, tandis que la poche droite de mon manteau en est à nouveau pourvue, et de la bonne façon, c'est-à-dire de pierres autres que celles que je viens de sucer et que je me mets à sucer à leur tour, l'une après l'autre, et à transférer au fur et à mesure dans la poche gauche de mon manteau, ayant la certitude, autant qu'on peu l'avoir dans cet ordre d'idées, que je ne suce pas les mêmes pierres que tout à l'heure, mais d'autres.

Annexe IV

Mercier et Camier

(Samuel Beckett)

p. 8-10.

Ce qui précède immédiatement le tableau des croisements de Mercier et Camier :

Camier arriva le premier au rendez-vous. C'est-à-dire qu'à son arrivée Mercier n'y était pas. En réalité, Mercier l'avait devancé de dix bonnes minutes. Ce fut donc Mercier, et non Camier, qui arriva le premier au rendez-vous. Ayant patienté pendant cinq minutes, en scrutant les diverses voies d'accès que pouvait emprunter son ami, Mercier partit faire un tour qui devait durer un quart d'heure. Camier à son tour, ne voyant pas Mercier venir, partit au bout de cinq minutes faire un petit tour. Revenu au rendez-vous un quart d'heure plus tard, ce fut en vain qu'il chercha Mercier des yeux. Et cela se comprend. Car Mercier, ayant patienté encore cinq minutes à l'endroit convenu, était reparti se dérouiller les jambes, pour employer une expression qui lui était chère. Camier donc, après cinq minutes d'une attente hébétée, s'en alla de nouveau, en se disant, Peut-être tomberai-je sur lui dans les rues avoisinantes. C'est à cet instant que Mercier, de retour de sa petite promenade, qui cette fois-ci ne s'était pas prolongée au-delà de dix minutes, vit s'éloigner une silhouette qui dans les brumes du matin ressemblait vaguement à celle de Camier, et qui l'était en effet. Malheureusement elle disparut, comme engloutie par le pavé, et Mercier reprit sa station. Mais après les cinq minutes en voie apparemment de devenir réglementaires il l'abandonna, ayant besoin de mouvement. Leur joie fut donc pendant un instant extrême, celle de Mercier et celle de Camier, lorsque après cinq et dix minutes respectivement d'inquiète musardise, débouchant simultanément sur la place, ils se trouvèrent face à face, pour la première fois depuis la veille au soir. Il était neuf heures cinquante.

Annexe V

Mercier et Camier

(Samuel Beckett)

p. 53.

III

Résumé

des deux chapitres précédents

I

Mise en marche.

Rencontre difficile de Mercier et Camier.

Le square Saint-Ruth.

Le hêtre pourpre.

La pluie.

L'abri.

Les chiens.

Dépression de Camier.

Le gardien.

La bicyclette.

Dispute avec le gardien.

Mercier et Camier confèrent.

Résultat de cette conférence.

Éclaircie vespérale.

La cloche.

Mercier et Camier s'en vont.

II

La ville au crépuscule.

Mercier et Camier se dirigent vers le canal.

Évocation du canal.

Colère d'un barman.

Premier bar.

Mercier et Camier confèrent.

Résultat de cette conférence.

[...]

Annexe VI



FIGURE 1 – Edouard Manet, *Un bar aux Folies Bergère*, 1882.

Annexe VII

« Strophes pour se souvenir » (Aragon)

Publiées dans Le roman inachevé (1955) :

Vous n'avez réclamé la gloire ni les larmes
Ni l'orgue ni la prière aux agonisants
Onze ans déjà que cela passe vite onze ans
Vous vous étiez servi simplement de vos armes
La mort n'éblouit pas les yeux des Partisans

Vous aviez vos portraits sur les murs de nos villes
Noirs de barbe et de nuit hirsutes menaçants
L'affiche qui semblait une tache de sang
Parce qu'à prononcer vos noms sont difficiles
Y cherchait un effet de peur sur les passants

Nul ne semblait vous voir français de préférence
Les gens allaient sans yeux pour vous le jour durant
Mais à l'heure du couvre-feu des doigts errants
Avaient écrit sous vos photos MORTS POUR LA FRANCE
Et les mornes matins en étaient différents

Tout avait la couleur uniforme du givre
À la fin février pour vos derniers moments
Et c'est alors que l'un de vous dit calmement
Bonheur à tous Bonheur à ceux qui vont survivre
Je meurs sans haine en moi pour le peuple allemand

Adieu la peine et le plaisir Adieu les roses
Adieu la vie adieu la lumière et le vent
Marie-toi sois heureuse et pense à moi souvent
Toi qui vas demeurer dans la beauté des choses

Quand tout sera fini plus tard en Erivan

*Un grand soleil d'hiver éclaire la colline
Que la nature est belle et que le cœur me fend
La justice viendra sur nos pas triomphants
Ma Mélinée ô mon amour mon orpheline
Et je te dis de vivre et d'avoir un enfant*

Ils étaient vingt et trois quand les fusils fleurirent
Vingt et trois qui donnaient leur cœur avant le temps
Vingt et trois étrangers et nos frères pourtant
Vingt et trois amoureux de vivre à en mourir
Vingt et trois qui criaient la France en s'abattant.

Annexe VIII

Lettre à Méline

Missak Manouchian

Dernière lettre :

21 février [1944], Fresnes

Ma Chère Méline, ma petite orpheline bien-aimée. Dans quelques heures, je ne serai plus de ce monde. Nous allons être fusillés cet après-midi à 15 heures. Cela m'arrive comme un accident dans ma vie, je n'y crois pas mais pourtant je sais que je ne te verrai plus jamais. Que puis-je t'écrire ? Tout est confus en moi et bien clair en même temps. Je m'étais engagé dans l'Armée de Libération en soldat volontaire et je meurs à deux doigts de la Victoire et du but. **Bonheur à ceux qui vont nous survivre** et goûter la douceur de la Liberté et de la Paix de demain. Je suis sûr que le peuple français et tous les combattants de la Liberté sauront honorer notre mémoire dignement. **Au moment de mourir, je proclame que je n'ai aucune haine contre le peuple allemand** et contre qui que ce soit, chacun aura ce qu'il méritera comme châtiment et comme récompense. Le peuple allemand et tous les autres peuples vivront en paix et en fraternité après la guerre qui ne durera plus longtemps. **Bonheur à tous...** J'ai un regret profond de ne t'avoir pas rendue heureuse, j'aurais bien voulu avoir un enfant de toi, comme tu le voulais toujours. Je te prie donc de te marier après la guerre, sans faute, et **d'avoir un enfant** pour mon bonheur, et pour accomplir ma dernière volonté, **marie-toi avec quelqu'un qui puisse te rendre heureuse**. Tous mes biens et toutes mes affaires je les lègue à toi à ta sœur et à mes neveux. Après la guerre tu pourras faire valoir ton droit de pension de guerre en tant que ma femme, car je meurs en soldat régulier de l'armée française de la libération. Avec l'aide des amis qui voudront bien m'honorer, tu feras éditer mes poèmes et mes écrits qui valent d'être lus. Tu apporteras mes souvenirs si possible à mes parents en Arménie. Je mourrai avec mes 23 camarades tout à l'heure avec le courage et la sérénité d'un homme qui a la conscience bien tranquille, car personnellement, je n'ai fait de mal à personne et si je l'ai fait, je l'ai fait sans

haine. Aujourd'hui, **il y a du soleil**. C'est en regardant le soleil et la belle nature que j'ai tant aimée que je dirai **adieu à la vie** et à vous tous, ma bien chère femme et mes bien chers amis. Je pardonne à tous ceux qui m'ont fait du mal ou qui ont voulu me faire du mal sauf à celui qui nous a trahis pour racheter sa peau et ceux qui nous ont vendus. Je t'embrasse bien fort ainsi que ta sœur et tous les amis qui me connaissent de loin ou de près, je vous serre tous sur mon cœur.

Adieu. Ton ami, ton camarade, ton mari.
Manouchian Michel.

P.S. J'ai quinze mille francs dans la valise de la rue de Plaisance. Si tu peux les prendre, rends mes dettes et donne le reste à Armène. M. M.

Annexe IX

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu

enfin

par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

Évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime

flétrie

par la neutralité identique du gouffre

FIGURE 2 – Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*
(Une page de l'édition Bonniot par la N.R.F, 1914).
Source : Bibliothèque Nationale de France

Bibliographie

Bibliographie

OUVRAGES & ARTICLES :

- ALEKSIĆ, Branko, « Freud et les surréalistes, ses “fous intégraux” », in *Topique2/2011*, n° 115, p. 93-112.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1972.
- ABASTADO, Claude, « Le “livre” de Mallarmé : un autoportrait mythique », in *Romantisme*, n°44, 1984, p. 65-82.
- ALLIOT, David, *Céline à Meudon*, Paris, Ramsay, 2006.
- ANZIEU, Didier, *Beckett*, Paris, Seuil, 2004.
- ARTAUD, Antonin, *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Gallimard, 1968.
- AURELL, Jaume, « La chronique de Jacques I^{er}, une fiction autobiographique », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2/2008 (63^e année), p. 301-318.
- AUSTER, Paul, *Trilogie new-yorkaise*, tome III, trad. Pierre Furlan, Paris, Actes Sud, 1988.
- AYMÉ, Marcel, *Uranus*, Paris, Gallimard, 1948.
- BADIOU, Alain, *Beckett. L'incredable désir*, Paris, Hachette, 1998.
- BALPE, Jean-Pierre, « Une écriture si technique », (sans date), [En ligne]. <<http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Ecriture.html>> (Page consultée le 29 juillet 2012)
- BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, Paris, Le Livre de Poche, 1983.
- BARBEY D'AUREVILLY, *Les diaboliques*, Paris, Le livre de poche, 1999.
- BARTHES, Roland, « la mort de l'auteur », in *Œuvres Complètes*, t. III, Paris, Seuil, 2002.
- BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, in *Œuvres Complètes*, t. II, Paris, Seuil, 2002.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Seuil, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles, *Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 1973.
- BAUDRILLARD, Jean, *Le complot de l'art*, Paris, Sens&Tonka, 1997.
- BAYARD, Pierre, « Comment j'ai fait régresser la critique », in *Pour une critique décalée*, sous la direction de Laurent Zimmermann, Paris, Cécile Defaut, 2010.
- BAYARD, Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.
- BAYARD, Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2010.
- BECKETT, Samuel, *Malone Meurt*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- BECKETT, Samuel, *Mercier et Camier*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.
- BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- BECKETT, Samuel, *Quad*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- BECKETT, Samuel, *Têtes-mortes*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- BECKETT, Samuel, *Watt*, trad. fr. Ludovic et Agnès Janvier avec la collaboration de Samuel Beckett, Paris, Éditions de Minuit, 2007.
- BÉNÉTON, Philippe, *Histoire de mots : culture et civilisation*, Paris, Presses de Science Po, 1975.
- BERNARD, Émilien, « J'admire l'angélisme des pessimistes. Comme si la situation pouvait empirer encore ! », entretien avec Éric Chevillard, [En ligne], 27 décembre 2008. <<http://www.article11.info/spip/spip.php?article108>> (Page consultée le 25 mars 2010)
- BERNER, Christian, « Aimer comprendre. Recherche sur les fondements éthiques de l'herméneutique de Schleiermacher », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°29, 2001, PUF, Paris, p. 43-61.

BIBLIOGRAPHIE

- BERNER, Christian, « Éthique et herméneutique. Remarques sur l'impératif du mieux "comprendre" », Conférence donnée au Centre Eric Weil à l'Université de Lille 3, le 20 janvier 2005. [En ligne]. <<http://stl.recherche.univ-lille3.fr/sitespersonnels/berner/textesenligne/ethiquedumieuxcomprendre.pdf>>
- BESSARD-BANQUY, Olivier, « Moi, je, pas tellement », in *Roman 20-50* n°46, décembre 2008.
- BESSARD-BANQUY, Olivier, *Le roman ludique*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.
- BIAGGINI OLIVIER, « Le témoin impossible : Gonzalo de Berceo et la construction de l'auteur », in *La question de l'auteur, Actes du XXXe congrès de la Société des hispanistes français*, sous la direction de Corinne Montoya et Manuel Montoya, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2002, p. 131-146.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- BLOCH, Béatrice, « Vers une sensorialité pure de la lecture? Visualisation d'une lecture de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon », in *Cahiers de Narratologie*, N°11, [En ligne], 1^{er} janvier 2004. <<http://narratologie.revues.org/7>> (Page consultée le 03 juin 2009)
- BON, François, « Claro repeint le plafond, Beckett enlève l'échelle », in *Le Tiers Livre*, [En ligne], 19 juin 2009. <<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1813>> (Page consultée le 18 septembre 2012)
- BON, François, « Entretien avec Frédéric Châtelain », [En ligne], 1999. <http://www.tierslivre.net/arch/itw_Scherzo.html> (Page consultée le 16 avril 2011)
- BON, François, « Haïr Pierre Bayard (mais le haïr bien) », in *Pour une critique décalée*, sous la direction de Laurent Zimmermann, Paris, Cécile Default, 2010.
- BON, François, *Edward Hopper*, Publie.net, 2011 [en ligne]. <<http://www.publie.net/fr/list/rechercher/page/1/date?q=hopper>> (Téléchargé le 3 décembre 2011)
- BON, François, Schlomoff Jérôme, *La douceur dans l'abîme*, Nancy, La Nuée Bleue, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

- BON, François, *Un fait divers*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- BONNEFOY, Yves, « La clef de la dernière cassette », in Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992.
- BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, trad. fr. de Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye, Paris, Gallimard, 1994.
- BORI, Pier Cesare, *L'interprétation infinie*, trad. fr. François Vial, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1965.
- BRUNEL Patrick, « Démocratisation de la culture », in *Études*, 2012/5, tome 416, p. 617-628.
- BRUNN, Alain, *L'auteur*, Paris, GF-Flammarion, 2001.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1972.
- CARASSUS, Émilien, « Dandysme et aristocratie », in *Romantisme*, 1990, n°70, p. 25-37.
- CARPENTIER, Grégoire, « Complexité, complication, évidence : trois aspects de l'expérience musicale » in *Esthétique et complexité*, sous la direction de Zoï Kapoula et Louis-José Lestocart, Paris, CNRS Éditions, 2011.
- CAZIER, Philippe, *Le silence du monde*, Publie.net, 2009 [en ligne].
<<http://www.publie.net/fr/ebook/9782814502512/le-silence-du-monde>>
(Téléchargé le 15 septembre 2009)
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1983.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Le voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952.
- CHEVILLARD, Éric, « Michaux pour pouvoir », *Libération*, 13 mai 2004, [En ligne]. <http://www.eric-chevallard.net/t_michauxpourpouvoir.php> (Page consultée le 05 février 2011)
- CHEVILLARD, Éric, « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », R de Réel, Volume J, septembre-octobre 2001.
- CHEVILLARD, Éric, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

- CHEVILLARD, Éric, *La nébuleuse du crabe*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- CHEVILLARD, Éric, *Le vaillant petit tailleur*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- CHEVILLARD, Éric, *Oreille rouge*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.
- CHEVILLARD, Éric, *Palafox*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.
- CHEVILLARD, Éric, *Scalps*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2004.
- CHOL, Isabelle, « La poésie spatialisée depuis Mallarmé », in *Poétique*, n° 158, 2009/2, p. 231-247.
- CIORAN, Emil, *Exercices d'admiration*, « Michaux, la passion de l'exhaustif », Paris, Gallimard, 1986.
- CIORAN, Emil, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960.
- CLAIR, Jean, *L'hiver de la culture*, Paris, Flammarion, 2011.
- COMPAGNON, Antoine, « L'auctor médiéval », in *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, Cours donné à l'Université de Paris IV-Sorbonne, (s.d), [En ligne].
<<http://www.fabula.org/compagnon/auteur5.php>>
(Page consultée le 18 mars 2012)
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005.
- CORNEILLE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1987.
- COSTE, Florent, « La critique médiévale dans le contre-jour des Lumières », in *Tracés. Revue de Sciences humaines*, [En ligne], n°13, 2007,
<<http://traces.revues.org/308> > (Page consulté le 19 août 2012)
- COUPLAND, Douglas, *Microserfs*, trad. fr. Léo Mercadet, Paris, 10/18, 1996.
- COURNOT, Antoine-Augustin, *Essai sur les fondements de nos connaissances et sur les caractères de la critique philosophique*, in *Œuvres Complètes*, tome II, Paris, J. Vrin, 1975.
- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- CREMONA, Nicolas, « Atelier de théorie littéraire », [En ligne], 4 mai 2008.
<<http://www.fabula.org/atelier.php?Nonsense>> (Page consultée le 27 juillet 2012)
- DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'Histoire*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2000.

BIBLIOGRAPHIE

- DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989.
- DAUNAY, Bertrand, « La “lecture littéraire” : les risques d’une mystification », in *Recherches*, n° 30, *Parler des textes*, Lille, ARDPF, 1999-1, p. 29-59.
- DEBRAY, Régis, « Qu’est-ce qu’un manifeste littéraire ? », 1994 [En ligne].
<[http ://regisdebray.com/litterature :articles](http://regisdebray.com/litterature :articles)>
- DEBRAY, Régis, « La fin des manifestes », *Journées esthétiques de Mirmande*, juin 1994 [En ligne].
<[http ://regisdebray.com/pages/pdf/la_fin_du_manifeste.pdf](http://regisdebray.com/pages/pdf/la_fin_du_manifeste.pdf)>
- DELÈGUE, Yves, « Mallarmé, le sujet de la poésie », in *Revue d’Histoire Littéraire de la France* 2001/5, Vol. 101.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI Félix, *Qu’est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.
- DELEUZE, Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- DELEUZE, Gilles, « L’épuisé » in Samuel Beckett, *Quad*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- DELTEL, Danielle, « ”Critique et vérité” de Roland Barthes, stratégie d’un manifeste », in *Littérature*, n°40, 1980, p. 122-127.
- DERRIDA, Jacques, « La pharmacie de Platon » in *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- DICKIE, George, « Définir l’art », trad. fr. Claude-Hary Schaeffer, in *Esthétique et poétique*, sous la direction de Gérard Genette, Paris, Seuil, 1992.
- DOUMET, Christian, « Slam, prière et poésie », in *Secousse*, n°6, mars 2012, [En ligne].
<[http ://www.revue-secousse.fr/Secousse-06/Guillotine/Sks06-Doumet-Eloges.pdf](http://www.revue-secousse.fr/Secousse-06/Guillotine/Sks06-Doumet-Eloges.pdf)>
- DOUMET, Christian, *La déraison poétique des philosophes*, Paris, Stock, 2010.
- DUCLOS, Charles, *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000.

BIBLIOGRAPHIE

- ESCAL, Françoise, « L'artisanat furieux », in *Défense et illustration de la virtuosité*, sous la direction de Anne Penesco, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997.
- ECHENOZ, Jean, *Courir*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- EGO, Renaud, « Ce qui alarma Mallarmé », *La pensée de midi*, 2/2009 (N° 28), p. 191-198.
- ELSTER, Jon, *Le laboureur et ses enfants*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- ESCOLA, Marc, « Comment améliorer les œuvres réussies ? », in *Pour une critique décalée*, sous la direction de Laurent Zimmermann, Paris, Cécile Defaut, 2010.
- EVRARD, Didier, « Le printemps de la culture passe par plus d'ouverture à l'international », in *Le Figaro*, 18 avril 2011.
- FABRE, Gérard, *Pour une sociologie du procès littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- FÉRAL, Josette, *La culture contre l'art. Essai d'économie politique du théâtre*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1990.
- FLAUBERT, Gustave, *L'éducation sentimentale*, Paris, Le livre de poche, 1983.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Paris, Éditions du centenaire, tome I et II, 1922.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, GF-Flammarion, 1986.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, tome I, Paris, Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel, *La peinture de Manet*, Paris, Seuil, 2004.
- FRANGNE, Pierre-Henri, *De la lettre au Livre*, Marseille, Le mot et le reste, 2010.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, trad. fr. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985.
- FUMAROLI, Marc, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Éditions de Fallois, 1992.

BIBLIOGRAPHIE

- GAILLY, Christian, *Un soir au club*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.
- GARCIN, Jérôme (dir.), *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-même*, Paris, Mille et une nuits, 2004.
- GAUTIER, Théophile, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Bartillat, 2004.
- GILLI, Yves, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'acte de lire selon W. Iser », *Semen*, n°1, 1983, [En ligne]. <<http://semen.revues.org/4261>>
- GROSSMAN, Évelyne, *L'esthétique de Beckett*, Paris, SEDES, 1998.
- GROSSMAN, Évelyne, *La défiguration*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- HOBBS, Thomas, *Léviathan*, trad. fr. Gérard Mairet, Paris, Gallimard, 2000.
- HUGO, Victor, *Œuvres complètes*, vol. Politique, Paris, Robert Laffont, 1985.
- HUSTON, Nancy, *Les variations Goldberg*, Paris, Seuil, 1981.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. fr. Eveline Sznycer, Sprimont, Mardaga, 1976.
- JACOBY, Estelle, « Faire danser la lecture », in *Pour une critique décalée*, sous la direction de Laurent Zimmermann, Paris, Cécile Defaut, 2010.
- JEHAN-RICTUS, *Les soliloques du pauvre*, Paris, Eugène Rey, 1921.
- JIMENEZ, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris Gallimard, 2005.
- JOURDE, Pierre, « L'œuvre anthume d'Éric Chevillard », in *La littérature sans estomac*, Paris, L'esprit des péninsules, 2002.
- JOURDE, Pierre, *Empailler le toréador*, Paris, José Corti, 1999.
- JULIET, Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Saint Clément de rivièrre, Fata Morgana, 1986.
- KALTENBECK, Franz, « La psychanalyse depuis Samuel Beckett », in *Savoirs et clinique*, 2005/1 n°6, p. 191-200.
- KAUFMANN, Vincent, « Les avants-gardes face au Livre », in *Mallarmé, et après ?*, sous la direction de Daniel Bilous, Paris, Noesis, 2006.
- KOBLE, Nathalie et SÉGUY Mireille, « Introduction : "L'audace d'être médié- viste" », in *Littérature* 4/2007 (n° 148), p. 3-9.
- LAFORGUE, Jules, « Salomé » in *Moralités légendaires*, Paris-Genève, Éditions Slatkine, 1996.

BIBLIOGRAPHIE

- LAPP, John, « Mémoire : art et hallucination chez Rimbaud », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1971, N°23, p. 163-179.
- LARNAUDIE, Mathieu, « Des crabes, des anges et des monstres », entretien avec Éric Chevillard, [En ligne], Janvier 2007.
<[http ://www.eric-chevillard.net/e_descrabesdesanges.php](http://www.eric-chevillard.net/e_descrabesdesanges.php)>(Page consultée le 21 janvier 2009)
- LAVAL, Martine, Entretien avec Éric Chevillard, « Que disent les écrivain sur leurs blogs ? », *Télérama*, n° 3085, 28 février 2009.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- LOONEY, John Thomas, *Shakespeare identified in Edward de Vere, the Seventeenth Earl of Oxford*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1920.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1995.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1951.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992.
- MARCHAL, Bertrand, « Mallarmé et Villiers ou l'aristocratie du rêve », *Romantisme*, 1990, n°70.
- MARTEAU, Frédéric, « Itinérance dans *Mercier et Camier* de Samuel Beckett », in *La revue des jeunes chercheurs en lettres* n°2, Décembre 2007, [Non consultable].
- MENSION-RIGAUD, Éric, *Aristocrates et grands bourgeois*, Paris, Perrin, 2007.
- MESCHONNIC, Henri, *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, 2001.
- MICBERTH, Michel-George et RICHARD François, *Révolution droitiste*, Jupilles, 1980.
- MICHAUX, Henri, *Bras cassé*, Paris, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2009.
- MICHAUX, Henri, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, 1967.
- MICHAUX, Henri, *Plume*, Paris, Gallimard, 1963.
- MICHON, Pierre, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.

BIBLIOGRAPHIE

- MICHON, Pierre, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.
- MICHON, Pierre, *Vies Minuscules*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984.
- MIRBEAU, Octave, *Le calvaire*, Paris, Albin Michel, 1958.
- MIRBEAU, Octave, *Le journal d'une femme de chambre*, Paris, Gallimard, 1984.
- MURAY, Philippe, *Exorcismes spirituels*, tome I, Paris, Les belles lettres, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale*, trad. fr. Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien, Paris, Gallimard, 1971.
- NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà le bien et le mal*, trad. fr. Henri Albert, in *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1993.
- NIMIER, Roger, *Les enfants tristes*, Paris, Gallimard, 1951.
- NOËL, Bernard, *A bas l'utile*, Publie.net, 2010, [En ligne].
<<http://www.publie.net/fr/ebook/9782814502994/%C3%A0-bas-l-utile>>
(Téléchargé le 01 janvier 2012)
- PAREYSON, Luigi, *Conversations sur l'esthétique*, trad. fr. Gilles A. Tibergien, Paris, Gallimard, 1992.
- PARISSÉ, Lydie, « Défaut des langues et parole trouée au théâtre : Tardieu, Beckett, Novarina », in *Ela. Études de linguistique appliquée*, n° 147,3/2007, p. 297-305.
- PÉGUY, Charles, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu*, Paris, Gallimard, 1986.
- PICHETTE, Henri, *Les épiphanies*, Paris, Gallimard, 1969.
- PLATON, « Hippias Majeur », in *Premiers dialogues*, trad. fr. Émile Chambry, Paris, GF-Flammarion, 1967.
- PRIETO, Luis J., « Le mythe de l'original », in *Esthétique et poétique*, sous la direction de Gérard Genette, Paris, Seuil, 1992.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.
- PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.
- QUENEAU, Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.
- QUIGNARD, Pascal, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, 1993.

BIBLIOGRAPHIE

- RABATÉ, Jean-Michel, « Ils re... sur Blanchot, Beckett, Bernhard », in *Écritures du ressassement*, sous la direction d'Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin et Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 75-94.
- RANCIÈRE, Jacques, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008.
- RASPIENGEAS, Jean-Claude, « Survivre, vivre, aimer, écrire », *La Croix*, n°39117, 7 novembre 2011.
- RIENDEAU, Pascal, « Des leurres ou des hommes de paille », Entretien avec Éric Chevillard, in *Roman 20-50*, n°46, décembre 2008, p. 11-22.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvre Complètes*, Paris, Gallimard, 1954.
- RIMBAUD, Arthur, *Poésies*, Paris, Gallimard, 1984.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963.
- ROSSET, Clément, *Logique du pire*, Paris, PUF, 1971.
- ROUBAUD, Jacques, « Obstination de la poésie », *Le Monde diplomatique*, n° 670, Janvier 2010.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les confessions*, Paris, Gallimard, 1973.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962.
- SABOT, Philippe, « La question de l'auteur, entre philosophie et littérature. Barthes et Foucault », in *Après tout, la littérature*, sous la direction de Blanca Navarro Pardiñas et Luc Vigneault, Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, p. 235-253.
- SARTRE, Jean-Paul, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.
- SAUVAGNARGUES, Anne, « Deleuze. De l'animal à l'art », in *La philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004.
- SAVITZKAYA, Eugène, *Mongolie, plaine sale*, Bruxelles, Labor, 1993.
- SCHERER, Jacques, « Préface », in *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957.
- SÈVE Bernard, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010.
- SHUSTERMAN, Richard, « Divertissement et art populaire », in *Mouvements*, n° 57, 2009/1, p. 12-20.

BIBLIOGRAPHIE

- SHUSTERMAN, Richard, « Pragmatisme, art et violence : le cas du rap », in *Mouvements*, n° 26, 2003/2, p. 116-122.
- SPINOZA, *Éthique*, trad. fr. Charles Appuhn, Paris, GF-Flammarion, 1965.
- SPINOZA, *L'Éthique*, trad. fr. Roland Caillois, Paris, Gallimard, 1954.
- SPINOZA, *Traité théologico-politique*, trad. fr. Charles Appuhn, Paris, GF-Flammarion, 1965.
- THIBAUDET, Albert, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1926.
- TISON-BRAUN, Micheline, « Portrait-robot de l'auteur du manifeste », in *Études françaises*, vol. 16, n° 3-4, 1980, p. 69-77.
- TOCQUEVILLE, Alexis de, *De la démocratie en Amérique*, Paris, Robert Laffont, 1986.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La salle de bain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- TROUVÉ, Alain, *Le roman de la lecture. Critique de la raison littéraire*, Sprimont, Mardaga, 2004.
- TRUDEL, Jean-Sébastien, « L'expérience du rien chez Henri Michaux », *Laval théologique et philosophique*, vol. 58, n° 2, juin 2002, p. 281-296.
- VAILLANT, Alain, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », in *Romantisme*, n° 148, 2010/2, p. 11-25.
- VALÉRY, Paul, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957.
- VIART, Dominique, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?*, Publie.net, 2008 [en ligne]. <<http://www.publie.net/fr/ebook/9782814500747/quel-projet-pour-la-litt%C3%A9rature-contemporaine%C2%A0>> (Téléchargé le 27 Novembre 2011)
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Ève future*, Paris, P.O.L, 1992.
- VOLKOFF, Vladimir, *Pourquoi je serais plutôt aristocrate*, Monaco, Éditions du rocher, 2004.
- VOLODINE, Antoine, *Le port intérieur*, Paris, Éditions de Minuit, 2010.
- VOLTAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1877.
- ZINK, Michel, « Auteur et autorité au Moyen Âge », in *De l'autorité. Colloque annuel 2007 du Collège de France*, sous la direction d'Antoine Compagnon, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 143-158.

BIBLIOGRAPHIE

- ZOURABICHVILI, François, « La question de la littérarité », in *Klesis*, n°5.1, 2007 [En ligne]. [http ://philosophie-en-ligne.fr/klesis/F-Zourabichvili.pdf](http://philosophie-en-ligne.fr/klesis/F-Zourabichvili.pdf)
- ZOURABICHVILI, François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

USUELS :

- *Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1990.
- GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934.
- *Code de la propriété intellectuelle*, 13e édition, Paris, LexisNexis, 2012.

PEINTURE ET CINEMA :

- MANET, Édouard, *Le Bal masqué à l'Opéra*, 1873-1874, huile sur toile, 60 x 73 cm, Washington DC, National Gallery of Art.
- MANET, Édouard, *Olympia*, 1863, 130,5 x 190 cm, Paris, musée d'Orsay.
- MANET, Édouard, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1881-1882, huile sur toile, 96 x 130 cm, Londres, Courtauld Institute Galleries.
- REMBRANDT, *Leçon d'anatomie du docteur Tulp*, 1632, huile sur toile, 169,5 x 216,5 cm, La Haye, Mauritshuis
- TITIEN, *Vénus d'Urbino*, 1538, 119 x 165 cm, huile sur toile, Florence, Galerie des Offices.
- BOUTANG, Pierre-André, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, 1996.
- CARNÉ, Marcel, *Le jour se lève*, 1939.

SITES INTERNET :

L'autofictif (blog d'Éric Chevillard) :
<<http://l-autofictif.over-blog.com>>

Site officiel d'Éric Chevillard :
<<http://www.eric-chevillard.net/>>

Le Tiers Livre (site de François Bon) :
<<http://www.tierslivre.net/>>

Site officiel de Régis Debray :
<<http://regisdebray.com/>>

UbuWeb :
<<http://www.ubuweb.com/>>

Site des Éditions de Minuit :
<<http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php>>

Publie.net (Maison d'édition d'ouvrages en version numérique) :
<<http://www.publie.net/>>

Tracés (Revue de sciences humaines en ligne)
<<http://traces.revues.org/308>>

Secousse (Revue de littérature en ligne) :
<<http://www.revue-secousse.fr/>>

Fabula :
<<http://www.fabula.org/>>

Article 11 :
<<http://www.article11.info/>>

Département Hypermedia de l'Université Paris 8 :
<<http://hypermedia.univ-paris8.fr/>>

BIBLIOGRAPHIE

Site du laboratoire STL (UMR 8163) :
<<http://stl.recherche.univ-lille3.fr/>>

Index nominum

- A**
- Abastado 223
- Aleksić 110–112
- Alliot 76
- Anzieu 60
- Artaud 62, 104, 242
- Aurell 156
- Auster 61
- Aymé 260, 261
- B**
- Badiou 59, 60
- Balpe 211
- Balzac 109, 163, 207, 218, 247, 258
- Barbey d'Aurevilly 72, 232, 247, 258
- Barthes 10, 16, 22, 69, 102, 106, 107,
111, 146, 148, 149, 163–168, 183,
211, 245–248, 265, 266
- Baudelaire .. 71, 106, 116, 127, 130, 131,
173, 182, 183, 238, 248, 267
- Baudrillard 202, 269–271
- Bayard 154, 177–184, 240
- Beckett 15, 16, 21, 22, 48–69, 75, 99, 102,
109, 121, 123, 125, 162, 186, 187,
196, 211, 216, 233, 249, 285, 286,
297–302
- Bellemin-Noël 103, 106
- Bénéton 171
- Bernard 26, 31
- Berner 148, 158, 159
- Bessard-Banquy 40–42, 46, 47
- Biaggini 155
- Blanchot . 24, 59, 118, 166, 170, 207, 208
- Bloch 36, 49
- Bon 58, 77, 118, 122, 180, 210
- Bonnefoy 133
- Borges 43
- Bori 160, 161
- Bourdieu 263, 264, 266
- Breton 111, 112
- Brunel 173, 251
- Brunn 15
- Butor 20, 22–27, 30, 31, 140
- C**
- Carassus 267
- Carné 12
- Carpentier 139, 140
- Cazier 116, 118, 119
- Céline . 26, 71, 75–77, 170, 182, 232, 259,
260
- Chevillard . 16, 19–47, 73, 75, 91, 98, 99,
102, 105, 109, 176, 180, 181, 187,
190, 191, 211, 216, 228, 229, 285,
290–296
- Chol 138
- Cioran 8, 9, 39, 99, 100
- Clair 168, 170
- Compagnon .. 72, 73, 147, 155, 156, 162,
167, 248, 277, 280
- Corneille 105, 177, 182
- Coste 147

Coupland	89	Freud	59, 64, 101, 104, 110, 179, 284
Cournot	204	Fumaroli	175
Couturier	150	G	
Cremona	21	Gailly	186
D		Garcin	181
Danto	186, 201–203	Gautier	127
Daunay	273	Grossman	61, 62, 87, 102
Debray	188, 189	Guattari	12, 83, 222, 274
Delègue	138, 166	H	
Deleuze	12, 27, 55, 56, 74, 75, 81–83, 86, 93, 124, 159, 221–223, 237, 241, 262, 274, 277	Hobbes	196, 213, 217–221
Deltel	165	Hugo	70, 117
Derrida	37	Huston	278, 284
Dickie	210	I	
Doumet	128, 172	Iser	150, 276, 279, 280
Duclos	173, 174	J	
E		Jacoby	249, 250
Echenoz	288	Jimenez	276
Eco ...	27–30, 78, 79, 107, 129, 180, 189, 220, 273, 275, 276, 280, 285, 286	Jourde	20, 22, 35
Ego	123, 124, 134	Juliet	48
Elster	193, 194	K	
Escal	142	Kaltenbeck	59
Escola	180	Kaufmann	139
Evrard	252	Koble	153, 156, 157
F		L	
Fabre	163	Laforgue	108
Féral	171, 172	Lapp	91, 129–131
Flaubert ..	32, 40–42, 50–52, 64, 65, 191, 200, 201	Larnaudie	19, 23, 102, 106
Foucault .	14, 16, 70, 93, 95–97, 107, 184	Laval	26
Frangne .	65, 131, 140, 141, 212, 223, 239	Lejeune	214, 216
		Looney	178
		M	

- Mallarmé . . . 65, 119, 123, 124, 130–144,
149, 165, 166, 176, 200, 206, 223,
230, 239, 250, 254–256, 308
- Manet 95–99, 303
- Marchal 255, 256
- Marteau 65, 66
- Mension-Rigaud 266, 268
- Meschonnic 237
- Micberth 244–246
- Michaux . . 16, 21, 84–100, 109, 117, 211,
223, 284–286
- Michon 52, 117, 154, 197, 198
- Mirbeau 91, 92, 109, 182, 183
- Muray 169, 232, 233
- N**
- Nietzsche 16, 220, 221, 256
- Nimier 191, 192
- Noël 195, 196
- P**
- Pareyson 171, 190, 191
- Parisse 123
- Parnet 27, 75, 221, 277
- Péguy 44
- Pichette 33
- Platon 9, 37, 208
- Prieto 79
- Proust . . . 47, 71, 73, 122, 158, 163, 175,
176, 247, 277
- Q**
- Queneau 79, 80, 210, 286
- Quignard 89, 125–128
- R**
- Rabaté 59
- Rancière 104, 105, 242–246, 251
- Raspiengas 81
- Rembrandt 61
- Richard 244, 245
- Riendeau 45, 191
- Rimbaud . . 70, 71, 91, 106, 125, 129–131,
170
- Robbe-Grillet . . 20, 22, 74, 102, 106, 227,
230–233, 238
- Rosset 204, 205, 208, 209
- Roubaud 115, 154
- Rousseau 214–216
- Rousset 40–42
- S**
- Sabot 16
- Sartre 70, 71, 216, 227, 248, 276
- Sauvagnargues 82
- Savitzkaya 32, 33, 121
- Scherer 132–134, 136, 139, 250
- Séguy 153, 156, 157
- Sève 67, 68
- Shusterman 234, 235
- Spinoza 251–254, 264
- T**
- Thibaudet 206
- Tison-Braun 199
- Titien 96
- Tocqueville 174, 249
- Toussaint 229
- Trouvé 285, 286
- V**
- Vaillant 34, 200, 201, 269

Valéry 132, 136, 137, 142, 181, 200
Viart 196–198
Villiers de l’Isle-Adam 241, 247, 256
Volkoff 257, 258, 261, 262
Volodine 99, 119–121, 157, 176, 278, 284
Voltaire 105, 232

Z

Zink 156
Zourabichvili 83, 222, 274
Zumthor 150–154

Table des figures

3.1	Quatre jeux de pouvoir	146
3.2	Schématisation de la mécanique moindre-auctoriale	149
1	Tableau d'Edouard Manet : <i>Un bar aux Folies Bergère</i>	303
2	Reproduction d'une page du <i>Coup de dés</i>	308

Liste des tableaux

2.1	Les croisements de Mercier et Camier	63
4.1	“Niveaux” de la lecture	275

Table des matières

Introduction	8
Exposition	8
Fiches signalétiques (Moindre-auteur et sur-lecteur, éléments conceptuels) .	12
I Le moindre-auteur	18
1 Moindre-Chevillard	19
1.1 Haïr le roman	19
1.1.1 Après le « nouveau-roman »	19
1.1.2 De Butor à Chevillard	23
1.1.3 Umberto Eco et l'espace blanc	28
1.1.4 L'espace blanc comme espace vide	30
1.1.5 Note sur l'hermétisme et l'interprétation	32
1.2 Technique du fuyard	35
1.2.1 Le cas Palafox	35
1.2.2 Palafox et Crab	38
1.2.3 Livre sur tout, livre sur rien	40
1.2.4 Crab et la bibliothèque de Babel	42
1.2.5 De Pilaster à Palafox : l'éventail auctorial	44
2 Moindre-Beckett	48
2.1 Technique du raidissement	49
2.1.1 Une moindre-auctorialité ponctuelle	49
2.1.2 Carré fermé	54
2.1.3 Un cas limite : Moindre-auteur sans compensation	57
2.1.4 Le brouillon narratif	61
2.1.5 Synthèse d'énumérations	62
2.1.6 Listes de synthèse	66
2.2 Le problème du style	69

2.2.1	Qu'est-ce qu'un style?	69
2.2.2	« L'œuvre ouverte » du styliste	78
3	Moindre-Michaux	84
3.1	Technique du moi multiple	84
3.1.1	Le piètre illusionniste	94
4	L'inconscient de l'auteur	101
4.1	Un « inconscient auctorial » arrange la critique, mais c'est encore l'auteur	101
4.2	Passer « de l'autre côté » du texte Faire « pivoter » la problématique	104
4.3	C'est la lecture qui fabrique les sous-auctorialités	107
4.4	Tout jeu d'auctorialité ne fait pas moindre-auctorialité. De la diffé- rence entre « vide d'auteur » et « place naturelle » du lecteur	108
4.5	Par l'écriture automatique, l'auteur se dit lui-même.	110
II	Mécanique moindre-auctoriale	114
1	Le blanc poétique	115
1.1	Le blanc pour assumer les défauts du langage. Le poème et le poétique	115
1.2	Je me tais	118
1.3	L'autre parle	121
1.4	La chose vient	125
2	Le « Livre » (de Mallarmé?)	132
2.1	Le célèbre Livre inconnu.	132
2.2	L'inaugurale désauctorialisation	139
3	Quelle époque? / Quelle époque!	145
3.1	Jeux de variations	145
3.2	La main, la bouche et l'oreille (Poétique médiévale)	150

3.3	L'interprétation	158
3.4	L'auteur en embuscade (Roland Barthes)	164
3.5	La fièvre culturelle	168
3.6	L'artiste « ce grand homme »	173
3.7	« Noms de l'auteur : le nom »	175
3.8	L'auteur véritable	177
3.9	La lecture dynamique et réflexive	180
4	Un programme moindre-auctorial ?	185
4.1	L'impossible manifeste	185
4.2	Le manifeste inutile (la contemporanéité)	195
5	Rencontrer le sur-lecteur	204
5.1	Le hasard et la ruse	204
5.1.1	Doubler le hasard ? Le redoubler ? L'abolir ?	204
5.1.2	Le redoublement : stratégie de l'imprédictible	207
5.2	Loin d'un pacte autobiographique	213
5.3	Le pacte de co-auctorialité	217
5.4	Devenirs	221
III	Le sur-lecteur	225
1	L'effort et l'inconfort	226
1.1	Qu'est-ce que le confort littéraire ?	226
1.2	La forme, le contenu, l'histoire et les personnages	228
1.3	Entre le jugement de goût (toujours insuffisant) et le jugement de valeur (toujours suspect)	233
1.4	Ce qu'est l'inconfort	236

2	La dignité du sur-lecteur	240
2.1	Le sur-lecteur.	240
2.2	... contre le lectorat	249
3	L'aristocratie du quidam	257
3.1	Aristocratie?	257
3.2	Un Nouveau Régime de lecture	262
3.3	Spéculer sur l'enthousiasme	269
4	L'avantage d'exister	273
4.1	Sur-lecture et « lecture littéraire »	273
4.2	La toujours-bonne sur-lecture	277
4.3	Une confrontation	279
	Conclusion	283
	L'artiste en moindre	283
	L'image sur-lectorienne	285
	Annexes	290
	Annexe I : Palafox	290
	Annexe II : La nébuleuse du crabe	295
	Annexe III : Molloy	297
	Annexe IV : Mercier et Camier 1	300
	Annexe V : Mercier et Camier 2	301
	Annexe VI : Un bar aux Folie Bergère	303
	Annexe VII : « Strophes pour se souvenir »	304
	Annexe VIII : Lettre à Méline	306
	Annexe IX : Un coup de dés	308
	Bibliographie	310
	Index nominum	325
	Table des figures	328
	Liste des tableaux	328

