



Plaisirs de lire: é/Etats de l'art

Libretos

Org.
Ana Paula Coutinho
Maria de Fátima Outeirinho
José Domingues de Almeida

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

PLAISIRS DE LIRE: É/ETATS DE L'ART

Dezembro de 2021

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM

VIA PANORÂMICA, S/N 4150-564 | PORTO | PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES

ANA PAULA COUTINHO, MARIA DE FÁTIMA OUTEIRINHO, MARINELA FREITAS, PEDRO EIRAS

ORGANIZADORES DO LIBRETO No 27

ANA PAULA COUTINHO, MARIA DE FÁTIMA OUTEIRINHO, JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

AUTORES

ÁGNES TÓTH, ALAIN TROUVÉ, ANA PAULA COUTINHO, CRISTINA ROBALO CORDEIRO, EDIT BORS, FÁTIMA OUTEIRINHO, JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

A partir da imagem de cartaz do Colóquio-Workshop LEA - Porto

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN: 978-989-54784-9-1

DOI: [10.21747/978-989-54784-9-1/lib27](https://doi.org/10.21747/978-989-54784-9-1/lib27)

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2021

Esta publicação é desenvolvida no âmbito do Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, "UIDP/00500/2020"



FCT
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

UIDP/00500/2020

ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

U. PORTO

FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Plaisirs de lire: é/États de l'art

Orgs. Ana Paula Coutinho,
Maria de Fátima Outeirinho,
José Domingues de Almeida

Libretos

Índice

7 >> *Introduction. Lire comme un plaisir...*

Ana Paula Coutinho, Maria de Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida

11 >> *Plaisirs de lire et de regarder : de la littérature à la peinture. La théorie de la relation esthétique à l'épreuve du cas Dubuffet*

Alain Trouvé

27 >> *De la littérature comme économie du plaisir*

Cristina Robalo Cordeiro

37 >> *Entre petits plaisirs et grande jouissance. Les rituels (in)avoués du lecteur*

José Domingues de Almeida

47 >> *Beaucoup de bruit pour ... un microrécit. Lire la littérature courte*

Édit Bors

57 >> *L'oeuvre de Maurice Carême. Une poésie à lire et à voir*

Ágnes Tóth

75 >> *Plaisir du texte et imaginaire numérique de la littérature, à partir de François Bon*

Ana Paula Coutinho

87 >> *Booktubers, bookstagrammeurs : médiation, critique, curation...*

Maria de Fátima Outeirinho

Introduction

Lire comme un plaisir...

Le sens commun nous dit que *lire* un texte littéraire est tout simplement, et avant tout, de l'ordre du *plaisir* (Compagnon 1998), sa réhabilitation étant dès lors aussi celle des modalités de récupération et de renouvellement du « plaisir du texte » (Barthes 1973) et des plaisirs de lire. Même le caractère souvent ludique, ironique et citationnel de la fiction contemporaine qui met souvent en jeu « (...) un extérieur qui se veut littéraire, [et qui] ne s'adresse qu'à des déjà lecteurs » (Demoulin 1997 : 11), ne restreint pas ce plaisir, mais le déploie et le complexifie.

En outre, dans un contexte amplement marqué par internet et les réseaux sociaux, on observe l'émergence et le développement de nouvelles modalités de lecture associées à l'apparition de nouveaux supports numériques, lesquels favorisent une co-élaboration du texte et induisent une logique interactive avec de nouvelles formes de sociabilité lectrice fondées sur de nouveaux modes de partage des plaisirs de lire.

Nicolas Ancion (1993) dégage trois modalités protocolaires de la lecture littéraire : la lecture de plaisir, c.-à-d., la reconnaissance et recreation du sens préexistant et indéfini du texte (critique textuelle, revues littéraires ou recherche en littérature), la lecture en tant que *devoir* (institution scolaire) et la lecture de jouissance (acte de lecture plus important que le texte lu (cf. Pennac 1992)). Aussi, entre plaisir et jouissance, y a-t-il aujourd'hui un subtil va-et-vient et tout un éventail de sensations (*d'états*) liées à l'acte de lire et à ses modalités individuelles ou sociales, et aux divers supports de lecture qu'il s'agit de mettre en lumière, et qui peuvent même impliquer la non-lecture inavouée(able) (Bayard 2007).

Par ailleurs, la traduction inter-linguistique, notamment dans le cadre européen, mais aussi intersémiotique et intermédiaire, diffuse et amplifie ce plaisir renouvelé et interdisciplinaire de la lecture en lui apportant d'autres relais, supports et maillages (médias, cinémas, BD, etc.) (Müller 2006 ; Badir et Roelens 2007). D'autant plus que l'avènement du numérique redéfinit et renforce non seulement le caractère hédonique, mais aussi intersémiotique, inter-artistique et interdisciplinaire du texte littéraire et de sa réception, permettant (sinon même exigeant) de lire / voir / écouter davantage, voire de se disperser pour appréhender autrement.

Ce faisant, la lecture a partie liée avec de nouvelles formes de sociabilité et de communauté, tant conventionnelles que numériques, prônant l'échange et le partage dans la pratique lectrice, lesquelles passent par des rapports différents, plutôt divers, aux textes littéraires et à leurs auteurs, aussi bien qu'au monde de l'édition et de la critique. La présente publication se propose donc de mettre en perspective et en dialogue plusieurs approches et études critiques sur les enjeux que l'activité lectrice engage aujourd'hui.

Ainsi, en spécialiste des approches interdisciplinaires et internationales de la lecture, Alain Trouvé part de l'hypothèse d'un nouveau logos susceptible de déchiffrer l'indicible à partir de l'œuvre picturale *Le Cabinet logologique* de Jean Dubuffet, laquelle nous rappelle que la littérature et l'art s'apprécient dans une relation esthétique fondée sur l'altérité et un espace socialisé par le langage.

Dans une autre perspective, et en misant sur le concept de « sublimation », Cristina Robalo Cordeiro creuse l'hypothèse, et explore les mécanismes, d'une approche de la pratique lectrice qui surpasse le pur système commercial pour se confronter, sur le modèle sexuel freudien, au désir dans ses différentes manifestations, débordements et détournements, alors que José Domingues de Almeida passe en revue plusieurs rituels liés consciemment ou inconsciemment à la pratique lectrice prise dans ses détails physiologiques et ergonomiques quotidiens, mais toujours en regard du (dé)plaisir éprouvé.

Par ailleurs, Edith Bors s'attarde sur la structure narrative des microrécits et sur l'impact qu'ils suscitent sur une lecture forcément plus rapide. N'en étant pas moins agréables à lire, ceux-ci interpellent et interrogent les habitudes de lecture, tandis qu'Ágnes Tóth se penche sur les aspects tangibles et visuels de l'œuvre du poète belge Maurice Carême, pertinemment connu comme le « poète des images ». En effet, chez Carême, ce qui se laisse lire, ce sont les gestes de la production graphique, picturale, voire sculpturale qui s'inscrivent dans un réseau de motifs visuels relevant simultanément de la gestuelle de l'écriture et de la peinture, et induisant chez le lecteur l'impression d'une poésie visuelle.

Avec Ana Paula Coutinho, il est question, à la faveur du projet littéraire et éditorial digital de François Bon (*Le tiers livre*) de décrire les mutations accélérées subies par l'écriture et la lecture littéraires à l'âge numérique, lesquelles préparent à un nouveau plaisir du texte en accord avec une « renaissance » du livre en tant que composition plurisensorielle ; une tendance que Fátima Outeirinho décline dans le cas de figure des *booktubeurs* (une manifestation de médiateur-critique) et des communautés de lecteurs qui s'y agrègent, relevant de nouveaux comportements et pratiques, aux conséquences non négligeables en termes d'éducation littéraire et de promotion de la lecture.

Dans le même sens, et en excursus intermédiatique à cette réflexion, António Preto dénoue, en fin spécialiste du réalisateur Manoel de Oliveira, les liens intertex-

tuels subtils entre *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette et le film *La Lettre*.

Ce prolongement réflexif compte aussi avec les échanges féconds de deux tables rondes abordant la question concrète et l'étude de cas de deux modalités de communauté de lecteurs.

Et pour que ces *plaisirs de lire* prennent de la hauteur, c'est sur des lectures pluri-lingues et polyphoniques, au faite des remarquables arbres des jardins de Serralves, à Porto, que la publication se ferme, si tant est que la lecture admet la clôture.

Il ressort de toutes ces réflexions à supports variés que la lecture littéraire, loin de s'être éclipsée ou d'être en crise, ne cesse d'interpeller la critique en ce qu'elle a diversifié ses modalités et réseaux, et s'est trouvé de nouveaux plaisirs, parfois inattendus.

Ana Paula Coutinho

Fátima Outeirinho

José Domingues de Almeida

Références bibliographiques :

Ancion, Nicolas (1993), « La lecture littéraire, entre post- et modernité », *Écritures*, n° 5, « Le dépli. Littérature et postmodernité », p. 30-38.

Badir, Sémir et Roelens, Nathalie (2007), *Visible*. « L'hétérogénéité du visuel », *Intermédialité visuelle*, n° 3, p. 71-87.

Barthes, Roland (1973), *Le Plaisir du Texte*. Paris, Seuil.

Bayard, Pierre (2007), *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus ?*. Paris, Minuit.

Compagnon, Antoine (1998), *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris, Seuil.

Demoulin, Laurent (1997), « Génération innommable », *Textyles*, n° 14, *Lettres du jour* (II), p. 7-17.

Müller, Jürgen E. (2006), « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses. L'identité des médias en questions*, n° 16, p. 99-110.

Pennac, Daniel (1992), *Comme un roman*. Paris, Gallimard.

Plaisirs de lire et de regarder : de la littérature à la peinture. La théorie de la relation esthétique à l'épreuve du cas Dubuffet

Alain Trouvé*

CRIMEL, Université de Reims

Résumé : L'activité de lecture, constitutive de la relation littéraire, ne s'applique que partiellement à un tableau qui offre à l'œil un pôle confusionnel indéchiffrable par les signes de la langue. Le *Cabinet logologique* de Dubuffet amène le visiteur à faire l'expérience de ce rêve impossible : un nouveau *logos* susceptible de déchiffrer l'indicible. Le *Paladin* et la *Paladine* figurés sur les portes d'accès interrompent la continuité de la fresque recouvrant les murs de la pièce et nous rappellent que la littérature et l'art s'apprécient dans une relation esthétique fondée sur l'altérité et un espace socialisé par le langage.

Mots-clés : littérature, peinture, théorie, logos, (dis)continuité, altérité, inconscient esthétique, arrière-texte

Abstract: Reading activity, which is a constituent part of the literary relationship, is only partially applicable to a painting that offers the eye a confusing pole that cannot be deciphered by the signs of language. Dubuffet's *Logological Cabinet* invites visitors to experience this impossible dream : a new *logos* capable of deciphering the inexpressible. The *Paladin* and the *Paladine* depicted on the entrance doors break the continuity of the fresco covering the walls of the room and remind us that literature and art are appreciated in an aesthetic relationship based on otherness and a space socialized by language.

Keywords: Littérature, painting, theory, logos, (dis)continuity, otherness, aesthetic unconscious, arrière-texte

Malgré sa simplicité apparente, l'expression « plaisir de lire » ne se laisse pas définir sans exposer l'interprète à certains abus de langage. Nous nous proposons de dissiper à ce sujet une double confusion.

S'agissant de littérature et d'art, le domaine qui nous intéresse ici, l'assimilation naguère très en vogue du *plaisir* littéraire à la *jouissance* demeure problématique. Ce qui sépare les deux notions n'est pas seulement affaire de *degré*, la jouissance supposant un investissement érotique d'une intensité supérieure, mais de *relation* : au plaisir littéraire ou artistique, partageable par des mots, s'oppose durablement la jouissance, solitaire.¹

Une autre confusion fréquente étend l'acte de lire à d'autres arts et notamment à la peinture. En distinguant « plaisir de lire » et « plaisir de regarder » nous signalons ce fait trop souvent oublié : l'expression « lire un tableau » n'est recevable que par métaphore et jusqu'à un certain point.

Il s'agira en somme de situer ces notions - « plaisir », « lire » - au sein de la relation artistique dans sa dimension esthétique, alliant l'intellect (verbal) et le sensible (non verbal), ce qui amènera à revisiter ou proposer quelques autres notions, de l'inconscient esthétique à l'arrière-texte.

L'investigation sera conduite en deux temps: le cadrage théorique du réseau notionnel impliqué dans le plaisir de lire ouvrira sur l'exploration d'une œuvre singulière, celle de Jean Dubuffet, peintre et plasticien, littérateur et penseur de l'art, figure de la dernière avant-garde du XX^e siècle, qui joua à sa manière sur les deux plans de la lecture et du regard.

La théorie littéraire : un ensemble articulé de notions

Comme tout langage de communication, la théorie littéraire, repose sur des catégories partageables, censées transmettre des connaissances relatives à leur objet. C'est par le signifié dénoté des mots (proche selon Saussure du concept), que le langage permet l'échange avec autrui en subsumant sous le général la diversité foisonnante de l'expérience sensible. Il est à noter que Saussure écarta finalement le projet de nommer concept ce qu'il désigna dès le *Cours de linguistique générale* et de façon plus souple comme *signifié* :

Nous appelons *signe* la combinaison du concept et de l'image acoustique : mais dans l'usage courant ce terme désigne généralement l'image acoustique seule, par exemple un mot (*arbor*, etc.). On oublie que si *arbor* est appelé signe, ce n'est qu'en tant qu'il porte le concept « arbre », de telle sorte que l'idée de la partie sensorielle implique celle du total.

Nous proposons de conserver le mot *signe* pour désigner le total, et de remplacer *concept* et *image acoustique* respectivement par *signifié* et *signifiant* [...] (F. de Saussure [1916] 1974 : 99)

La réticence saussurienne vis-à-vis du « concept » s'explique peut-être par la résistance de « la partie sensorielle » à l'abstraction. Elle vaut encore pour la théorie littéraire quelle que soit son ambition de généralité. C'est pourquoi on préférera nommer ses catégories notions afin de mieux appréhender la complexité de l'expérience esthétique impliquée dans la relation littéraire ou artistique.

On peut se souvenir ici de la distinction posée naguère par Jean-Marie Schaeffer entre les procédures mentales esthétique et scientifique :

Souvent, lorsqu'on compare l'investigation scientifique (ou savante) avec la conduite esthétique, on dit que la première suit un mouvement d'abstraction, alors que dans le cadre de la conduite esthétique l'attention est plutôt associative. [...] Mais l'opposition entre abstraction et association ne suffit pas pour rendre compte de la distinction entre les deux niveaux cognitifs. [...] On dira plutôt que c'est la différence entre activité cognitive horizontale (associative) d'un côté, activité cognitive verticale (généralisante ou particularisante) de l'autre, qui distingue la relation cognitive de niveau 1 [incluant la conduite esthétique] de la relation de niveau 2 [scientifique]. (1996 : 165-166)

Concevoir la théorie littéraire comme ensemble de notions revient à transférer sur ce terme une part des propriétés (horizontales et associatives) caractéristiques de ce que Schaeffer nomme « conduite esthétique » et que nous appellerons plutôt « activité esthétique », impliquant une projection subjective redoublée, de l'auteur au lecteur.

Ces remarques liminaires s'appliquent aux notions de littérature et d'esthétique elles-mêmes. Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, la *littérature* remplace les *Belles-Lettres* quand les productions écrites ne sont plus données comme des modèles à admirer mais comme des performances verbales à évaluer. Jacques Rancière situe l'émergence de ce mot au seuil de l'époque moderne où apparaît « la littérature comme régime historique d'identification de l'art d'écrire » (2007 : 17). Cette identification implique le jugement d'autrui.

Le surgissement du mot *littérature* coïncide avec un autre terme récemment introduit: *esthétique*. C'est Baumgarten qui forge le néologisme en 1750 à partir de l'adjectif grec *æsthetica*. Son ouvrage éponyme contribue à la constitution de l'esthétique comme discipline. Il envisage une faculté esthétique propre au sujet humain, qu'il donne à concevoir comme intermédiaire entre la sensation et l'intellect.

Tout écrit à vocation littéraire est la trace d'un acte d'écriture-lecture associé à une évaluation esthétique redoublée, de l'auteur au lecteur. La parole est le terme générique approprié pour désigner cet acte innovant. La parole forge un sens intelligible mais reste adossée à son support sensible, le corps, figuré par le style à l'écrit ou par son équivalent oral, la voix. La parole auctoriale a pour corollaire une contre-pa-

role lectorale, prenant la forme d'un commentaire oral ou écrit plus ou moins élaboré.

Si la littérature implique le jugement esthétique d'autrui et l'ouverture vers sa contre-parole, on comprend pourquoi le plaisir littéraire ne peut sans abus de langage être nommé jouissance. Barthes avait opposé dans son essai de 1973 le « plaisir du texte » qui « peut être dit » aux « textes de jouissance » qui mettent « le plaisir en pièces, la langue en pièces, la culture en pièces ». La parole du théoricien se faisait ici paradoxale, s'employant à dire ce qui ne peut être dit. « Plaisir/Jouissance: Terminologiquement, cela vacille encore, j'achoppe, j'embrouille » (2002 : 219). De fait, la jouissance qui abolit les frontières entre les sujets supprime la distinction entre le sujet auteur et le sujet lecteur, également fascinés par un Texte transcendant. Dans son article « (Théorie du) texte », rédigé la même année pour l'*Encyclopédie Universalis*, Barthes emploiera la contestable et amusante formule du « texte textuel » pour désigner cette textualité supérieure, censée abolir les frontières.²

Nous proposons plutôt, avec Yves Bonnefoy (2016), d'envisager la relation littéraire comme « échange » verbal, formule à laquelle nous ajoutons le participe « différé », afin de prendre en compte l'écart entre l'écriture-lecture initiale, celle de l'auteur, et la ressaisie ultérieure par d'autres. Soit : « la littérature comme échange verbal différé » (Trouvé 2019). Seul le plaisir, avec sa part de réappropriation verbale dans un énoncé contrapunctique, est partageable. L'horizon de la jouissance est irrémédiablement solitaire.

S'il est bon de ne pas confondre les sujets, il importe de rappeler aussi le statut flottant des identités subjectives, compromis entre une pensée consciente et inconsciente. Les siècles passés ont eu l'intuition d'un rapport entre l'art et ce qui ne se nommait pas encore inconscient. Cette intuition se précise chez les poètes à la fin du fin XIX^e siècle. Parallèlement à l'émergence de la psychanalyse, l'idée d'un inconscient esthétique prend une place importante dans le discours critique au XX^e siècle, infléchissant les pratiques d'écriture des avant-gardes, selon deux vagues. 1) L'art est d'abord rapporté à l'inconscient psychique freudien, voire jungien, dans la foulée de Dada et du surréalisme, qui se posent parfois en rivaux de l'analyste. 2) Ce que nous appellerons la deuxième vague de la révolution artistique du vingtième siècle s'intéresse plutôt à un inconscient corporel. On peut citer en ce sens une constellation d'artistes: Bataille, Michaux, Ponge, Alechinsky, Pollock, Dubuffet...

Ce renouvellement nous semble proche des réflexions développées par Jacques Rancière dans *L'Inconscient esthétique* (2001). L'inconscient freudien, note-t-il, traite le non-sens apparent en symptôme d'une histoire, l'inconscient esthétique correspond à « la voix anonyme de la vie inconsciente et insensée » (Rancière 2001: 57). Cette voix provient du contact de l'artiste avec la matière, de son implication corporelle dans le geste artistique.

Dans un esprit voisin, on peut évoquer aussi les travaux de Laurent Jenny. Son essai *La Vie esthétique* (2013), dépassant le cadre strict des artefacts artistiques,

étend la notion d'esthétique à toutes les situations humaines, matrices potentielles d'une activité artistique. Jenny définit le « moment esthétique » comme « structure et jeu de relations » : « il est énergie et refiguration, énergie de refiguration » (2013 : 138). Cette énergie puise sa force dans le rapport du sujet au monde.

Un autre essai du même auteur, récemment publié sous le titre *Le Désir de voir* (2020), nous semble à son tour élargir la perspective freudienne. Freud avait évoqué une pulsion scopique ou *scoptophilie*³ pour désigner le lien inconscient, y compris en art, entre le désir de voir et la Scène primitive. Comment passe-t-on de la pulsion à l'art ? Pour Freud, la sublimation est l'autre destin de la pulsion, à côté des formes pathologiques (névrose, psychose, perversion). Le retour chez Jenny au « désir de voir », substitué à la « scoptophilie », ne procède pas que d'un refus du jargon théorique. Il nous paraît répondre à la gêne éprouvée face au côté réducteur de la sublimation dans la théorie freudienne. Paul Ricoeur avait déjà signalé ce problème d'une pensée de la création artistique appréhendée seulement dans son rapport à la sexualité (Ricoeur 1965 : 166).

Revenons à présent à l'assimilation de l'image picturale au texte, annoncée par l'expression « lire le tableau ». La « traduction en mots » est possible jusqu'à un certain point. L'essai de Michel Butor *Les Mots dans la peinture* (1969) en a exploré les formes et les limites. Dans cette réflexion sur l'art pictural restreint à la sphère occidentale, le romancier rappelle en quoi une longue tradition nous invite et nous aide à « lire les tableaux » en identifiant, grâce à la légende, la représentation de sujets, d'objets ou de lieux appartenant à un référentiel commun à l'artiste et à celui qui regarde le tableau. L'idée s'applique bien à la peinture historique ou mythologique qui transpose en image une scène déjà vécue ou racontée. L'insertion de mots sur la toile elle-même, comme dans le *Marat assassiné* de Jacques-Louis David (1793), prolonge encore la conversion du visuel en intellect verbalisé. Mais la peinture moderne met en échec cette prétention à rendre le tableau lisible. Si le tableau de Bruegel, *La Chute d'Icare* (1558), offre au regard attentif des détails du récit légendaire transmis par les Anciens, la toile de l'américain Jasper Johns, *Jubilé* (1954), reproduite plus loin, associe à la dissolution de toute forme identifiable la dissémination de signes linguistiques noyés dans la pâte et la couleur qui en effacent la lisibilité. Il n'est pas surprenant qu'un des chefs de file du « nouveau roman » se soit montré attentif à cet échec partiel d'une transposition verbale de l'image.

Dans la lecture littéraire existe aussi un pôle de passivité consentie, fortement articulé à des images mentales (fantasmatisation), mais cette passivité entre dans un rapport dialectique avec un pôle d'activité, lié au maniement des signes. Cette interaction permet l'autonomie du sujet lisant vis-à-vis du texte lu. Avec la peinture, en revanche, la fascination est plus grande. « Le tableau est 'un piège à regard' », dit Lacan, cité par Jean Oury (1989 : 121). L'image, objet de perception sensible, excède toujours le sens véhiculé par les mots. Aragon remarque en ce sens dans des Entre-

tiens sur l'art : « Et je pense que si nous entrons dans un musée - eh bien, puisque c'est notre prétexte d'aujourd'hui, dans le musée de Dresde - c'est précisément qu'il y a de l'irréductible aux mots... » (1957 : 10).

Nous proposons de voir dans cette remarque le prélude à l'adoption de l'*arrière-texte*, notion utile pour penser les rapports du sujet à la création artistique sous ses différentes formes. On doit l'arrière-texte à l'écrivaine Elsa Triolet, compagne de l'auteur du *Paysan de Paris*. Elle recourt à ce néologisme dans *La Mise en mots* (1969) ; cet essai fut le premier d'une collection nouvelle, « Les sentiers de la création », réunissant à la demande de l'éditeur Skira les réflexions de différents artistes sur leur art. Aragon salua cette intuition et la reprit à son compte dans sa propre contribution, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, publiée la même année (1969). L'arrière-texte vient probablement du fonds de la culture russe d'Elsa Triolet-Kagan, du linguiste, poète et mathématicien Khlebnikov, ainsi que du dramaturge Tchekhov, dont elle fut la traductrice. 1969 marque aussi l'avènement d'une autre notion majeure, l'intertexte, proposée par Julia Kristeva dans son essai *Séméiotikè* à partir de sa lecture de Mikhaïl Bakhtine dont elle fut une des introductrices en France. Rapidement, l'arrière-texte, d'abord adopté par quelques écrivains ou commentateurs de l'époque, fut supplanté par l'intertexte dont les mérites ne sont plus à démontrer. Mais la prépondérance de l'intertexte comme outil pour penser les questions de création littéraire eut aussi pour effet plus discutable d'imposer l'idée d'un rapport général et exclusif de texte à texte.

L'intérêt de l'arrière-texte, remis en circulation depuis une décennie, réside dans la prise en charge des dimensions hétérogènes à la langue ou excédentaires vis-à-vis des mots, grâce à son préfixe « arrière ». Dans cette optique, l'arrière-texte serait le corollaire de l'intertexte. Un volume de synthèse à trois mains, *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire*, a paru en 2013 chez Peter Lang.⁴ Deux des quatre couches de sens de l'arrière-texte collectivement repensé intéressent de près notre propos. L'hétérogénéité qui en constitue le trait commun désigne 1) l'irréductibilité de la chose vue à la chose dite, 2) l'inconscient corporel et matériel comme couche de sens.

Dans les deux cas, il n'y a pas conversion totale, mais incidence d'un domaine sur l'autre.

Le poète se rend au Musée non seulement pour essayer de dire ce qu'il voit, mais aussi pour appréhender ce qu'il ne peut pas dire.

Dans les pas de Dubuffet, plasticien et écrivain, jusqu'au point d'orgue du Cabinet logologique...

Jean Dubuffet (1901-1985) a marqué son époque comme plasticien anticonformiste. Il fut à ses heures écrivain et théoricien de l'art. Il appartient à la deuxième vague des avant-gardes du XX^e siècle, après Dada et le surréalisme. Quelques traits peuvent unifier ce qui reste un conglomérat flou et disparate allant de Bataille à

l'expressionnisme américain (Pollock, Rauschenberg...) : la récusation de la coupure nature-culture, l'anti-historicisme, l'insurrection contre la rationalité.

Un autoportrait réalisé en 1966, dans le style antiréaliste de l'Hourloupe, qui domine alors sa production picturale et poétique, ressemble pourtant de façon étrange à une photographie des mêmes années. Parallèlement, on peut retrouver les grandes lignes du parcours de l'artiste dans sa *Biographie au pas de course*, livre écrit en 1985 et publié à titre posthume en 1995. On y lit l'hésitation de Dubuffet entre le commerce de vins, héritage familial, et l'art. Deux périodes dominées par la gestion de cet héritage (1930-1935 et 1937-1942) s'intercalent entre une pratique artistique envisagée très tôt, dès 1918, mais qui peine à trouver sa raison d'être par défiance vis-à-vis d'un art jugé trop institutionnel. C'est seulement à partir de 1942 que l'artiste trouve définitivement sa voie et s'y consacre pleinement, liant son nom à celui de l'Art Brut.

L'Art Brut est une expression inventée en 1945 et préférée par Dubuffet au primitivisme, en dépit de similitudes avec cette notion analysée par le critique et essayiste Georges-Henri Luquet dès 1930. Luquet définissait le primitivisme par le refus ou l'absence de dressage culturel, identifiant trois formes antérieures à ce dressage : 1) L'art naïf, enfantin ou populaire, 2) L'art des aliénés, 3) L'art des peuples dits primitifs (l'art nègre, notamment).

Mais le primitivisme est entré dans les musées et les histoires de l'art comme catégorie. L'Art Brut en pastichant les catégories du primitivisme, privilégie le côté sauvage, irrécupérable de la création picturale. Ce qui n'empêcha pas Dubuffet à son tour d'être reconnu et célébré à l'échelle mondiale, notamment sur le continent nord-américain. Baptiste Brun a récemment étudié ces contradictions dans son essai, *Jean Dubuffet et la besogne de l'Art Brut* (2019).

La sauvagerie importée dans le langage verbal a donné lieu à l'invention de jargons plus ou moins intraduisibles. Les écrits en "jargon relatif"⁵, de *Ler dla campane* (1943) à la *Botte à nique* (1973), opèrent dans l'idiome commun une double transformation. Ils allient une transcription phonétique aberrante à partir d'une audition privée de l'identification morphologique des mots et une transgression des codes du langage par non-respect de la syntaxe et affirmation provocante d'un niveau de langue populaire ou argotique. Une fois reconnus ces principes d'invention, il est possible de procéder à une sorte de traduction en français courant. Cette transposition se révèle assez décevante. *Labonfam abeber* [*La bonne femme à Bébert*] (1950) affiche une misogynie que sauve seulement son caractère caricatural entaché d'autodérision. *La Botte à nique* (1973) fut écrit, comme les volumes de Triolet, Aragon et Butor précédemment cités, pour la collection « Les sentiers de la création » de l'éditeur Skira.⁶ Cependant, on se demande, une fois opérée la transposition en français de communication, si cette espèce de métaphore filée assimilant création artistique et jardinage recèle les profondeurs qu'elle semble dissimuler sous sa désinvolture formelle ou si le propos ne relève pas pour une bonne part du canular.⁷ Le comble de

la « théorie brute », si la formule a le moindre sens, serait alors la mise à bas de toute prétention théorique.

Dans la transgression des codes linguistiques, Dubuffet est allé plus loin, jusqu'à ce qu'il a lui-même appelé « jargon absolu ». Il écrit dans une lettre datée de 1962 qu'un texte en jargon absolu est un « texte composé de mots inventés et dont la signification est problématique » (1967 : 487).

L'HOURLOUPE, au même moment (1962), se présente comme une suite de rubriques écrites en lettres majuscules. Le texte débute ainsi : « ONUFLE / ODRİYON MARVAQUE ANAT JÈZE CARCANNE L'AMBUQUE JIT L'OFIANT RODINNE LO MARMELE OU ZI OUT PORQUE ARDE HOURLOUPE » (1967 : 150). Chaque « mot » évoque plusieurs mots possibles, mais aucun en particulier. L'absence de syntaxe empêche de passer du mot à la phrase. Face à ce qui apparaît comme un simulacre de langage, les réactions peuvent osciller entre l'amusement et l'irritation, surtout si l'on prend en compte l'extension du procédé sur six pages.

Le premier volume de *Prospectus* (1967) réunit ces textes en jargon et d'autres à caractère théorique, rédigés en langue de communication. On a donc affaire à une pratique linguistique double, dissociant la langue d'invention, poussée jusqu'à l'illisibilité, et celle du commentaire explicatif, recourant à l'idiome commun comme moyen d'échange avec autrui. Quelle est la portée de ce discours théorique ? Le titre, *Prospectus*, n'est pas sans rappeler, peut-être par dérision, les publications à caractère commercial. Mais les quatre volumes finalement publiés sous le titre *Prospectus et tous écrits suivants*, en deux vagues (1967, 1995), soit près de deux mille pages, montrent l'envergure du projet difficilement réductible à une simple plaisanterie.

Dans ses écrits réflexifs, Dubuffet énonce le paradoxe d'une théorie anti-théorique caractérisée par le refus de définir. Une note datée de *janvier 85* et placée en tête du volume III des *Prospectus* précise : « C'est une erreur de croire qu'on peut énoncer de ses idées des formulations bien fidèles. On en représente qu'une face, or elles en ont plusieurs ». Cette déclaration va de pair avec le refus de faire école, sur fond d'individualisme.

Aussi n'est-on pas surpris de l'échec d'une collaboration suivie avec André Breton, un temps entrevue par les deux artistes. Le fondateur du surréalisme qui dirigea la première avant-garde du siècle, dans l'entre-deux guerres, se montra intéressé par l'Art Brut et se rapprocha de Dubuffet en qui il vit, au retour de son exil aux USA, le moyen de relancer son mouvement. Une collaboration temporaire entre les deux hommes s'établit autour de « l'art des fous » en 1948-1949. On connaît l'intérêt porté de longue date par les surréalistes à la folie comme voie d'accès à un inconscient réprimé par la Société. Breton rédigea un article intitulé « L'Art des fous »⁸ qui devait prendre place dans le projet d'un *Almanach de l'Art Brut* réalisé avec Dubuffet. Mais ce projet ne se concrétisa pas pour des raisons complexes de divers ordres. Au plan psychologique, l'individualiste Dubuffet était réfractaire à l'esprit de groupe qui pré-

valut chez les surréalistes, a fortiori à la tutelle possible d'un chef en qui Breton continua de se penser. Leurs philosophies différaient : l'idéalisme surréaliste de Breton est éloigné du matérialisme implicite, perceptible chez Dubuffet. Enfin les pratiques artistiques de chacun ne renvoient pas au même inconscient esthétique. Breton rêve dans *L'Amour fou* (1937) d'une écriture poétique franchissant les barrières psychiques entre le moi conscient du créateur et son inconscient. Dubuffet, sans exclure la dimension psychique, est plus tourné vers un inconscient matériel. Quelle qu'en soit la version, psychique ou matérielle, l'artiste, selon lui, le donne à apercevoir dans toutes ses dimensions sans prétendre l'interpréter.

Revenons, pour appréhender cette pratique originale, au cycle de *L'Hourloupe* qui donna lieu, durant douze années, à une double production d'écrivain et de plasticien. La *Biographie au pas de course* évoque ce mot inventé :

Le mot « Hourloupe » était le titre d'un petit livre publié récemment et dans lequel figuraient, avec un texte en jargon, des reproductions de dessins aux stylos-billes rouge et bleu. Je l'associais par assonance à « hurler », « hululer », « loup », « Riquet à la Houpe » et le titre « Le Horla » de Maupassant inspiré d'égarément mental. (1995, IV : 510)

« Hourloupe » relève d'un travail poétique sur la langue, à la manière de Lewis Carroll. Le mot-valise est partiellement intraduisible : son signifiant excédera toujours son signifié, ce qui n'empêche pas de proposer des équivalences partielles. La référence au *Horla* de Maupassant signale l'accointance de l'invention verbale avec le récit fantastique et son envers fantasmagorique. « Un plongeon dans le fantasme, dans un fantomatique univers parallèle », écrit encore Dubuffet (*idem* : 510). En un sens *L'Hourloupe* ouvre bien sur l'inconscient psychique.

Mais ce qui fait le caractère plus rare de l'entreprise est son caractère double, verbal et pictural, présent dès l'édition d'origine qui associait du texte et des dessins d'abord griffonnés au stylo à bille, puis spectaculairement amplifiés :

[L'Hourloupe] allait se développer dans les années suivantes, en nombreuses peintures, dont certaines prirent de grandes dimensions, puis en sculptures peintes, qui s'agrandirent aussi jusqu'à devenir pour finir des monuments et édifices. (*idem* : 509)

À Périgny-sur-Yerres (94), non loin de Paris, a été ainsi édifiée entre 1971 et 1976, la Closerie Falbala, avec en son sein, La Villa Falbala, sorte de musée-tombeau de l'artiste, à lui seul dédié. Les portes de la Villa Falbala ouvrent sur une antichambre puis sur le « Cabinet logologique », qui condense peut-être toute la méditation de Dubuffet sur son art.

Logologique : le néologisme dérive du Grec ; il s'agit, comme l'explique une lettre de septembre 1969 à Arnold Glimcher, d'inventer un « nouveau logos » :

une écriture uniforme, [...], à la faveur de quoi s'abolissent toutes les particularisations, toutes les catégories [...] départicularisante, indifféremment appliquée à tous les objets. (*Prospectus*, III : 354)

Autrement dit, le projet s'attaque au fondement de la pensée occidentale depuis plus de deux millénaires : rien que cela... Le logos a pour les Grecs le double sens de langue et de rationalité. Se débarrasse-t-on si facilement de la langue et de sa dimension rationalisante ?

L'Hourloupe, quoi qu'il en soit, porte à son acmé la question du langage et de la figuration. Un an plus tard, Dubuffet y revient :

Je crois qu'on peut trouver dans tous mes travaux constamment, et déjà dès leur commencement en 1942 une alternance d'humeur qui me porte tantôt à mettre l'accent - un accent qu'on pourrait dire expressionniste, non exempt d'outrance caricaturale - sur la spécificité des objets figurés, tantôt au contraire à ne plus donner à cette spécificité qu'une considération réduite, outrancièrement réduite, supposant un monde où tout procède d'un sang unique et où les objets n'ont plus guère d'individuation propre, ne sont plus guère identifiables. (Note de 1970, *Prospectus*, III : 313)

Oscillation remarquable. L'autre point important dans cette note est le lien qu'elle permet d'établir entre objet identifiable et catégorie verbale (mot). Ce lien était à vrai dire préfiguré par l'application de l'adjectif « logologique » à une entreprise picturale et par l'emploi, pour la définir, du terme « écriture ». Sauf à jouer avec l'illisibilité de cette écriture d'un genre nouveau, nous voici presque revenus au projet, critiqué plus haut, d'unifier le texte et l'image.

Le réel, y compris quand il est perçu par nos sens, ne serait-il qu'illusion de langue susceptible d'être dissipée par une entreprise radicale ? Dans une « lettre [...] aux visiteurs de l'exposition de ses travaux au Havre », un inédit de 1976, Dubuffet réaffirme cette ambition :

On attend d'un peintre qu'il ouvre des voies neuves aux regards que nous portons sur notre quotidien entourage. [...] Or il faut prendre conscience que ce que nous prenons pour le réel et qui nous apparaît fortement comme tel (comme seul tel) n'est rien de plus qu'une arbitraire interprétation des choses à laquelle pourrait aussi bien être substituée une autre. (*Prospectus*, III : 333)

L'enjeu de cette recherche est-il une connaissance plus profonde ou ne mène-t-il qu'à une dissolution de la connaissance ?

Avant de nous rendre, en pensée ou par l'image, dans ce lieu singulier du cabinet logologique pour tenter d'esquisser une réponse, nous proposons un détour par Henri

Michaux, lui aussi écrivain et peintre, plus connu, toutefois, à l'inverse de Dubuffet, pour ses écrits poétiques que pour ses dessins à l'encre, néanmoins remarquables.

Les deux hommes se sont rencontrés en 1945 et sont devenus amis. Une correspondance suivie porte la marque de cette appréciation mutuelle fondée notamment sur une commune volonté de casser les codes de base de la figuration, picturale ou verbale. Michaux écrit dans *Emergences résurgences*⁹ : « je peins pour me défamiliariser » (1972 : 9). Toutefois, le texte de cet essai diffère profondément de celui de *La Botte à Nique*. Michaux choisit de montrer et de commenter sa production picturale, présentée dans un ordre à peu près chronologique. Ce commentaire écrit dans une langue de communication non transgressive laisse de côté les inventions langagières de sa propre poésie qui joua abondamment avec la déstructuration du signifiant (voir à ce sujet le célèbre « Grand combat » : « Il l'emparouille et l'endosque contre terre... »). Autrement dit, même s'il ne traite que de sa propre œuvre picturale, le commentaire de Michaux se rapproche de l'essai dans sa dimension théorique ; le livre de Dubuffet, pour sa part, prendra place au sein du volume III de ses *Écrits*, dans les « pièces littéraires », poussant plus loin le franchissement de la frontière entre création transgressive et réflexion théorique susceptible de transmettre un savoir socialisé.

Michaux marque aussi de façon plus nette ce qui pourrait différencier une création verbale et une création picturale. Au début de son essai, il oppose deux dessins datés de 1927 et qui correspondent à une sorte d'incipit de toute son œuvre picturale. Le premier est réalisé d'un seul trait de crayon, ainsi que le note le commentaire d'accompagnement :

Une ligne plutôt que des lignes. Ainsi je commence, me laissant mener par une, une seule, que sans relâcher le crayon de dessus le papier je laisse courir, jusqu'à ce qu'à force d'errer sans se fixer dans cet espace réduit, il y ait obligatoirement arrêt. (p. 11)

L'ensemble constitue une forme allongée et vaguement ovoïde. La ligne sinueuse fait retour sur son propre tracé qu'elle recoupe par endroits, elle oscille entre griboillis et amorces de formes éventuellement identifiables.

Le second dessin répartit sur cinq lignes parallèles des sortes de signes ou de pictogrammes dont les formes d'abord extrêmement embrouillées tendent à se simplifier. Ils constituent pour l'œil et pour l'esprit un horizon potentiel de déchiffrement :

Plus tard, les signes, certains signes. Les signes me disent quelque chose. J'en ferais bien, mais un signe, c'est aussi un signal d'arrêt. (p. 13)

Ce qui différencie ce dessin du précédent est en effet l'opposition de la discon-

tinuité des pseudo-caractères à la continuité de la ligne. À la question - La peinture est-elle un langage ? -, les deux dessins de 1927 apportent d'emblée une réponse double : la peinture est potentiellement, par les signes, le discontinu, un langage ou un simulacre de langage ; par la ligne, le continu, l'inépuisable, elle diverge radicalement de tout langage.

Nous allons voir à présent que le Cabinet logologique, rêvant peut-être à un langage de l'art supérieur, recuse cette frontière avant de la rétablir, in extremis. Ouvrons enfin les portes de cet espace pour contempler l'espèce de fresque tapissant les quatre murs d'une pièce vide de dessins réalisés dans le style de L'Hourloupe ; chaque dessin se compose de quasi formes enchevêtrées, contiguës à d'autres dessins, l'ensemble formant pour l'œil une continuité presque sans faille. Cette fresque indéchiffrable n'est pas sans rappeler les tombeaux égyptiens. Mais pas de Champollion pour en traduire le texte, peut-être seulement fantasmé. A la différence des hiéroglyphes, la fresque du Cabinet n'offre pas à l'œil de signes discontinus. L'artiste, selon le commentaire proposé au visiteur, venait s'asseoir et méditer de longues heures, au centre de cet espace.

Il nous faut enfin prendre en considération la porte à deux battants qui ouvre et referme l'accès à cette pièce¹⁰ :



Sur les portes on voit deux figures distinctes, nommées par l'artiste, le Paladin et la Paladine. Selon le jeu proposé au visiteur par les guides assurant la visite, il s'agirait de retrouver qui est qui. Peu importe, sans doute, la réponse aléatoire à cette question. Ce qui compte est qu'elle soit posée, qui plus est, à des tiers. Autrement dit, si la fresque en continu correspond à la faillite du logos des Grecs, tout se passe

comme si la séparation des figures et la distinction supposée entre les sexes réintroduisait au sein de la fantasmagorie toute puissante du sujet rêvant le monde avec lui-même l'indispensable altérité, solidaire de la discontinuité. Ultime paradoxe: au sein de cette pièce qui a évacué le texte, le nouveau logos rêvé par l'artiste semble exclusivement pictural, mais c'est au sein de cette expression que resurgit le discontinu, indissociable de l'expression verbale, conformément à la dichotomie mise en avant par Michaux. Si l'art pictural flirte avec le continu et l'inébranlable pour s'en démarquer in extremis, le commentaire sur l'art appelé par ce dispositif, ne saurait quant à lui s'effectuer que dans une langue compréhensible et partageable par une communauté de sujets. A sa manière, le dispositif voulu par l'artiste pour la présentation de son œuvre fonctionne comme *arrière-texte lectoral*¹¹ vis-à-vis du pseudo-texte du Cabinet logologique.

Avec l'Art Brut, poussé à ses conséquences extrêmes dans le cycle de L'Hourloupe, Dubuffet donne à voir et à concevoir certains ressorts du pôle confusionnel plus actif en régime pictural et dont son œuvre est l'une des manifestations. Symétriquement, la langue, matériau de l'expression littéraire, voit deux de ses propriétés soulignées : la discontinuité du signe, qui permet d'articuler du sens, et, moins souvent aperçue, la parenté constitutive entre langue et différence des sexes. Sans doute ce qui vient d'être exploré, grâce à Dubuffet et à son complice Michaux, à propos de la ligne, continue ou discontinue, gagnerait-il à être complété par une réflexion sur la couleur en peinture. La couleur, autre bloc inébranlable par les mots. Pour savoir ce qu'est un bleu de Klein, il faut le regarder. On se contentera néanmoins de cette réponse partielle à la question de l'irréductibilité de la peinture aux mots.

Le mot dans son rapport au signifié et son équivalent visuel, la figure, arrachent l'art littéraire ou pictural au pôle confusionnel et ouvrent un espace à la lecture. Mais c'est aussi le côtoiement de la radicalité contraire qui confère à l'expérience esthétique sa puissance. L'édification du Cabinet de logologie constitue un dispositif original donnant à contempler l'envers fantasmagorique des langues, dont il met en scène l'arrière-texte. Il est à noter qu'un autre grand poète du siècle, Francis Ponge, ami et admirateur de Dubuffet, ne l'a pas suivi jusqu'à L'Hourloupe « qu'il n'a pas compris ».¹² L'enjeu de l'art pour Ponge était de (re)façonner le logos en lui imprimant sa marque ; la refondation rêvée par Dubuffet le conduit à s'approcher au maximum de sa destruction.

L'appel ultime à l'espace socialisé de la lecture trouve un prolongement dans l'adoption de la langue commune au plan de la théorie esthétique. Afin de conserver la trace de l'ébranlement recherché dans sa pratique, Dubuffet intègre au commentaire de ses travaux la contradiction ouverte d'une théorie anti-théorique. Quelque chose de ce paradoxe subsiste dans le dispositif d'accès à son œuvre picturale. La Closerie Falbala, siège d'une grande partie de cette œuvre, a été construite pour la postérité et se trouve comme soustraite aux regards. S'y rendre tient du parcours ini-

tiatique : nous aimerions aussi que ce propos donne envie à quelques-uns d'en faire l'expérience. Mettre en paroles cette expérience déroutante, c'est alors, peut-être, convertir le (dé)plaisir de regarder en plaisir de dire

Notes

* Alain Trouvé est maître de conférences de littérature française du vingtième siècle (HDR) à l'Université de Reims, théoricien de la littérature et de la lecture. Au sein du séminaire *Approches interdisciplinaires de la Lecture* dont il est le co-fondateur et l'animateur depuis 2005, il a contribué à l'émergence de la notion d'arrière-texte, complément théorique de l'intertexte. Il a participé dès 2007 à la fondation du groupe LEA (Lire en Europe Aujourd'hui). Il a initié et co-organisé les premières "Rencontres Internationales de Reims : la lecture littéraire dans tous ses états" qui se sont tenues du 28 au 31 mai 2018 et ont, en synergie avec le groupe LEA, rassemblé des chercheurs de quatre continents (Europe, Asie, Amérique, Afrique).

¹ Les inconvénients de cette équivalence ont déjà été abordés par divers commentateurs. Voir par exemple à ce sujet, Michel Picard (1994), « Lecture de la perversion et perversion de la lecture », in *Comment la littérature agit-elle?*, Paris, Klincksieck : 193-205.

² Voir à ce sujet notre article de 2016, « Barthes et le lexique de la critique » (bibliographie).

³ Le terme est ensuite remplacé par *scopophilie*.

⁴ *L'Arrière-texte* (2013 : Peter Lang) dégage sous forme synthétique les grandes lignes de la réflexion collective menée à l'Université de Reims entre 2009 et 2011 dans le cadre du séminaire *Approches Interdisciplinaires et Internationales de la Lecture* (A2IL). Voir aussi à ce sujet notre article « Arrière-texte », in Jacques Poirier dir., *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, Reims, Epure, 2015 : 359-362 et notre essai *Nouvelles Déclinaisons de l'arrière-texte* (2018).

⁵ Terme employé par Dubuffet pour caractériser ce type d'écrit.

⁶ Ce livre fut republié en 1995 dans les écrits de l'auteur (Prospectus, III). Toutefois cette nouvelle édition ne retient de l'édition Skira que le texte, supprimant le jeu avec les images simultanément produites. Il transpose aussi la graphie manuscrite en capitales d'imprimerie. Cette double altération amoindrit sensiblement la sauvagerie de l'édition originale.

⁷ Hypothèse confirmée par la composition de ce titre en forme de calembour et de mot-valise. On y entend à la fois « botanique » et « gerbe de nique(s) ». Le substantif « nique(s) » se lit lui-même doublement, comme moquerie et, dans un sens argotique, comme possession sexuelle.

⁸ Cet article, après l'échec de *l'Almanach*, trouva place en 1953 dans le recueil *La Clef des champs*. Il est

repris dans les *Œuvres complètes* de l'auteur, La Pléiade, III: 884-887.

⁹ *Emergences résurgences*, 20^e volume de la collection « Les sentiers de la création », paru en 1972, précède juste *La Botte à Nique*, n° 21, 1973.

¹⁰ Photographie personnelle prise en juillet 2020 et reproduite avec l'autorisation de Madame Sophie Webel, Directrice de la Fondation Dubuffet.

¹¹ La théorisation nouvelle de l'arrière-texte distingue et met en relation un *arrière-texte auctorial*, reconstitué par le lecteur, et un *arrière-texte lectoral*, ouvrant sur les conditions de toute nouvelle lecture.

¹² Nous tenons ce propos d'un échange privé avec Armande Ponge, sa fille.

Bibliographie

Aragon, Louis & Cocteau, Jean (1957), *Entretiens sur le musée de Dresde*, Paris, Editions Cercle d'Art.

Barthes, Roland (1973a), *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil ; *Œuvres Complètes*, IV [2002].

-- (1973b), « (Théorie du) Texte », *Encyclopédie Universalis* ; *Œuvres Complètes*, IV [2002].

Baumgarten, Alexandre Gottlieb, *Aesthetica (1750-1758)*, Francfort-sur-le-Main, Paris, L'Herne, [1988].

Bonnefoy, Yves (2016), *L'Écharpe rouge*, Paris, Le Mercure de France.

Brun, Baptiste (2019), *Jean Dubuffet et la besogne de l'Art Brut*, Dijon, Les presses du réel.

Butor, Michel (1969), *Les Mots dans la peinture*, Genève, Skira.

Dubuffet, Jean (1967), *Prospectus et tous écrits suivants (PES)*, Paris, Gallimard, Tomes I et II.

-- (1973), *La Botte à Nique*, Genève, Skira, « Les sentiers de la création » ; *Prospectus*, III [1995].

-- (1995), *Prospectus et tous écrits suivants (PES)*, Paris, Gallimard, Tomes III et IV.

-- (1995), *Biographie au pas de course*, PES, IV.

Gladieu, Marie-Madeleine, Pottier, Jean-Michel, et Trouvé, Alain (2013), *L'Arrière-texte Pour repenser le littéraire*, Bruxelles, Peter Lang.

Jenny, Laurent (2013), *La Vie esthétique*, Paris, Verdier.

-- (2020), *Le Désir de voir*, Paris, L'Atelier contemporain.

Luquet, Georges-Henri (1930), *L'art primitif*, Paris, Gaston Doin et Cie.

Michaux, Henri (1972), *Emergences résurgences*, Genève, Skira, « Les sentiers de la création ».

- Oury, Jean (1989), *Création et schizophrénie*, Paris, Galilée.
- Picard, Michel (1994), « Lecture de la perversion et perversion de la lecture », in *Comment la littérature agit-elle ?*, Paris, Klincksieck: 193-205.
- Rancière, Jacques (2001), *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée.
- (2007), *Politique de la littérature*, Paris, Galilée.
- Ricœur, Paul (1965), *De l'interprétation*, Paris, Le Seuil.
- Saussure, Ferdinand de (1974), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, [1916].
- Schaeffer, Jean-Marie (1996), *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard.
- Triolet, Elsa (1969), *La Mise en mots*, Genève, Skira « Les sentiers de la création ».
- Trouvé, Alain (2015), « Arrière-texte », in Jacques Poirier (dir.), *Dictionnaire des mythes et concepts de la création*, Reims, Epure: 359-362.
- (2016), « Barthes et le lexique de la critique », in *Exotopies de Barthes* (dir. Maria de Jesus Cabral, Andrea Del Lungo et Franc Schuerewegen), *Revue Carnets*, n° spécial.
- (2018), *Nouvelles déclinaisons de l'arrière-texte*, Reims, Epure.
- (2019), « La littérature comme échange verbal différé : autour de *L'Echarpe rouge* (Yves Bonnefoy) », in *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, n° 13 (co-dir.), « Paroles de lecteurs 2 Poésie et autres genres », Reims, Epure: 15-37.

De la littérature comme économie du plaisir.

Cristina Robalo-Cordeiro*

FLUC

Résumé : Envisagée d'abord sous l'aspect de l'économie politique, la littérature se présente comme un secteur de l'industrie du livre, les termes de production et de consommation pouvant désigner avec exactitude les rapports entre les auteurs (assistés des éditeurs, imprimeurs, libraires...) et les lecteurs, le plaisir de ces derniers étant tenu pour la cause finale de ce commerce. Mais si nous restreignons la perspective au livre seul, il est encore légitime, considérant par exemple « l'économie » d'un récit ou d'un poème, d'y découvrir une gestion du plaisir de lire, allant de l'incitation à l'excitation maximale, comme dans une psychanalyse du feu. Reste à se demander si le modèle sexuel peut rendre fidèlement compte du type de satisfaction que procure la lecture. N'est-ce pas plutôt du côté de la sublimation qu'il faut chercher le secret de la lecture telle que l'encourage la Société dans sa préconisation des activités reconnues d'utilité publique ?

Mots-clés : littérature, économie, consommation, plaisir, sublimation

Abstract: First examined from the point of view of economics, Literature is part of the book-industry, the words “production” and “consumption” defining the relationship between the authors (assisted by publishers, printers, booksellers...), and the readers, whose pleasure is the final cause of the trade. But if we limit our outlook to the book in itself, it is still legitimate, considering for instance the “economy” of a narrative or of a poem, to speak of the management of the pleasure of reading, which runs from incitation to orgasm, as in a *psychoanalysis of fire*. It remains to ask if the sexual model may be pertinently applied to the type of gratification derived from reading. Should not we, instead, resort to the concept of sublimation to better understand reading as it is praised by Society in its valorization of socially useful activities?

Keywords: literature, economy, reading, pleasure, sublimation

Il m'arrive de me demander pourquoi les centres de littérature et leurs diverses initiatives, au premier rang desquelles les colloques, éprouvent tant de difficultés à obtenir des financements. Une partie de la réponse figure sans doute dans le titre que les organisateurs ont donné à ces deux journées d'échanges. Nous autres littéraires avons la réputation, auprès des gens sérieux (chefs d'entreprise, banquiers, juristes, scientifiques, historiens... la liste serait interminable), d'être des hommes et des femmes de plaisir, à peu près au même titre, mais à un degré d'éminence inférieur, que les écrivains et les artistes. Et nous courons après une légitimation de notre activité, dont la recherche de la jouissance, mi-intellectuelle, mi-esthétique, semble bien être la seule véritable raison d'être, avec, assurément, le désir de la partager.

Il est vrai que les impositions, les angoisses, les affres de la carrière universitaire, cours à préparer, travaux à diriger, concours à passer, jurys à intégrer, viennent jeter un voile de sévérité administrative sur cette justification inavouable qui se trouve à l'origine du choix que nous avons fait, à vingt ans, de devenir professeurs de littérature. Les conditions d'exercice du métier sont parfois rendues si pénibles que la source vive de notre vocation - le pur et simple plaisir de lire (ni pur, ni simple à vrai dire!) - que la source s'est comme tarie.

Ainsi, hédonistes honteux et malheureux, cherchons-nous un peu de compréhension auprès de collègues d'autres facultés, qui eux se montrent libres de témoigner naïvement de leur amour de la littérature, quand ce n'est pas de nous faire part du délice sans mélange que leur a procuré tel ou tel roman classique récemment découvert (un mathématicien me disait un jour la jubilation qu'il avait ressentie à lire en voyage *La Chartreuse de Parme...*).

Nous ne trouvons de riposte à l'opprobre que dans le déni. C'est un phénomène bien significatif que la volonté qui a été la nôtre, celle de ma génération en tout cas, de rapprocher à toute force, par le formalisme, les études littéraires de la science. Qui ne se souvient de l'austérité qui pesait sur nos études à l'époque où Todorov et Genette régnaient en maîtres? Et si Roland Barthes crut bon, avec *Le Plaisir du texte*, de décréter la fin du carême littéraire, c'est que lui-même avait assez mangé de ce pain dur, dont *Le Degré Zéro de l'écriture* conserve encore pas mal de miettes. Mais enfin, nous voici revenus, quarante ans après, à des temps meilleurs (au moins sous cet aspect...): il est maintenant permis d'examiner sans gêne et sans détours la nature de l'enchantement ou, pour le moins, du contentement littéraire.

Ce n'est pas, d'ailleurs, le premier but que je vais me fixer dans les propos qui suivent. Le plaisir, littéraire ou autre, s'expérimente plus qu'il ne s'explique. « Comme toutes les données immédiates de la conscience, le plaisir ne se définit pas; le seul moyen de le connaître est de l'éprouver » expliquait le logicien Edmond Goblot dans son *Vocabulaire philosophique* (1908). Que l'intelligence et la sensibilité trouvent leur compte dans la lecture d'une belle page nous suffit généralement et nous pas-

sons outre. Certes, les neurosciences nous décrivent le détail des réseaux et des connexions neuroniques censés rendre compte de l'émotion esthétique, de ses résonances et de ses harmoniques, mais en sommes-nous véritablement plus informés sur le fin mot de l'histoire ?

C'est bien plutôt du côté du livre qu'il faut regarder, comme de la culture et de la réceptivité du lecteur, sans l'opération duquel un livre reste un objet inanimé. Aussi est-il à la fois plus prudent et plus productif d'analyser le plaisir *sui generis* qui résulte de la lecture de tel texte singulier que d'entreprendre - comme je vais pourtant le faire - de se placer sur un plan général et abstrait. Mais pour arriver là où je souhaite poser le problème, il me faut jalonner, le plus vite possible, l'espace de pensée séparant l'immense dispositif socio-culturel qu'est l'institution littéraire de l'acte intime de lecture auquel on se livre dans une petite pièce, éventuellement sentant l'iris.

Ma démarche consistera à passer d'une vision *matérialiste* à une autre perspective, disons *idéaliste*, de la littérature, par le biais de la notion psychanalytique de sublimation. Il s'agit donc d'entrer d'abord dans une conception économique de la lecture pour en sortir bientôt, si c'est possible.

Je ne recourrai pas au marxisme pour justifier l'assimilation du livre - ou de l'œuvre d'art - à tout autre bien matériel que l'on fabrique, vend ou achète, étant entendu que la jouissance individuelle, dans une perspective capitaliste, constitue la cause finale de tout le processus. Il est curieux de noter, comme le font Wellek et Warren (1971 : 145), que Marx, quand il parle de l'art, le fait en utopiste, la valeur esthétique, qu'il voudrait universelle et à la portée de chacun, se prêtant mal à un traitement quantitatif. Non, je m'adresserai à Paul Valéry qui, dans sa « Première leçon de poésie au Collège de France » (Valéry 1957 : 1345), s'est risqué à surprendre, sinon à choquer, ses auditeurs en esquissant un parallèle entre la littérature et l'économie. Je cite :

... il me semble peut-être commode, écrit-il, d'assembler sous les seuls noms de production et de producteur, les diverses activités et les divers personnages dont nous aurons à nous occuper, si nous voulons traiter de ce qu'ils ont en commun, sans distinguer entre leurs différentes espèces. Il ne sera pas moins commode avant de spécifier que l'on parle de lecteur ou d'auditeur ou de spectateur, de confondre tous ces suppôts des œuvres de tous genre, sous le nom économique de consommateur. (*Oe I* : 1544)

Le mot de consommateur induit immédiatement les idées de désir et de satisfaction, et c'est tout ce dont nous avons besoin pour le moment. Comme toutes les industries liées au loisir ou au luxe, celle du livre a pour but d'éveiller et d'apaiser un appétit, plus ou moins artificiel, et de l'entretenir, plutôt que de le combler définitivement. Les éditeurs et les libraires s'entendent à merveille à gérer cette faim jamais apaisée : c'est une remarque élémentaire mais essentielle que de noter combien un

titre accrocheur, une couverture éclatante, un papier doux au toucher et à l'odorat, une typographie aérée, disposent l'acheteur éventuel à l'acquisition d'un ouvrage. Et pourquoi, en effet, ne pas faire débiter le plaisir de lire avec ces prémices toutes sensorielles ? Le reproche que l'on entend souvent faire au livre électronique a trait à son manque de matérialité (ou de palpabilité) et l'on conçoit mal qu'un bibliophile, amateur de belles reliures et de tranches colorées, se mette à collectionner des volumes virtuels, précisément parce que son plaisir est premièrement d'ordre physique. Si le livre imprimé a un avenir, c'est que le lecteur a un corps et qu'il y tient, comme au contact et à la présence dans la relation avec autrui. Gratification archaïque, assurément, mais le plaisir de lire, analogue, sans être identique, au plaisir fonctionnel de manger et de boire, durera autant que l'animal rationnel que nous sommes, c'est-à-dire quelques années encore...

Il me fallait au moins évoquer ces aspects mercantiles et concrets qui nous autorisent à inscrire la lecture dans le système général des échanges de richesses dont traite l'économie politique. Je n'envisagerai pas la passionnante et intrigante question des prix dans leur rapport à l'intérêt intrinsèque du livre : *Don Quichotte*, qui m'apportera autant, sinon bien davantage de plaisir durable que le dernier Goncourt, peut me coûter 5 euros tandis que le second en vaudra 20. C'est que la nouveauté du produit est une valeur ajoutée qui doit comme toute frivolité entrer en ligne de compte dans le calcul des plaisirs, sur lesquels spéculent les éditeurs, indépendamment des droits d'auteur.

Si l'on peut comparer l'institution littéraire à une pyramide, dont la pointe est le plaisir spirituel du Sujet lecteur, la base est formée de l'ensemble de ces facteurs et conditions matérielles qu'une représentation objective de la littérature ne peut passer sous silence. Depuis Wellek et Warren, que je mentionnais à l'instant, la bibliographie concernant l'industrialisation du livre et les méandres du circuit commercial s'est considérablement allongée: la sociologie de la littérature a cependant peu à nous apprendre du plaisir lui-même et c'est vers la psychologie qu'il convient maintenant que nous nous tournions.

Je n'abandonne pas pour autant Valéry et sa poétique. Je lui adjoins toutefois Sigmund Freud. C'est dire que je me maintiens dans les limites d'un matérialisme de bonne compagnie, en continuant de penser le plaisir littéraire en termes d'économie, non plus politique cette fois, mais psychique. On sait la prépondérance que la psychanalyse attribue au principe de plaisir dans le fonctionnement mental. Nous lisons dans le dictionnaire de Laplanche et Pontalis qu'« en tant que le déplaisir est lié à l'augmentation des quantités d'excitation et le plaisir à leur réduction, le principe de plaisir est un principe économique (1967 : 332) ». Pourquoi le plaisir de lire se soustrairait-il à la mesure s'il est lui aussi identifiable à une quantité ?

Déjà Fechner soumettait les états affectifs aux algorithmes de sa psychophysique, à quoi réagissait Bergson, dans les Données immédiates de la Conscience, en

démontrant que le plaisir et la douleur sont avant tout des qualités différentielles.

Or Paul Valéry, qui se croit si loin de Freud, semble se rallier à lui quand il expose que, dans la lecture, une énergie se dépense « à notre plus grand contentement », autrement dit que le plaisir littéraire est tout semblable au plaisir de l'acte sexuel.

Il est piquant de songer que Valéry, sans doute à l'insu de nombreux de ses auditeurs (sauf de Jacques Lacan bien sûr...) se soit servi de la montée du désir et de son assouvissement comme d'un modèle pour comprendre l'effet de la lecture sur le sujet qui s'y adonne. Je me permets de vous lire un autre passage de cette leçon mémorable, où le poète philosophe ne pouvant déceimment se faire plus explicite (nous sommes en 1937 au Collège de France) se plaît, analysant l'acte de lire, à évoquer les phases de l'œuvre de chair :

L'œuvre nous offre dans chacune de ses parties, à la fois l'aliment et l'excitant. Elle éveille continuellement en nous une soif et une source. En récompense de ce que nous lui cédon de notre liberté, elle nous donne l'amour de la captivité qu'elle nous impose et le sentiment d'une sorte délicieuse de connaissance immédiate ; et tout ceci, en dépensant, à notre plus grand contentement, notre propre énergie qu'elle évoque sur un mode si conforme au rendement le plus favorable de nos ressources organiques, que la sensation de l'effort se fait elle-même enivrante, et que nous nous sentons possesseurs pour être magnifiquement possédés. Alors plus nous donnons, plus voulons-nous donner, tout en croyant de recevoir. (Valéry 1957 : 1355)

En termes d'économie du plaisir de lire, nous pourrions nous en tenir là puisque tout est dit ou suggéré : « ut orgasmos poesis » ! Que la lecture littéraire soit un processus psychique - et également physique dans le cas de la lecture à haute voix - consistant en la circulation et la répartition d'une énergie pulsionnelle quantifiable, susceptible d'augmentation et de diminution, Valéry, à le penser, se retrouve donc freudien sans le vouloir.

Et que nous soyons portés à le penser nous aussi, c'est ce qu'atteste tout un discours critique que nous assumons comme nôtre et qui, par réaction contre la pudibonderie du discours académique de jadis, ne craint pas d'érotiser la théorie littéraire. Kristeva, entre autres maîtres à penser, a beaucoup fait pour dévergondner grammairiens et grammairiennes. Et toute une tradition iconographique lui donne raison : je songe à ces liseuses voluptueuses représentées dans la peinture. Leur pose languissante, leur sourire rêveur, leur regard extatique ne viennent-ils pas confirmer la réalité de l'orgasme mental, cet éléphant blanc de la sexologie ? Ce serait ainsi une affaire entendue et la question du plaisir de lire serait réglée par son assimilation à la jouissance sexuelle.

Nous n'en sommes pourtant pas quittes, dans la mesure où au moment même où Valéry rejoint Freud, Freud s'écarte de lui en s'avisant que l'art n'est pas entièrement

réductible aux jeux de la pulsion sexuelle et qu'il importe, pour en rendre compte, de faire intervenir un autre processus, lui aussi économique : la sublimation. Alors que, selon Paul Valéry, la poésie peut être comprise et expliquée par sa parenté avec le « type le plus général de l'action humaine », en l'occurrence l'acte amoureux dans tout son développement physio-psychologique, Freud, de son côté aperçoit les limites de cette filiation directe : il y a quelque chose « au-delà du principe de plaisir ».

Je n'aborderai pas de front le si complexe problème de la sublimation chez le père de la psychanalyse, dont on sait qu'il l'a conduit, avec la découverte de l'instinct de mort, à remanier sa première représentation de l'appareil psychique. Plus encore, et pour citer à nouveau Laplanche et Pontalis : « L'absence d'une théorie cohérente de la sublimation reste une des lacunes de la pensée psychanalytique » (1967 : 467). Je ne suis malheureusement pas en mesure de la combler ce matin. Par contre, je déplacerai et resserrerai la question en la posant dans le cadre, moins élevé, d'une réflexion pédagogique.

Ayant été amenée au cours de ces dernières années à m'intéresser de plus près au Plan National de Lecture (et à son extension à l'Enseignement supérieur), j'ai eu maintes occasions de réfléchir sur les obstacles de plus en plus nombreux qui s'opposent à la fréquentation du livre, en particulier du livre littéraire, chez les jeunes. Il va sans dire que, comme enseignante, j'avais déjà été alertée par les signes récurrents d'un défaut d'appétence parmi les étudiants de littérature eux-mêmes. Mon erreur était de partir du postulat que la lecture est un plaisir qui s'offre immédiatement à tous et qu'il suffit de répéter : « plaisir, plaisir » pour que les élèves mordent à l'hameçon. Entre le constat d'échec des stratégies coutumières de motivation et le souvenir de ma pratique d'enseignante un abîme se creusait.

Je confesse avoir moi-même beaucoup joui en classe à analyser mes textes préférés et je me flatte de penser que cette mienne jouissance, n'ayant rien de simulé, a pu jouer un rôle séminal auprès de quelques-uns de mes étudiants. Qui parmi nous n'a pas ressenti cette force de propagation magnétique qui se répand comme une onde dans l'amphithéâtre ? N'est-ce pas toute la magie de la parole littéraire, ou la récompense de l'effort professoral ? Le charme poétique aurait donc à lui seul assez de force pour s'imposer tel quel aux esprits les plus rebelles ? C'est ce dont Lucrèce semble persuadé alors qu'il cherche à entraîner le lecteur dans son élan spéculatif en quête des arides secrets de la Nature. Je le cite :

Quand les médecins veulent donner aux enfants la répugnante absinthe, ils revêtent auparavant les bords de la coupe d'une couche de miel blond et sucré; de la sorte, cet âge imprévoyant, les lèvres séduites par la douceur, avale en même temps l'amère infusion et, dupe mais non victime, en recouvre au contraire force et santé. Ainsi je fais aujourd'hui, et comme notre doctrine semble trop amère à qui ne l'a point pratiquée, comme la foule recule avec horreur devant elle, j'ai voulu te l'exposer dans l'harmonieuse

langue des Muses et, pour ainsi dire, la parer du doux miel poétique : puissé-je ainsi tenir ton esprit sous le charme de mes vers, tandis que tu pénétrés tous les secrets de la nature et les lois qui président à sa formation. (Lucrèce 1947 : 39)

Celle fonction incitatrice que Lucrèce assigne à la poésie relève d'une conception de la forme poétique comme leurre ou appât, qui sera celle du moralisme esthétique du grand Siècle. Plus généralement, c'est le doublet horacien de l'utile et de l'agréable (« docere et placere ») qui a dominé la littérature jusqu'au 19^e siècle. *Les Liaisons dangereuses* se veulent encore conformes à cet idéal. Emile Zola a peut-être été le dernier à vouloir concilier les deux intérêts.

Mais tandis que la littérature abandonnait la préoccupation didactique, la pédagogie a persévéré dans sa stratégie d'apprentissage par le plaisir. Je ne dirai pas qu'elle a eu tort, mais son erreur a été de penser qu'il était possible de marier harmonieusement les deux principes de plaisir et de réalité. Voici un exemple, presque cocasse, de cette illusion scolaire. Je lis, sur la couverture d'un manuel intitulé *Lire à plaisir, textes et thèmes pour les classes de seconde et de première* :

Ce manuel d'une conception nouvelle s'adresse aux élèves du second cycle de toutes les séries et de tous les niveaux. Tout en répondant aux nouvelles directives, il cherche à leur faire découvrir la littérature et le plaisir de lire. (Zorlu/ Yrle 1995)

Comment peut-on, sans effet comique, faire voisiner dans la même phrase les mots de la nomenclature scolaire, pour ne pas dire ministérielle (manuel, élèves, second cycle, séries, niveaux, directives), et celui, si nu, de plaisir : à supposer que la littérature puisse s'enseigner au collège (les écrivains généralement en doutent), peut-elle, sans péril pour le plaisir de lire, s'entourer d'autant de précautions bureaucratiques ?

Une autre tactique, plus retorse et plus efficace, consiste à faire accroire que la lecture littéraire est un fruit défendu. Je me suis longtemps servie de l'étiquette « littérature radicale » pour tenter de conduire mes étudiants vers des auteurs et des textes où les instincts les plus violents se donnent libre cours. Mettons Corneille et Lamartine sous clef pour tenter quelques voleurs. Mais comment rivaliser avec le cinéma, les séries télévisées, les jeux vidéo et autres pourvoyeurs de plaisir brut aisément accessibles ? Pourquoi est-il si difficile de séduire les enfants, les adolescents - et les adultes eux-mêmes - à la lecture, si l'on prétend que l'acte de lire produit une satisfaction immédiate comme l'image ?

Ne serait-il pas important de dissiper le malentendu tenant à la nature du plaisir littéraire, ce à quoi nous convie ce colloque ? Quand Valéry disait qu'il n'y a pas de plaisir sans gêne, il était déjà plus proche de l'idée sur laquelle je voudrais insister pour finir.

Je n'ai jamais défendu le maintien ou le retour du latin dans les programmes du secondaire : c'est un combat perdu depuis plus d'un siècle. Mais comment ne pas reconnaître que l'exercice de la version latine et la difficulté d'arriver au sens d'une page de Suétone pouvaient, mieux que tous nos subterfuges pédagogiques, préparer les jeunes esprits à savourer directement, sans dictionnaire ni grammaire, sans explication philologique ou historique, un chapitre de Jules Verne ou d'Alexandre Dumas ? C'est aujourd'hui la mauvaise maîtrise de la langue maternelle elle-même qui empêche cette accession immédiate à la littérature, de plus en plus réservée à une élite culturelle, laquelle en vient du reste à s'interroger si elle n'est pas une survivance vouée à une disparition prochaine.

Le sujet qui nous convoque ici étant ici le plaisir de lire, je crois n'avoir plus rien à ajouter qui vaille la peine d'être écouté si, du moins, je me tiens aux termes du problème tel que je l'ai posé. Je pourrais, certes, sortir une dernière carte en introduisant l'idée de bonheur mais le bonheur n'est pas le comble du plaisir ni une suite ininterrompue de plaisirs. Qu'il y ait un bonheur de lire, une durée heureuse et tranquille de la lecture, associée à des circonstances propices, à un cadre accueillant, à une conscience pacifiée, à une confiance dans l'avenir, chacun en a fait l'expérience et garde la nostalgie de ces moments de paradis.

Mais il est trop tard pour que je m'aventure dans une psychologie du temps, sauf à renvoyer à Bachelard qui a tout dit à ce sujet: bergsonien dans l'âme (quoique non-bergsonien dans l'esprit), il sait qu'il faut commencer par être heureux pour arriver au bonheur de lire, de même que « A qui veut rêver bien, il faut dire : commencez par être heureux » (Bachelard 1960 : 11).

En revanche, je peux, en guise de péroraison, récuser l'énoncé du problème et me refuser désormais à parler de « plaisir de lire », expression entaché de dilettantisme et qui dissimule les vrais enjeux de la lecture. S'il ne s'agissait pour nous que de plaisir, le jeu en vaudra-t-il la chandelle ? Car ce n'est rien moins qu'une espèce de salut que nous espérons trouver, et que nous trouvons, dans les grands livres. Le plaisir n'est pas le souverain bien, mais, au mieux, un surcroît, voire pour un janséniste un « dangereux supplément ». Franchissons donc le pas en laissant l'hédonisme pour l'eudémonisme : sans aller jusqu'à imposer la lecture comme un devoir, présentons-la, valeur socialement reconnue, pulsion sublimée, comme un acte requérant un effort et dont le plaisir qu'il peut nous apporter atteste l'accroissement de notre être et notre progrès vers sa perfection. C'est le langage d'Aristote et, dans le présent état de l'art, c'est à peu près le seul qui me paraît pouvoir être honnêtement tenu.

Note

* Cristina Robalo-Cordeiro, née à Coimbra en 1954, est professeur titulaire de la Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra, dont elle a été Vice-Présidente de 2003 à 2011. Présidente de l'Alliance Française de Coimbra, Vice-Présidente de l'Association Européenne d'Etudes Francophones, Secrétaire-Générale du RESUFF (réseau universitaire francophone de femmes dirigeantes dans l'enseignement supérieur), elle a exercé, de 2012 à 2016, les fonctions de Directrice du Bureau Maghreb de l'AUF, à Rabat. Elle coordonne le Plan National de Lecture pour l'Enseignement Supérieur et intègre le Comité de la Candidature de Coimbra au titre de Capitale Européenne de la Culture 2027. Auteur de 10 livres (dont un roman, *Fugue marocaine*, et un recueil de nouvelles, *Réminiscences de la lumière*) de 6 traductions et de (environ) 200 articles, elle a prononcé des conférences un peu partout dans le monde (Brésil, États-Unis, Portugal, Espagne, Italie, France, Belgique, Maroc, Algérie, Tunisie, Liban, Mozambique, Côte d'Ivoire, Allemagne, Turquie, Sénégal, Burkina Faso, Luxembourg, Roumanie, Algérie, Tunisie, Canada, Abu-Dhabi, Chypre). Son œuvre critique porte en priorité sur la culture et la littérature françaises et francophones, mais elle a également publié des monographies et des articles dans le domaine de la littérature comparée et sur des auteurs de la littérature portugaise. Elle est lauréate du Prix Richelieu Senghor de la Francophonie (2008) et a été décorée de des Palmes Académiques (Officier), 2001, de la Légion d'Honneur (Chevalier), 2014, et de l'Ordem do Infante (Commandeur), 2015, et de l'Ordre des Arts et des Lettres (2020). Elle est Docteur Honoris Causa de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (UNIRIO) et a reçu le Prémio Literário Orlando Gonçalves (Menção Honrosa) pour son recueil de nouvelles *Reminiscências da Luz*.

Bibliographie

- Bachelard, Gaston (1960), *La poétique de la rêverie*, Quadrige, PUF, p. 11.
 Goblot, Edmond (1908), *Le Vocabulaire Philosophique*, Paris, Armand Colin.
 Laplanche, J. et Pontalis, J.-B. (1967), *Vocabulaire de psychanalyse*, PUF, p. 332.
 Lucrèce (1947), *De la Nature*, Les grandes œuvres de l'Antiquité classique, Société d'édition Les Belles-Lettres, Paris, p. 39
 Valéry, Paul (1957), *Oeuvres I*, Bibliothèque de la Pléiade, p.1345.
 Wellek et Warren (1971), *La théorie littéraire*, Poétique/Seuil, p. 145.
 Zorlu, Jacqueline et Yrle, Nicole (1995), *Ellipses*, 4e de couverture.

Entre petits plaisirs et grande jouissance. Les rituels (in)avoués du lecteur¹

José Domingues de Almeida*

Université de Porto - ILCML

Résumé : Nous passerons en revue plusieurs considérations dégagées dans plusieurs essais critiques récents sur l'acte de lire pris dans ses rituels et ses apories diverses. C'est toujours la question du plaisir de la lecture qui est abordées et interrogée à partir de l'expérience de la vie quotidienne.

Mots-clés : lecture, plaisir, rituels, livre

Abstract: We will review several considerations identified in several recent critical essays on the act of reading taken in its various rituals and apories. It is always the question of the pleasure of reading that is addressed and questioned from the experience of daily life.

Keywords: reading, pleasure, rituals, book

Un article rafraîchissant signé Nicolas Ancion dans un numéro thématique d'*Écritures* consacré au concept de postmodernité appliqué au fait littéraire avait attiré l'attention en 1993 de plus d'un critique sur l'autre face (lectrice) de l'exercice littéraire. Ancion fondait sa caractérisation du lecteur contemporain sur les apports théoriques de Roland Barthes dans *S/Z* (1970) et surtout dans *Le Plaisir du texte* (1973). L'article convoquait le concept opératoire de « protocole de lecture » par lequel le lecteur assigne une fonction au texte en raison du « but qu'[il] confère à sa lecture, et qui ressortit aussi bien à la nature du texte qu'à la compétence lectrice »

(Ancion 1993 : 30-31), et dont l'infinitude implique le regroupement en « modalités protocolaires » (*idem* : 32).

Trois, en particulier, s'en dégagent qui ont respectivement trait à la lecture de *plaisir*, à savoir la reconnaissance et la recreation du sens préexistant et indéfini du texte – une modalité que nous pratiquons tous à l'envi comme chercheurs en littérature –, à la lecture de *devoir* en vertu de la scolarité obligatoire, et finalement à la lecture de *jouissance*, laquelle se replie de façon jubilatoire sur l'acte de lecture en soi plutôt que sur le texte lu, cette modalité visant un discours neuf, non encore exprimé (Marcoin 1990 : 133-145).

Rappelons que Roland Barthes voit dans le texte de plaisir un « parler sur » (1973 : 37), où le langage se superpose à la parole, ce qui rend ce plaisir dicible (*idem* : 82-83), tandis que le texte de jouissance s'avérerait « intenable », « impossible », ce qui l'associe à un « parler en » (*idem* : 37), « hors de toute finalité imaginable » (*idem* : 83). Là, forcément, on entre dans le domaine de l'atopie du texte, en situation « hors-critique » (*idem* : 37).

Ancion met l'hypothèse selon laquelle l'épuisement des ressources textuelles modernes à engendrer du plaisir critique (au sens barthésien) peut mobiliser chez le lecteur une créativité et une liberté qui le poussent à s'exprimer sur ses rituels dans la pratique de la lecture littéraire. Ceci suppose bien évidemment *primo* : que le livre se porte bien, spécialement en bibliothèque, ce que révèlent de récentes statistiques concernant le prêt, notamment numérique, comme c'est le cas en Wallonie-Bruxelles,² et *secundo* : que le livre en format papier a toujours la cote. À cet égard, une étude assez récente faisait état des réticences des Français à lire le texte littéraire sur tablette ou liseuse et ce, pour deux raisons majeures : l'écart de prix insuffisant entre les formats papier et numérique,³ et l'attachement affectif au livre en version papier (Habrand 2009 : 11), ce produit symbolique indéboulonnable dans la « nation littéraire » par excellence qu'est la France (Ferguson 1991). Ce cadre a été encore dernièrement rappelé par Pierre Schoentjes, citant Danièle Sallenave, pour qui la lecture des grands textes littéraires par la jeunesse immigrée en mal d'intégration, notamment en France et en Belgique – deux pays simultanément foyers et victimes du terrorisme islamiste – permettrait une meilleure insertion dans le roman national et dans l'adhésion aux idéaux de tolérance et de laïcité (Schoentjes 2019).

La mise en fiction de cet idéal de promotion personnelle et d'intégration culturelle par la pratique lettrée et la scolarisation en général devient même un véritable topos des littératures dites (post)-migrantes (Albert 2005 ; Declercq 2011, et Delbart 2010), où bien souvent le personnage entend douloureusement s'émanciper des entraves de la culture d'origine et familiale en se réfugiant dans la pratique lectrice, et notamment des grands auteurs (Begag 1986 ; Chahdortt 2006 ; Khadra 2008 ; Laroui 2011 ; Madi 2013, et Madjidi 2017).

Mais revenons sur ces rituels et fantasmes de lecture que la modalité jubilatoire

rend plus facilement avouables quand les langues de lecteur se délient. Le succès international de *Comme un roman* de Daniel Pennac (1992) a révélé l'aspiration du lectorat à concevoir la pratique de la lecture littéraire comme une activité foncièrement libre et jouissive, ainsi que sa désaffection par rapport aux modalités du plaisir critique et du devoir scolaire. Rappelons d'entrée de jeu l'aphorisme de Pennac: « le verbe lire ne supporte pas l'impératif » (Pennac 1992 : 13), ainsi que sa définition de la lecture comme « acte de création permanente » (*idem* : 27). Aussi l'auteur de *Chagrin d'école* (2007) substitue-t-il à la logique du *devoir* celle de "droits" du lecteur: ne pas (vouloir) lire, sauter des pages ou limiter sa lecture à la quatrième de couverture, commencer une lecture et ne pas la finir, relire, lire n'importe quoi, s'identifier aux personnages, lire n'importe où, passer d'un livre à l'autre, lire à haute voix ou se taire (Pennac 1992 : 165-198).

Le droit à la non-lecture, ou les ruses pour la camoufler socialement, particulièrement dans la production sociale du « discours tenu sur les livres » a fait l'objet de *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus ?* de Pierre Bayard (Bayard 2007 : 14). Il dégage une des conditions de la pratique lectrice innommée chez Pennac : la « non-lecture », voire la « délecture ». Celles-ci éclairent l'entre-deux de la lecture étant donné le discours attendu socialement, voire académiquement, sur le fait littéraire, la réalisation de cette épreuve engageant un éventail de stratégies, par exemple la mobilisation d'effets de réel savamment placés pour faire accroire qu'on a lu : « livre inconnu », « livre évoqué », « livre oublié », « livre parcouru ». Plus récemment, Maxime Decout faisait l'*Éloge du mauvais lecteur* (2021) où il signalait l'art, de l'adresse et la ruse qu'il y a à pratiquer une mauvaise lecture, une lecture qui ne cherche pas l'objectivité de l'interprétation, mais se perd dans la maladresse lectrice assumée. Dans le même sens, Daniel Simon, sur l'essai duquel nous reviendrons plus tard, évoquait ce sentiment d'angoisse et de dépassement éprouvé par le lecteur en librairie: « (...) toutes ces œuvres qu'on ne lira pas. Ces chefs-d'œuvre qui le resteront sans nous » (Simon 2019 : 30), voire ces livres qu'on croit avoir lu (*idem* : 42).

Il y aurait donc une sorte d'indicibilité de l'expérience lectrice placée dans l'entre-deux sujet-discours, et qui fait apparaître un « livre intérieur », « transmissible à personne et superposable à aucun autre (...) » (*idem* : 94), subjectif, mais aux implications plus profondes qu'il n'y paraît au premier abord. Le « livre-fantôme » (*idem* : 140) dont parle Pierre Bayard dessine, tout compte fait, des fantasmes et des non-dits autour de la lecture littéraire, qui la font apparaître, selon la formule de Valéry Larbaud, comme « ce vice impuni ».

Or, cette passion avait fait l'objet d'un livre-aveux de bibliophage⁴ de la part de l'éditrice au Seuil, la regrettée Annie François, intitulé *Bouquiner. Autobiobibliographie* (2000) dans lequel la « liseuse » insatiable et incurable s'inscrivait, non sans humour, dans la foulée d'un Pennac. Le lecteur y est vu comme « un asocial, solitaire, une sorte d'autiste. Essayez de l'empêcher de finir son paragraphe. L'être le plus amène

s'ensauvage. Tant qu'il n'a pas reposé son livre de plein gré, c'est un être potentiellement dangereux » (François 2000 : 74). François y passe en revue les interactions de la pratique de la lecture avec les sens, c'est-à-dire la vibrante matérialité de l'acte de lecture, la lecture convoquant le corps. Et tout d'abord, la position adoptée pour lire : « Depuis toujours, pour moi, livre et lit sont associés » (*idem* : 9), ce que l'éditrice reformule comme suit : « Bref, je ne lis bien qu'au lit, ou plutôt allongée. Jadis sur le ventre, aujourd'hui sur le dos, solidement calée par deux oreillers. La lecture assise reste associée à l'école, au travail, à la contrainte par corps » (*idem* : 11).

D'ailleurs, Philippe Delerm ne se plaignait-il pas dans *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules* de l'inconfort causé, ou du défi relevé par la lecture sur la plage :

À lire trop longtemps les bras étalés devant soi, le menton s'enfoncé, la bouche boit la plage, alors on se redresse, bras croisés contre la poitrine, une seule main glissée à intervalle pour tourner les pages et les marquer. C'est une position adolescente, pourquoi ? Elle tire la lecture vers une ampleur un rien mélancolique. Toutes ces positions successives, ces essais, ces lassitudes, ces voluptés irrégulières, c'est la lecture sur la plage. On a la sensation de lire avec le corps. (Delerm 1997 : 47)

Et tout y est récapitulé sous forme de rituels liés aux petits plaisirs de la lecture trahissant en fait une véritable jouissance à laquelle tous lecteurs enthousiastes que nous sommes s'identifieront, et qui exclut définitivement le livre de la logique marchande : « Or, le livre à mes yeux ne saurait être une marchandise. J'écume de la voir affublé de cette herse [le code-barres] qui plombe les dos de couverture, affiche le triomphe des gestionnaires sans concession à l'esthétique » (*idem* : 60).

C'est le cas de la stratégie de marquage des pages : « Sans être fétichiste, je ne saurais corner les pages. Je ne peux pourtant me résoudre à adopter le signet » (*idem* : 12), tandis que « (...) gribouiller sur l'ultime page blanche me plaît » (*idem* : 68). La répugnance du marque-page fait en sorte que « [ses] livres sont fourrés d'articles, de vieilles lettres, de listes de courses » (*idem* : 14), ou encore de la panique causée par le prêt de ses livres : « Le prêt spontané est encore plus accablant. Masochiste, on est l'artisan de son propre malheur. Avec, en prime, l'auréole de la générosité ou le remords de la suffisance (...) » (*idem* : 16). Annie François, qui rechigne à la fréquentation de la bibliothèque publique tout en reconnaissant qu'elle permet au moins une dynamique de circulation pour le livre (*idem* : 25), et qui se dit attentive aux odeurs variables exhalées par les livres ouverts (*idem* : 47-50), s'attarde sur le grand détail de la couverture : « J'appartiens à cette génération de lecteurs pour qui le passage à l'âge préadulte était signifié par un brutal basculement de la couverture illustrée à l'austère couverture typo » (*idem* : 43).

Mais d'autres fantasmes et phobies de lecteur sont révélés au grand jour : les

difficultés et dilemmes du rangement (*idem* : 110-114), l'irritation causée par la curiosité d'autrui : « Ainsi, je ne supporte pas qu'on regarde le titre de mon livre, surtout quand l'œil de l'indiscret exprime cette pénible certitude 'Dis-moi ce que tu lis...' (...) » (*idem* : 119), « Je ne supporte pas non plus qu'on lise par-dessus mon épaule. J'ai l'impression qu'on entre dans mon bain » (*idem* : 121). Les questions pratiques liées aux déplacements ne sont pas non plus éludées. Quels livres prend-t-on avec soi, et quels autres sacrifie-t-on ? Comment les dispose-t-on une fois logés dans une chambre d'hôtel que l'on partage avec quelqu'un ? : « Le choix final dépend du mode de transport, de la longueur du séjour, de la destination, des participants. J'ai d'ailleurs appris que certain grand navigateur n'autorise à ses équipiers que 172 pages maximum » (François 2000 : 124).

Mais si la lecture est avant tout source de plaisir, elle est collatéralement aussi cause de douleurs, notamment « (...) l'arthrose cervicale qui guette tout lecteur penché sur son ouvrage » (*idem* : 115), et les troubles du sommeil et bipolaires : « La lecture rend insomniaque. Le lecteur rate délibérément le 'le train du sommeil' (...). Le lecteur est capable de se crever les yeux à la lumière mourante d'une lampe de poche, d'un réverbère, d'un néon clignotant, d'une veilleuse de voiture, d'une bougie » (*idem* : 116). La lecture en vient même à avoir la part belle par rapport au sexe, elle revendique sa priorité : « Et même dans le couple, à l'heure des petits câlins ('Juste une minute, je termine mon chapitre'). Une demi-heure plus tard, l'autre dort » (*idem* : 168). À cet égard, un passage du livre culte de Jean-Philippe Toussaint, *La salle de bain*, est saisissant. Le narrateur est surpris pendant sa lecture par la pressante envie de son amoureuse, une certaine Edmondsson, de faire l'amour. Il hésite entre ces deux jouissances rivales, et finit par s'exécuter, non sans d'abord mettre son autre « vice » en suspens, voire en souffrance :

(...) 13) Assis sur mon lit, le dos contre un oreiller, je lisais. La porte d'entrée claqua, je relevai la tête. Un instant plus tard, Edmondsson apparaissait, le visage rayonnant. Elle voulait faire l'amour. 14) Maintenant. 15) Faire l'amour maintenant ? Je refermai mon livre posément, laissant un doigt entre deux feuilles pour me garder la page. (Toussaint 2005 [1985] : 17)

Ceci nous amène à considérer une ergonomie - souvent proche, du reste - d'une érotique de la lecture, qui prend sa source dans la tendre enfance. Annie François conseille vivement aux adultes de lire *Comme un roman* de Pennac (*idem* : 165), pour surtout ne pas obliger les enfants à lire, la jouissance de la lecture advenant essentiellement de la « transgression » (*ibidem*).

Un récent essai de l'animateur d'atelier d'écriture, dramaturge et poète belge, Daniel Simon, revient sur ces questions dans *Positions pour la lecture* (2019), salué pour son « didactisme »⁵. Bien évidemment « positions » (au pluriel) est à prendre

dans sa polysémie (prise de position et posture physique, ouverture aux sens). À nouveau, l'enfance est pointée comme la source du désir ultérieur de lire : « Ce sont les lectures de l'enfance qui creusent le puits. Après, ça 'coule de source' » (Simon 2019 : 7). Et Simon d'apparenter subtilement ce plaisir « solitaire » (*idem* : 15) à la masturbation, et aux interdits sociaux qui la proscrivent.

Daniel Simon souligne d'entrée de jeu le caractère sensoriel, érotique et égotiste de la pratique de la lecture : « Pour être dans la lecture, il s'agit d'être en retrait du réel » (*idem* : 8), puisque « le lecteur lit dans un corps qui lui échappe, qui glisse vers l'absence momentanée » (*ibidem*). Ce sentiment est éprouvé notamment quand quelqu'un lit, acte solitaire, au milieu de la foule, en contexte social comme, par exemple, dans un transport public bondé : « Lire alors, se soustraire, disparaître souverainement » (*idem* : 10). La lecture solitaire et silencieuse engage aussi implicitement l'ouïe, une voix qui cherche à se rendre audible : « (...) on murmure un texte pour soi, parfois, tellement c'est beau et qu'on voudrait aussi l'entendre de l'extérieur de soi » (*idem* : 16).

En animateur d'atelier d'écriture, Simon se place volontiers du côté du lecteur, qu'il est lui-même, et qui l'a conduit à l'écriture : « J'ai l'habitude de lire de diverses façons. Un livre, une position de lecture... Entre-temps, je feuillette, je picore, je bouquine » (*idem* : 22). « Bouquiner », un verbe qu'Annie François avait retenu pour son titre, et qui renvoie aussi bien à la quête qu'à la dévoration quasi matérielle d'un livre. Et cette faim convoque le corps et sa posture. Tout comme François, Simon avoue préférer la position couchée pour la lecture, comme on choisit une position pour faire l'amour, un kamasoutra de lecteur : « Il avait depuis longtemps choisi la position couchée lors de ses activités de lecture (...), c'était dans ce mol repli que tout s'ouvrait (...) » (*idem* : 29).

Bien évidemment, cette approche de l'acte jouissif de la lecture l'inscrit dans un contexte historique, amplement décrit par Alfredo Manguel (1998), de lecture intime et privée, qui s'imposera, laquelle justement dégage l'activité lectrice comme plaisir solitaire, mais aussi subliminale projection du lecteur dans une fiction et qui permet à de l'inavoué d'affranchir ses propres fantasmes de la censure sociale (*idem* : 304). En effet, si la pratique liseuse littéraire mobilise toujours, certes, des compétences acquises à l'école (Falardeau & Sauvaire 2015 : 71-84), convoque toujours majoritairement la version imprimée et s'inscrit toujours quelque part dans un certain dessein social, elle « (...) a rompu son lien essentiel au 'Livre', pierre d'angle d'une civilisation humaniste, née de la république des Lumières, désormais anéantie » (Chartier & Hébrard 2000). Elle revendique son plaisir intrinsèque, lequel se diffracte dans plusieurs rituels éprouvés, souvent inavoués, mais dont on lit la description personnelle dans les deux essais post-Comme un roman évoqués ici. Celui-ci culmine dans la lecture les « yeux fermés » : « Le texte, les personnages, tout est là devant eux, à un moment ça suffit, on ferme les yeux et le texte continue sur sa lancée intérieure (...)

» (*idem* : 45) car, en effet, « la lecture a toujours un effet retard, comme ces étoiles mortes dont la lumière nous parvient en continu... » (*ibidem*).

Notes

* José Domingues de Almeida est Maître de Conférences à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto. Il est docteur en littérature francophone contemporaine. Ses domaines de recherche sont la littérature française contemporaine, les études francophones et la culture et pensée françaises contemporaines. Il se penche récemment sur les questions théoriques et critiques soulevées par les littératures post-migratoires, les récits post-mémoriels et les représentations de l'Europe. Il est chercheur à l'Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa et directeur de la revue électronique *Intercâmbio*. Il est, par ailleurs, vice-président de l'Association Portugaise d'Études Françaises.

¹ Cet article est développé dans le cadre de l'Institut de Littérature Comparé, Unité R&D financé par fonds nationaux de la FCT - Fondation pour la science et la technologie (UIDP/00500/2020).

² Voir <https://le-carnet-et-les-instants.net/2020/01/20/chiffres-des-bibliotheques/>.

³ On lira avec profit l'étude de Jean Clément sur la lecture et le numérique qui va bien plus loin que les enjeux purement ergonomiques, notamment pour ce qui est de l'"hyperlecture" (2001 : 113-134). Voir aussi, pour l'approche de ces mutations, le chapitre « Pratiques de lecture et livres électroniques » (van Cuyck & Bélière 2004 : 77-101).

⁴ À l'opposé, la neurasthénie du lecteur s'avère un mauvais symptôme : « Pour un lecteur, même modeste, le désamour de la lecture constitue un symptôme. 'Je n'ai même plus envie de lire' signifie qu'on a atteint le fond de la dépression, de la fatigue, du chagrin » (François 2000 : 101). D'ailleurs, « Si un livre n'arrive pas à me tenir après trente pages, je l'évacue. Il végète alors auprès du lit, attendant des jours meilleurs, une autre saison, un état de grâce, des circonstances favorables, un intercesseur brillant » (*idem* : 184).

⁵ <https://le-carnet-et-les-instants.net/2019/10/23/simon-positions-pour-la-lecture/>.

Bibliographie

- Albert, Christiane (2005), *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala.
- Ancion, Nicolas (1993), « La lecture littéraire, entre post- et modernité », in *Écritures*, n° 5, « Le dépli. Littérature et postmodernité », pp. 30-38.
- Bayard, Pierre (2007), *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit.
- Begag, Azouz (1986), *Le Gone du Chaâba*, Paris, Seuil.
- Chahdortt, Djavann (2006), *Comment peut-on être français ?*, Paris, Flammarion.
- Clément, Jean (2001), « La littérature au risque du numérique », *Document numérique*, vol. 5, pp. 113-134.
- Cuyck, Alain van et Bélisle, Claire (2004), « Pratiques de lecture et livres électroniques », in Cl. Bélisle (Éd.), *La lecture numérique: réalités, enjeux et perspectives*. Villeurbanne: Presses de l'enssib, coll. « Référence », pp. 77-101.
- Declercq, Elien (2011), « Écriture migrante: réflexions sur un concept aux contours imprécis », *Revue de Littérature Comparée*, n° 339, pp. 301-310.
- Decout, Maxime (2021), *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Minuit.
- Delbart, Anne-Rosine (2010), « Littératures de l'immigration : un pas vers l'interculturalité ? », *Carnets* (« Littératures nationales: suite ou fin - résistances, mutations & lignes de fuite »), n° spécial printemps/été, pp. 99-110.
- Delerm, Philippe (1997), *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris, L'Arpenteur.
- Falardeau, Érick et Sauvaire, Marion (2015), « Les composantes de la compétence en lecture littéraire », *Le Français aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, n° 191, pp. 71-84.
- Ferguson, Priscilla Parkhurst (1991), *La France, nation littéraire*, Bruxelles, Labor.
- François, Annie (2000), *Bouquiner. Autobiobibliographie*, Paris, Seuil.
- Habrand, Tanguy (2009), « L'édition à l'heure du numérique », *Le Carnet et les Instants*, n° 156, pp. 2-11.
- Khadra, Yasmina (2008), *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, Julliard.
- Laroui, Fouad (2010), *Une année chez les Français*, Paris, Julliard.
- Madi, Malika (2013), *Nuit d'encre pour Farah, Mons* : Éd. du Cerisier.
- Madjidi, Maryam (2018), *Marx et la poupée*. Paris, Le Nouvel Attila.
- Manguel, Alberto (1998), *Uma história da leitura*, Lisboa, Editorial Presença.
- Marcoïn, Francis (1990), « La lecture littéraire: une didactique de l'invisible », *Spirale. Revue de recherches en éducation*, n° 3, pp. 133-145.
- Pennac, Daniel (1992), *Comme un roman*, Paris, Gallimard.
- Simon, Daniel (2019), *Positions pour la lecture*, Mons, Couleurs livres, coll. « Je Contrepoints ».
- Toussaint, Jean-Philippe (2005), [1985]. *La salle de bain*, Paris, Minuit.

Sitographie:

<https://le-carnet-et-les-instants.net/2019/10/23/simon-positions-pour-la-lecture/>

<https://le-carnet-et-les-instants.net/2020/01/20/chiffres-des-bibliotheques/>

Beaucoup de bruit pour ... un microrécit. Lire la littérature courte

Edith Bors*

Université Catholique Pázmány Péter, Budapest

Institut des Langues Classiques et Néolatines

Résumé : Pour susciter l'attention du lecteur, les microrécits intègrent l'implicite et l'allusif, entre autres, dans le ton adopté, dans la structure narrative choisie ou dans l'hybridation générique. Leur réception est aussi liée à des conditions particulières : en peu de temps et avec peu de mots, les microrécits font de l'effet ou passent complètement inaperçus. Certains d'entre eux sont non seulement plaisants à lire mais ils poussent aussi le lecteur à s'interroger sur ses propres habitudes de lecture.

Mots-clés : microrécit, stratégies de lecture, ton, structure narrative, mixité générique

Abstract: In order to capture their readers' attention, micro-fictions integrate implicit and allusive meanings, among other things, into the adopted tone, the chosen narrative structure or the generic hybridation. Their reception is also determined by limited special conditions: in a short time and in few words, micro-fiction have an effect or remains absolutely imperceptible. Some of the stories are not only enjoyable to read but also push the reader to reflect on his reading skills.

Keywords: micro-fiction, reading strategies, tone, narrative structure, generic mixity

Selon la définition de Laurent Berthiaume, la micronouvelle (le microrécit ou la microfiction) est une fiction littéraire, d'une centaine de mots ou moins, dans laquelle le narrateur doit limiter son texte à l'essentiel, accordant ainsi une place importante au non-dit : « Dans la micronouvelle, le non-dit a préséance sur le dit. On ne lit pas la trame narrative, laquelle est pratiquement absente, mais on l'imagine à son goût personnel, à travers son propre imaginaire » (Berthiaume 2006 : 94). En outre, la microfiction, qui joue de l'implicite et de l'allusif (Montandon 2014), exige de la part du lecteur une participation active, une plus grande attention et imagination, voire une plus grande compétence culturelle. En fait, le lecteur, en vagabondant parmi ces histoires (Montandon 2014) doit adopter une stratégie de lecture toute particulière. La principale caractéristique de ce genre littéraire est de suggérer d'un simple trait l'histoire et les personnages. Comme l'explique Berthiaume :

La micronouvelle m'apparaît en fait à la limite de la nouvelle visible. Plus courte, il n'y a rien. Nous sommes en présence de la nouvelle minimale: quelques mots, moins d'une centaine, pour donner vie à un personnage, dans un lieu, à travers un événement, et une chute pour conclure. (Berthiaume 2006 : 93)

Pour ce faire, la micronouvelle privilégie les images vivantes (*idem* : 97) et opte pour un ton souvent acide, cynique, côtoyant l'humour noir, le fantastique ou le non-sens.

Ce travail se veut une contribution à l'étude des particularités narrative et générique des microrécits dans une perspective pragmatique et textuelle. Il cherche la réponse à la question de savoir quels mécanismes gèrent le fonctionnement de ces microtextes et comment les compétences de lecture déterminent leur réception. Afin d'explorer le monde de la littérature brève, il portera son attention sur les effets des tonalités, de la structure narrative et de la généricité. En lisant les microrécits, on se rend compte que ces textes courts doivent faire de l'effet en peu de temps et avec peu de mots ou passent complètement inaperçus. Leur réception, avouons-le, est plus ou moins subjective. Tel lecteur, tout en mobilisant ses compétences de lecture, se passionne pour un texte quelconque et passe à côté d'un autre. C'est-ce qui explique aussi le choix subjectif d'un corpus composé de textes plaisants à lire, et qui, à notre sens, incitent le lecteur à déchiffrer leur fonctionnement.

1. Le jeu des tonalités : l'humour noir, le fantastique et l'absurde

L'humour noir c'est « la chose triste dite d'un air gai » (Navarri 1998 : 1164) tel que cela s'observe dans la blague citée par Freud : « le malfaiteur qui est conduit le lundi à la potence émet le propos : 'Eh bien, la semaine commence bien' » (Navarri 1998 : 1164). Pour Navarri (1998 : 1165), cet exemple témoigne d'un « ajout du plaisir qui vient suspendre l'affect pénible ». En fait, l'humour noir met en scène des thématiques

socialement tabouées telles que la mort, le suicide ou le handicap. L'incongruité de cette forme d'humour repose sur le fait de rendre comique une manifestation grave, désespérée ou macabre, comme dans l'exemple [1] :

[1]

[a] *Agathe*

[b] Toute sa vie, elle était demeurée indécise. [c] Cela créait souvent des situations ambiguës, voire malheureuses, dans lesquelles elle se retrouvait piégée. [d] Fatiguée à force d'hésitations, usée par ses bourdes répétées, elle prit enfin une décision : elle s'enlèverait la vie. [e] D'un pas décidé, sans réfléchir de peur de faire marche arrière, elle se rendit au milieu du pont. [f] Déjà, elle enjambait le garde-fou. [g] Le vent froid de la nuit, les eaux glaciales en contrebas, elle faiblit un instant, mais se reprit aussitôt. [h] Et maintenant, elle tombait en chute libre vers son destin. [i] À mi-parcours, elle changea une dernière fois d'idée... (Berthiaume 2006 : 96-97)

Traditionnellement, on distingue trois approches de l'humour qui se complètent éventuellement : la théorie de l'incongruité, la théorie de supériorité et la théorie de soulagement (Nemesi 2018). La première théorie se propose d'expliquer ce qui déclenche l'humour, les deux autres sont centrées sur la fonction psychologique de l'humour. On pourrait alors se demander comment les différents aspects de l'humour se manifestent dans le texte [1] ? On voit bien que cet exemple contient presque tous les éléments relevés par les théories de l'humour. D'un point de vue psychologique, d'après la théorie de supériorité, on rit de la faiblesse de l'héroïne (de son indécision). Selon la théorie de soulagement, le rire permet de nous débarrasser des tensions intérieures ou sociales relatives à la finitude de la vie humaine ou aux conséquences définitives voire mortelles d'une décision. L'incongruité, par contre, vient ici du contraste des traits sémantiques [réversible] vs. [irréversible]. Le sentiment d'humour résulte en effet du mélange inattendu de ces deux traits sémantiques apparemment incompatibles: le [réversible] (changer d'idée) se mêle imperceptiblement à l'[irréversible] (la mort inévitable).

Le fantastique « excelle lorsqu'il est porté par un texte court et le plus souvent par la brièveté de la nouvelle » - dit Prince (2008 : 77). C'est le texte court qui est le plus apte à créer la tension et l'émotion propres aux genres brefs qui se centrent sur peu de personnages, sur un événement unique au caractère inédit et imprévisible et bien sûr, sur l'intensité de l'effet. Le fantastique est aussi le domaine du suggéré, du non-dit, de l'incertitude provoquée entre autres par l'apparition de l'invisible (Prince 2008 : 74), comme dans [2] :

[2]

La nuit dans le bloc opératoire

On avait aspergé le corps d'un liquide qui le rendait fluorescent, et ainsi faisait-on avec chaque organe à mesure qu'on les sortait. L'amusant était que l'on ne pouvait donc opérer que dans le noir. Enfin, l'autopsie confirma que l'homme invisible était bien mort le plus naturellement du monde. (Pastorino 2013 : 22)

Dans les textes fantastiques, comme le souligne Todorov « L'ambiguïté se maintient jusqu'à la fin de l'aventure : réalité ou rêve ? Vérité ou illusion ? [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel ». Dans le texte [2], tout semble être normal: le lieu (« le bloc opératoire »), l'acte (« l'autopsie »), le défunt (« le corps ») pourvus d'articles anaphoriques esquissent un contexte connu et habituel (Weinrich 1989). Seule la procédure appliquée (rendre le corps fluorescent et opérer dans le noir) et sa qualification (« amusant ») signalent l'étrangeté de l'univers où l'invisibilité et la mort naturelle des êtres invisibles sont de règle. Or, c'est justement ce contraste-désigner des phénomènes insolites par les traits sémantiques du [connu]-qui entraîne l'incongruité de l'histoire racontée, et donne au texte une tonalité mixte qu'on pourrait appeler comique de l'absurde.

2. L'organisation compositionnelle des microrécits

Comme tout récit, les microrécits doivent se soumettre à certains principes d'organisation compositionnelle. D'après ces principes (Adam 2001 : 45-58), ils doivent progresser vers une fin, présenter une succession temporelle, une unité de thème et d'action, obéir aux règles de transformation des prédicats et adopter une mise en intrigue. Une séquence narrative prototypique (*idem* : 30) est aussi composée d'une Situation initiale (Pn1), Complication (Pn2), Actions (Pn3), Résolution (Pn4), Situation finale (Pn 5) et éventuellement d'une Évaluation finale ou Morale (PnΩ) ayant pour fonction de tirer quelques conclusions des expériences relatives.

Dans l'exemple [1], nous avons affaire à une séquence narrative prototypique (Adam 2001) qui comporte toutes les macropropositions constitutives du récit : Pn 1 (a,b), Pn2 (c,d), Pn3 (e,f,g), Pn4 (h,i) impliquant Pn5 (la chute ayant pour conséquence la mort plus que probable). Tout compte fait, cet exemple fait plutôt exception. Dans l'ensemble, il nous semble que, contrairement au texte [1] qui n'est qu'un exemple illustratif de sa catégorie, les microrécits étudiés présentent souvent une structure narrative elliptique, comme dans le récit [3] intitulé *Godefroy* (Berthiaume 2007 : 48) :

[3]

[a] *Godefroy*

[b] Clémence fait sa valise. [c] Pour elle tout a été dit. [d] Assis sur le rebord de la fenêtre, Godefroy la supplie du regard. [e] Insensible à son désespoir, elle s'affaire à vider le dernier tiroir de la commode.

[f] Jusqu'à son dernier souffle elle entendra le cri de l'homme dans sa chute. (Marie Ginette Dagenais)

Ce petit texte présente l'intérêt de ne pas respecter la constitution prototypique d'une séquence narrative. Il apparaît clairement qu'un certain nombre de macropropositions sont supprimées, d'où résulte une structure narrative elliptique. On voit bien que la Situation initiale Pn₁ (a,b) permet d'introduire les deux protagonistes et le cadre de l'histoire, alors que la Complication Pn₂ est fournie par (c,d,e). Faute d'explicitation du contexte (absence de dialogues, de descriptions ou de commentaires), c'est grâce à nos savoirs culturels extralinguistiques que nous parvenons à comprendre qu'il est question d'une rupture. Les autres macropropositions (Actions Pn₃, Résolution Pn₄ et Situation finale Pn₅) étant absents (∅), c'est à partir de l'Évaluation finale Pn_Ω (f) que nous reconstruisons rétrospectivement la trame du récit. Après une interprétation globale des images, nous nous rendons compte que ce récit retrace l'histoire d'un acte suicidaire: l'homme se jette par la fenêtre (Pn₃) et il meurt en conséquence de sa chute (Pn₄ et Pn₅).

Le microrécit fait donc surtout appel aux connaissances et compétences préalables (culture générale, facultés d'interprétation) du lecteur en guidant son imagination afin qu'il puisse retrouver les composants manquants (Actions Pn₃, Résolution Pn₄ et Situation finale Pn₅) du récit. Dans ces récits minimalistes, « l'inconnu prime sur l'explicite » et « la recherche fait partie de l'acte de lire », dit Berthiaume (2006 : 95).

3. Particularités génériques des microrécits

Certains microrécits dépassent les catégories génériques habituelles et présentent une mixité inédite ou en rompant tout pacte de lecture, se transforment en un antirécit. Pour expliquer la complexité des genres littéraires, Adam (2014 : 26) propose le terme de généricité qui « permet de penser la participation d'un texte à plusieurs genres ». Cette approche dynamique, que nous adopterons dans notre travail, a l'avantage de pouvoir mettre en théorie toute pratique de mixité générique. Adam (2014 : 26) explique en effet que « Plutôt que de classer les textes dans une catégorie - leur appartenance -, il faut observer les potentialités génériques qui les traversent - leur participation à un ou plusieurs genres ».

La mixité générique peut se manifester par exemple sous forme de reprise et de réécriture d'un texte antérieur dans un autre. Il suffit de citer la notion de trans-textualité de Genette (1982), notamment le terme d'intertextualité qui est réservée à la présence effective d'un texte dans un autre. L'intertextualité semble aussi accor-

der une place primordiale à la réception: elle dépend de la compétence culturelle de chaque lecteur qui peut ne pas percevoir ou, au contraire, projeter le texte antérieur dans le texte lu. L'exemple [4] relève de cette catégorie :

[4]

Trop tard

Les chiens aboyaient après la caravane. Qui passa néanmoins. C'est regrettable, car elle transportait un virus foudroyant qui (fin du manuscrit)... (Pastorino 2013 : 27)

Cet exemple est d'autant plus révélateur qu'il illustre un cas de défigement (Bárdosi 2001) et de réécriture du proverbe « Les chiens aboient, la caravane passe ». On voit que la structure figée est disloquée en deux propositions et complétée de nouveaux éléments. Malgré le processus de défigement, on reconnaît aisément, grâce à notre compétence culturelle, l'architexte (Genette 1982), les mots bien connus du texte antérieur et le genre du proverbe. Une citation célèbre (Heinz 2002 : 420), est plus ou moins autoréférentielle : en principe, le lecteur est capable de reconnaître le texte et de lui attribuer un genre. Dans cet extrait, on retrouve aussi des bribes de récit : le proverbe constituerait la Situation initiale Pn1, l'ajout (« elle transportait un virus foudroyant qui ») correspondrait à la Complication Pn2, qui, tout en suscitant une attente provoquée par l'emploi de l'article cataphorique (*un virus*) et par l'absence de post-information (qui + \emptyset) (Weinrich 1989), clôt promptement le récit. Qui plus est, par allusion au caractère fragmentaire et elliptique de la source, elle semble effacer la possibilité d'une mise en intrigue et d'un dénouement quelconques. En relisant le titre *Trop tard*, il nous paraît pourtant qu'il s'agit là d'un prolepse (Genette 1972 : 105) qui annonce la fin catastrophique de l'histoire (et de la civilisation ?) ce qui explique, paradoxalement, les lacunes du manuscrit.

En revanche, certains microrécits refusent l'idée même de la généricité en rompant unilatéralement le pacte de lecture (Wagner 2012 : 394) tacite entre l'auteur et le lecteur. Du côté du lecteur, la réception est déterminée par le concept de l'horizon d'attente (Wagner 2012 : 388) qui inclut le partage de certains codes génériques (la règle du jeu), mais aussi « un certain nombre d'idées reçues sur ce qu'est la littérature, certes, mais aussi sur ce qu'est la vie, comme sur le type de relations mimétiques qui peuvent ou non se développer entre ces deux pôles » (Wagner 2012 : 393). Du côté de l'auteur, le pacte de lecture est souple et mobile. Il « autorise transgressions, insuffisance, voire absence du pacte » (Wagner 2012 : 404) pour constituer un espace du jeu. Considérons l'exemple [5] :

[5]

Carnet retrouvé

(14 mars). Romain m'apprend que maman est morte. (Après-midi). Romain n'est plus

Romain et maman, évidemment, se porte comme un charme! (16 mars). Ce n'est pas moi qui écris ce journal. (Pastorino 2013 : 29)

On aura vu que le titre du texte [5] demeure ambivalent : d'une part, il fournit au lecteur une indication générique et propose un pacte de lecture spécifique, mais en même temps, la présence même du titre anéantit le genre, comme le dit Lejeune : « Au contact de la fiction, le journal s'étiole, s'évanouit, ou fait une crise d'urticaire » (Lejeune 2007 : 10). Pour Lejeune, la rencontre de la fiction et du journal, « C'est une création hybride qui cherche à concilier deux esthétiques contraires » (Lejeune 2007 : 18). Ainsi, le diariste accepte l'absence de la maîtrise d'un avenir imprévisible et incontrôlable contrairement à la « maîtrise imaginaire du romancier » (Lejeune 2007 : 20). L'extrait remplit, de prime abord, certains critères du genre: référence déictique, indication temporelle par les dates, emploi de la première personne, fragmentation, esthétique de la répétition, etc. Toutefois, plus on avance dans la lecture, plus on se heurte à la définition minimale du genre : (a) c'est le diariste qui écrit le journal en se désignant comme je ; (b) le contenu correspond, plus ou moins, à la véracité des événements tels que vécus dans le présent. Malgré cette définition - qui constitue aussi le pacte de lecture -, on voit avec étonnement que dans *Le carnet retrouvé*, le je dénie même sa propre activité diariste (« ce n'est pas moi qui écris ce journal ») et brouille volontairement la référence des personnes évoquées (« Romain n'est plus Romain »). À cela s'ajoute que le topos du manuscrit retrouvé qui apparaît dans le titre est tellement connoté (Wagner 2012 : 397) que seule sa présence fait preuve de fictionnalité. C'est ainsi qu'on voit le journal, au sein de la fiction, s'auto-détruire.

Venons-en maintenant à l'analyse du texte [6] que nous pouvons considérer comme étant la violation du pacte de lecture :

[6]

Ceci n'est pas un titre

Ça n'a pas débuté comme ça. Ça s'est poursuivi dans une dimension étrangère à toute prévision. Je ne vous dis pas comment ça a fini. (Pastorino 2013 : 19)

Bien que la forme s'adapte, au premier abord, aux critères d'un récit qui porte un titre (*Ceci n'est pas un titre*), qui a un commencement, un milieu et une fin, ces éléments constitutifs s'évaporent en raison de la négation même de leur fonction narrative. On peut en conclure que ce texte déjoue imprévisiblement l'entente tacite entre l'auteur et le lecteur. Ce dernier, confronté à une micronouvelle, s'attend à lire le récit d'une histoire imaginaire, cependant, au fur et à mesure qu'il avance dans la lecture, il bute sur un antirécit (Wagner 2012 : 289) qui contredit tous les principes de la narrativité.

Conclusion

Les microrécits que nous avons analysés, ont ceci de commun que, pour susciter l'attention, ils suprennent le lecteur par un ton narratif tout à fait imprévisible allant de l'humour noir à l'absurde en passant par le fantastique et le non-sens, qui, malgré la brièveté du genre, sont loin d'être incompatibles. Mais les effets de la tonalité ne suffisent pas à expliquer le fonctionnement des microrécits. Il nous faut aussi prendre en considération la structure narrative elliptique et l'hybridation générique mêlant le récit à d'autres genres notamment au proverbe ou au journal intime. Ces mécanismes fondamentaux exigent un plus grand effort conceptuel de la part du lecteur pour rassembler son imagination, ses savoirs et ses compétences culturelles. Toutefois, la réception des microrécits reste ambiguë : aussi trouve-t-on des récits qui nous laissent indifférents ou, au contraire, nous font rire et pleurer en nous poussant à nous interroger sur des questions générales de la narrativité ainsi que sur nos propres habitudes de lecture.

Note

* Edit Bors est maître de conférences HDR à l'Université Catholique Pázmány Péter de Budapest où elle assure des cours de grammaire descriptive, de stylistique, de linguistique du texte et de l'énonciation. Après des études de philologie romane et de psychologie, elle rédige une thèse de doctorat en sciences du langage portant sur l'approche pragmatique et textuelle de l'autobiographie chez Rousseau, Gide et Sartre. Par la suite, elle consacre sa thèse d'habilitation à l'étude de la langue littéraire dans une perspective contrastive franco-hongroise. Elle est aussi l'auteur de plusieurs articles consacrés à l'analyse des genres littéraires.

Bibliographie

- Adam, Jean-Michel (2001), *Les textes. Types et prototypes*, Paris, Nathan.
- (2014), *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan-Academia.
- Bárdosi, Vilmos (2001), « De l'usage à l'usure », *Revue d'Études Françaises*, 6, pp. 57-61.
- Berthiaume, Laurent (2006), « La micronouvelle », *Brèves littéraires*, 74, pp. 93-98.
URL: <http://id.erudit.org/iderudit/6044ac> (consulté le 16/01/2019).
- Berthiaume, Laurent (dir.) (2007), *Cent onze micronouvelles*, Lorraine, Éditions le Grand Fleuve. URL: http://www.vincentb.sitew.com/QUELQUES_LIVRES.G.htm#QUELQUES_LIVRES.G (consulté le 16/01/2019).
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- (1982), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Heinz, Michaela (2002), « L'exemple lexicographique à fonction culturelle dans le 'Robert pour tous' », *Études de linguistique appliquée*, 128, pp. 413-430.
- Montandon, Alain (2013), « Formes brèves et microrécits », *Les Cahiers de Framespa* [En ligne] 14, URL: <http://journals.openedition.org/framespa/2481> (consulté le 29/10/2019)
- Lejeune, Philippe (2007), « Le journal comme 'antifiction' », *Poétique*, 149/1, pp. 3-14.
- Navarri, Pascale (1998), « Humour noir, sublimation, quelques questions », *Revue Française de Psychanalyse*, 4/12, pp. 1163-1172.
- Nemesi, Attila László (2018), « Nyelvészeti humorelméletek », *Századvég*, 87, pp. 41-57.
- Pastorino, Philippe (2013), *Microntes*, Sion, Éditions Xenia. URL: <http://editions-xenia.com/pdf/doc/169pastorino-extr.pdf> (consulté le 16/01/2019).
- Prince, Nathalie (2008), *Le fantastique*, Paris, Armand Colin.
- Todorov, Tzvetan (1976), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil.
- Wagner, Frank (2012), « Des coups de canif dans le contrat de lecture », *Poétique*, 172/4, pp. 387-407.
- Weinrich, Harald (1989), *Grammaire textuelle du français*, Paris, Didier/Hatier.

L'œuvre de Maurice Carême. Une poésie à lire et à voir

Ágnes Tóth*

Université Catholique Pázmány Péter

Résumé : Maurice Carême (1899-1978) est un poète belge d'expression française. Nous proposons de revisiter l'appréciation qui en est parfois donnée de « poète des images » pour approfondir celle « avant tout visuelle » d'un poète qui écrit « avec des dons d'observation » (Moremans 1930 : 19) et donne, dans son intuition poétique, un contenu à voir. Le visuel, en symbiose avec le tangible, se manifeste dans l'œuvre de Maurice Carême par la fascination pour les gestes de la production graphique, picturale, voire même sculpturale. La passion pour les empreintes que laissent ces gestes, s'exprime par la présence d'une isotopie picturale, par la récurrence fréquente de mots tels que tracer, dessiner, peindre, esquisser, modeler et d'autres termes appartenant au même champ sémantique, ainsi que par l'utilisation du présentatif « voici ». En cette désignation de synthèse, le poète résume, dans une simulation de geste et de dénomination unique, le paysage et ses contours. Faire explicitement référence aux techniques picturales est un des procédés les plus visibles : ces expressions s'inscrivent dans un réseau de motifs visuels qui relèvent tout à la fois de la gestuelle de l'écriture et de la peinture. Cela conduit à ancrer chez le lecteur l'impression d'une poésie visuelle.

Mots-clés : Maurice Carême, visualité, isotopie picturale

Abstract: Maurice Carême (1899-1978) was a Belgian francophone poet. We present revisiting the appreciation that is sometimes assigned to a « poet of images » to deepen that « above all visual » of a poet who writes « with the gifts of observation » (Moremans 1930 : 19), and gives, in his poetic intuition, a content to see. The visual, in symbiosis with the tangible, manifests itself in the work of Maurice Carême through the fascination with the gestures of graphic, pictorial and even sculptural production. The passion for the imprints left by these gestures is expressed by the presence of a pictorial isotopy, by the frequent recurrence of words such as trace, draw, paint, sketch, model and other terms belonging to the same semantic field, as well as by the use of the presentative « there ». In this synthetic designation, the poet sums up, in a simulation of gestures and unique denomination, the landscape and its outlines. Explicitly referring to pictorial techniques is one of the most visible processes :

these expressions are part of a network of visual patterns that relate both to the gestures of writing and painting. This leads to anchoring in the reader the impression of visual poetry

Keywords: Maurice Carême, visuality, pictorial isotopy

*Le paradoxe de nos enquêtes sur l'imagination littéraire:
trouver la réalité par la parole, dessiner avec des mots (...)*

(Bachelard 1961b : 5)

I. Introduction

Maurice Carême (1899-1978), poète belge d'expression française est parfois considéré comme un poète trop facile à comprendre, s'exprimant avec un lexique limpide et énonçant des idées accessibles à tous selon le langage simple de tous les jours. Le lecteur qui se saisit d'un de ses ouvrages et en aborde la lecture est effectivement surpris, lors du premier survol d'un poème ou d'un extrait de sa prose, par le décor qui y est immédiatement planté : le poète regarde et observe avec insistance les reliefs concrets, il fait parler la vie quotidienne et l'exprime dans son immédiateté, il relève la matérialité des objets ou des situations et entre en contact avec eux. C'est une poétique qui perçoit d'abord et approfondit ensuite différentes manières de se rendre le monde présent, ou de lui être présent. Appréhender son œuvre, c'est sans doute la saisir facilement en un acte premier, mais c'est aussi, dans un deuxième temps, décortiquer les vers de la poésie et scruter ce qui peut se cacher derrière ses mots pour faire émerger au jour la profondeur des pensées du poète et de sa présence au monde. Rejoindre ainsi le poète qui « ne jongle / Qu'avec des mots de tous les jours ».¹ (Carême 2012 : 65); ses mots qu'il nous laisse pour percevoir son intention poétique est le défi de cette étude d'approfondissement de son œuvre.

La critique littéraire relève les visages multiples de Maurice Carême : le poète lu par les enfants, le poète de la joie, Carême métaphysique, le poète de la tragédie et de la misère, le prosateur, le conteur, l'individualiste qui émerge à contre-courant, qui se sert de la prosodie traditionnelle, le poète de la simplicité, de la transparence. Les différentes facettes de la réputation de Maurice Carême posent sans doute des questions diverses et proposent des relectures de son œuvre si vaste. Dans notre relecture critique, nuanciant les considérations ci-dessus, nous nous proposons de revisiter l'impression qui en est parfois laissée de poète des images et qui, selon son intuition poétique, donne un contenu à voir.

2. Le poète des images

Lors de la parution en 1925 du premier recueil de Maurice Carême, *63 Illustrations pour un jeu de l'oie*, Edward Ewbank (1889-1959), nomme dans son avant-propos, le poète « ymagier », y explicitant son art :

C'est l'art de reproduire très exactement avec une simplicité sous laquelle on a bien de la peine à découvrir un peu de ruse, des objets ou des spectacles familiers. Un coloris spécial s'y ajoute – que l'on devrait appeler coloriage. Un coloris dont la franchise peut choquer lorsqu'on étudie les rapports des tonalités, teintes contre teintes, mais dont l'ensemble s'harmonise, chatoie et chante (Carême 1925 : VI).

Victor Moremans (1890-1973), journaliste et critique littéraire, en présentant Carême parmi les poètes du Prix Verhaeren en 1930, reprend le terme « ymagier ».² Selon lui, le poète écrit une poésie « avant tout visuelle », « avec des dons d'observation » ; il reste « ymagier », qualité par laquelle il occupe une place parmi les poètes. Une place qui, écrit Victor Moremans, « jusqu'à présent était vacante ». Il caractérise la technique de Carême selon en termes picturaux : « la crudité de son coloris, la simplicité naïve de son coup de pinceau » (Moremans 1930 : 19). En 1931, la romaniste Émilie Noulet (1892-1978), dans un article paru dans le journal *Beaux-Arts*, remarque : « Maurice Carême est incontestablement un poète puisqu'il a le don de l'image [...] car un poète se reconnaît des mortels à l'usage spontané de l'image et des autres poètes à la qualité de ses images. Maurice Carême possède donc cette marque initiale » (Noulet 1931). Observateur, visuel dans son expression, artiste « des enluminures » (Flament/Champagne 1933 : 145), « poète miniaturiste » (Bisque 1940 : 47), « peintre descriptif » (Delahaye 1969 : 58) sont les nominations répandues de Carême. Lors du colloque intitulé *Maurice Carême ou la clarté profonde*, organisé à Bruxelles en 1985 à l'honneur du poète, la poétesse Andrée Sodenkamp (1906-2004) met en avant « une vision de coloriste » dans ses poèmes (Sodenkamp 1992 : 110) et le musicologue Jacques Chailley (1910-1999) souligne l'importance de l'image toujours présente dans la poésie de Carême « qui va dicter l'ensemble du poème et, par là, le travail du musicien » (Chailley 1992 : 60) ainsi que la mise en musique de ses poèmes. Le critique hongrois, László Ferenczi (1937-2015) insiste également sur l'importance de l'image chez Carême : ainsi, dans son essai *Relire Maurice Carême*, après avoir souligné la simplicité « savamment structurée » et la musicalité des vers du poète, il poursuit en accentuant la visibilité de cette poésie : « Et il y a les images... Vous voyez les images de Carême, alors qu'en général, dans la poésie moderne, vous ne voyez pas les images parce que ces images ont une autre fonction » (Ferenczi 1991 : 1).

Dans les réflexions qui suivent, nous chercherons cette expression de Maurice Carême, le poète des images, l'observateur qui dans son intuition poétique donne un contenu à voir. Enclin à donner de la visualité à sa démarche poétique, Maurice

Carême fut aussi très influencé par son entourage de peintres avec lesquels il noue des contacts d'amitié ; il emploie des gestes picturaux où ceux-ci deviennent l'expression du tangible et du regard. La présence de gestes picturaux dans la poésie de Carême, ainsi que la publication des œuvres réalisées en commun avec des peintres et d'autres artistes, témoignent d'un franchissement de frontières entre les arts, voire d'une complémentarité.

« Oui, Maurice Carême aimait les peintres (...) », ainsi le peintre Roger Somville (1923-2014) commençait la communication qu'il présenta lors du colloque *Maurice Carême ou la clarté profonde* (Somville 1992 : 163). Carême entretenait des contacts professionnels et amicaux avec plusieurs peintres de son époque. Parmi ces peintres, outre Roger Somville, il entretint en particulier des contacts suivis avec Henri-Victor Wolvens (1896-1977), Félix De Boeck (1898-1995), Marcel Delmotte (1901-1984), Michel Ciry (1919-2018).³

Maurice Carême accueillait souvent ses amis peintres dans sa maison blanche d'Anderlecht,⁴ ou bien il leur rendait visite dans le décor de leurs ateliers. En ces occasions, il approfondissait des dialogues amicaux et professionnels en relation avec les arts et recherches faites ensemble. Dans cette confiance amicale élaborée entre eux et par la fascination réciproque devant les talents artistiques d'un chacun, une interaction se réalisa entre les beaux-arts et les écrits poétiques. C'est par là, et sans doute aussi de là, que provient la présence de plus en plus nette des beaux-arts dans la conscience poétique de Maurice Carême et dont nous retrouvons l'expression dans son œuvre. Le peintre est représenté dans l'œuvre de l'écrivain au rang de topos, l'artiste peintre comme prototype du créateur.⁵

L'attention portée aux activités picturales s'accorde avec l'intérêt que Carême recherche dans son propre moyen d'expression: décrire le sensoriel, figurer les choses concrètes, « modeler », « façonner », « courber », « dessiner » l'espace désigné par l'énonciation. Dans l'extrait suivant du recueil Brabant qui « n'est pas seulement un livre à lire. Il est à VOIR. » (Sodenkamp 1992 : 104), et qui fut illustré par quatre peintres,⁶ non seulement Carême compare son activité à celle du peintre mais il y exprime en huit mots d'une extrême densité toute la sympathie qu'il lui témoigne : « Je notais, comme un peintre appose ses couleurs, / Les ombres qui riaient en passant sur mon cœur »⁷ (Carême 1976 : 78).

3. Donner à voir

Dans l'avant-propos de l'œuvre de Carême, *63 Illustrations pour un jeu de l'oie* (titre évocateur), Edward Ewbank, en présentant l'écriture de Carême, parle d'« un crayonnage préliminaire ». Ce que « les dessinateurs nomment un coup de crayon », Carême le fait en poésie en « happant les choses vues avec la précision un peu brusque » (Carême 1925 : V). Ce « happement » poétique de Carême est à proprement parler la transfiguration des choses vues, de l'acte de voir en un donner à voir. Par la

« vertu monstrative » (Dirkx 2015 : 12) du texte littéraire, conforme à la tradition de « l'*enargeia* aristotélicienne » (*idem* : 17), l'écriture littéraire fait voir et met l'image sous les yeux ; cette potentialité de rendre perceptible dérive d'une aptitude particulière à faire surgir le réel au-devant de l'écriture pour le donner à contempler.

Il faut d'abord souligner l'importance des figures de style imagées chez Maurice Carême. Parmi celles-ci, la comparaison est la figure la plus fréquemment utilisée. L'emploi multiple de cette figure de style donne à sa poésie la richesse que peut contenir une image figurative *in praesentia*. « La comparution des choses » (Collot 2011 : 41) au sein d'une image poétique, la permutabilité entre comparant et comparé est un des traits caractéristiques de l'écriture de Maurice Carême. Il en ressort une unité profonde non seulement des éléments du monde, mais du monde et du langage, une expérience alternative à se situer entre les mots et les choses. Dans une comparaison, la mise en évidence d'un objet par rapport à une référence lui transfère une note nouvelle qui vient l'enrichir dans la mesure même où les deux images ne sont pas immédiatement superposables. L'objet ainsi comparé s'ouvre subitement sur une extension insoupçonnée qui peut sembler l'éloigner de son originalité première mais qui souvent l'oriente vers des atouts restés inaperçus de son origine essentielle. Un « comme » s'instaure parmi des différences dans le règne du « même », dans une « représentation double » (Riffaterre 1979 : 176). Cette représentation intentionnelle dans sa réalisation rapproche souvent des sensations différentes. Comme dans l'extrait du poème *Rien n'a changé* du recueil *De plus loin que la nuit* où le comparant, « une bille » tactile, colorée, transparente, ronde fait que la parole se fonde dans le visuel et le tangible : « Et le bonheur est tellement proche / Que tu peux le tenir comme une bille en poche ? (Carême 1992: 109).

Le visuel, dans un ensemble avec le tangible, se manifeste dans l'œuvre de Carême par la fascination pour les gestes de la production graphique, picturale et même sculpturale. La passion pour les empreintes que laissent ces gestes, s'exprime par la présence d'une isotopie picturale, par la récurrence fréquente de mots tels que tracer, dessiner, peindre, inscrire, graver, rayer, effacer, crayonner, esquisser, modeler et d'autres termes appartenant au même champ sémantique. Faire explicitement référence aux techniques picturales est un des procédés les plus visibles : ces expressions s'inscrivent dans un réseau de motifs visuels qui relèvent tout à la fois de la gestuelle de l'écriture et de la peinture. Cela conduit à ancrer chez le lecteur l'impression d'une représentation instantanée. Décrire la scène comme un tableau, c'est ainsi la figer, suspendre son déroulement, tenter de fixer une vision.

4. Les gestes picturaux

Parmi les termes d'une isotopie picturale, il faut évoquer le verbe « tracer », acte de figurer et de marquer, qui, dans l'écriture carêmiennne, est souvent associé aux pas, aux orteils d'enfant, aux mains, aux pinceaux; ces démarches se retrouvent éga-

lement dans la nature : le vent, le brochet, la buse tracent aussi des formes, ainsi que, dans un concept plus abstrait, la lumière, le bonheur.

Il semble, dès lors, intéressant de prendre en compte les différents supports de cet acte de figuration. Dans le poème *Marie en Brabant* du recueil *Brabant*, les traces sont portées par la poussière, où le profane met en lumière l'innocence divine de l'enfant.

Marie qui parle de soleil
À son enfant dont les orteils

Semblent laisser, dans la poussière,
De fines traces de lumière; (Carême 1976 : 73)

Dans l'extrait suivant du recueil *Heure de grâce*, la fugacité des traces de vie est exprimée dans le support du sable : « Je traverse à mon tour cette étendue de sable / Où le vent de Dieu raie toute trace de pieds » (Carême 1957 : 148). L'extrait suivant du recueil *Mer du Nord* fait part de l'apparition et de la disparition des traces de pas au bord de la mer, où les traces enivrées de lumière, témoignent de l'émerveillement :

Et partout des traces de pas
Remplies jusqu'au bord de lumière

S'en vont par-ci, s'en vont par-là,
Si heureuses d'être sur terre

Que le vent qui en est jaloux
Les efface parfois d'un coup.⁸ (Carême 1979b : 13)

Les sentiers, les ornières, « les dessins vécus » (Bachelard 1961a : 30) au fond des traces, eux aussi, gardent sur le sol et sur la végétation les empreintes laissées par le passage. Voici un exemple du recueil posthume *Souvenirs*, témoin, par surcroît, d'allégresse:

Marcher de l'aube au soir
En laissant, sans la voir,
La trace du bonheur
Dans la bruyère en fleur,⁹ (Carême 2011 : 179)

Avant d'entamer un pain, celui-ci est, par respect, signé d'une croix selon l'habitude de bénédiction des aliments; et dans l'extrait suivant du recueil *Femme*, le

champ devient métonymiquement porteur du même signe et de cette même intention :

Déjà, d'un geste large, avec du beau froment,
Le premier semeur trace une croix sur son champ
Dont l'orée, près du bois, se charge d'anémones. (Carême 1946 : 50)

Dans le poème *Le Dieu* du recueil *Entre deux mondes*, les matériaux plus solides gardent les empreintes divines : « On trouva jusque dans les marbres / La trace de ses longs pinceaux » (Carême 1979a : 37).

Outre le sable, le sol, le champ, les marbres, l'eau est aussi un support de traces surtout éphémères. Voici en extrait du poème *Bien malin!* du recueil *Du ciel dans l'eau* :

Quelquefois un brochet passait
Scintillant comme un souvenir,
Mais si rapide à la surface
Qu'il ne laissait aucune trace
De ce que je voulais saisir. (Carême 2010 : 29)

La précarité de cette trace est renforcée par l'inversion fonctionnelle du comparant et du comparé : le comparant qui joue le rôle d'« archétype » (souvenir) est plus insaisissable que le comparé qui joue celui d'« ectype » (brochet).¹⁰ Le scintillement, même transitoire, accentue la visualité dans les vers ci-dessus. Dans le recueil *L'eau passe*, c'est aussi le cas dans le poème de ce même titre où la trace, étant un signe visuel, est liée au regard, lui-même à peine perceptible :

Nous avançons dans les brouillards
Devinant à peine nos frères
À cette trace de lumière
Qui reste prise en leur regard. (Carême 1952 : 7)

La même image fugace est liée au miroir, qui implique un mystère préservé : un état d'entre-deux. Dans le poème *Transparences* du recueil *Chansons pour Caprine*, la volonté de désigner et de respecter l'inaccessible en tant que tel, se fait comme dans un miroir : « Je pense à ce miroir / Qui capte ton image / Sans en garder la trace. » (Carême 1930 : 40). Dans le poème *À force de fixer la mer*, dans le recueil *Entre deux mondes*, le miroir devient le lieu d'entrelacs entre l'artiste et son art :

À force de fixer la mer,
Il finit par ne plus la voir,
Mais par se voir, lui, par se voir
Comme dans un panneau de verre. (Carême 1979a: 95)

Dans le poème suivant extrait du recueil *Le sablier*, l'intention de la fixation, en jeu de l'image picturale et poétique, reste ambiguë, comme le nuance le poète par l'évocation des miroirs :

Tu crois avoir fixé comme un clou le bouleau,
Arrêté sur le bois la marche d'un nuage,
Suspendu et le vent et le vol d'un oiseau.
Tu ne fus qu'alouette au jeu de vains miroirs. (Carême 1969 : 47)

Il convient de compléter cet aperçu par un exemple scriptural de l'activité même du poète. Le poème *Il m'arrive, le soir...* extrait du recueil *La maison blanche* en fait percevoir les traces sur une page qu'il fait sienne où une force dynamique l'entraîne selon l'axe vertical de la création :

Ma page brille ainsi qu'une blancheur sans rives ;
Les constellations y tracent des traits d'or.
Et les mots que j'écris, pris dans ces hautes mailles,
Semblables aux poissons des grandes profondeurs,
Éclatent brusquement avec un bruit d'écaillés
Et, déchirant un monde obscurci par l'attente,
Retombent sur la terre en étoiles filantes. (Carême 1949 : 35)

À côté du verbe « tracer », les verbes directement liés à des activités picturales reviennent régulièrement dans les poèmes de divers recueils. C'est le cas du verbe « peindre » : « Je peins la verte éternité / Sur cette feuille de papier »¹¹ (Carême 1979b: 178); « Peindre mon cœur un rouge frais »¹² (Carême 2013 : 61) ; le cas aussi du verbe : « esquisser » : « Tu esquissais toujours le même paysage / Tout en arbres courbés au vent » (*ibidem*) ; le cas également du verbe « dessiner » : « Tu dessinais sur des écorces de platane, / Avec un éclat de charbon »¹³ (Carême 2011 : 140) ; « De dessiner autour de moi / Un immense horizon de joie » (Carême 1974 : 115) ; « Vous qui me faites dessiner, / Sur la poussière de mes livres, / Ce cœur qui me semble vibrer / Dans la clarté ? » (Carême 1957 : 185) ; « Mon visage a prêté ses traits au paysage, / Mon sourire dessine à présent l'horizon » (Carême 1957 : 152). Dans l'exemple suivant, outre le verbe « dessiner », le mot « calque » renforce davantage encore le modèle pictural où deux visages s'entremêlent : celui de la mère et celui du paysage brabançon, pays d'enfance du poète.

Sous le calque de ton visage,
 Je vois déjà se dessiner
 Les lignes bleues d'un paysage
 Qui me fut toujours familier.¹⁴ (Carême 1976 : 84)

Ce paysage brabançon familier émerge dans la poésie de Carême comme un repère figural : dans le recueil *La maison blanche*, le poème liminaire de la partie intitulé *Brabant* se termine avec les vers suivants : « Je voudrais conférer ta grâce et ta puissance / À ces vers modelés sur tes justes contours »¹⁵ (Carême 1949 : 123). Le verbe « modeler » reparait dans le poème Paysage, où le poète en fait image : « Je vous modèle à mon image, / Courbe ardente du paysage » (*idem* : 126).

Le substantif « crayon » et le verbe « crayonner » apparaissent également dans les poèmes. Nous citons deux exemples où l'espace se fait voir par ce procédé : l'un se réfère à la mer, tiré du recueil *Mer du Nord* : « L'horizon, d'un crayon précis, / A délimité son sourcil »¹⁶ (Carême 1979b : 19). L'autre au Brabant, tiré du recueil *La maison blanche* :

Je te regarde, neige, effacer peu à peu
 Le Brabant sobrement crayonné par l'hiver.
 Je cherche à deviner la trace des ornières
 Qui s'en allaient sans hâte au fond des chemins creux.¹⁷ (Carême 1949 : 136)

Le verbe « effacer » y apparaît : une procédure technique caractéristique de la maîtrise graphique. L'effacement, comme « technique » surgit également de cet extrait du recueil *Volière* pour rendre la figure brumeuse, une fois de plus liée aux mystères des miroirs, aux reflets fugaces :

Je suis la fille des miroirs.
 Personne ne sait où je vis.
 Suis-je d'ailleurs, suis-je d'ici?
 Le plus indécis des brouillards
 M'efface et me rend à la nuit. (Carême 1953 : 48)

En dernier lieu citons, le poème IV du recueil *Reflets d'hélices*, une des premières œuvres de Carême parue en 1932, écrite en vers libres, de longueur différente, selon de brèves notations :

Vierges aux lignes pures,
 Les rails joignent leurs longues mains
 À l'horizon

Car l'avenir s'annonce,
Clair et dur
Comme un bel hiver.

Déjà des reflets se précisent
Dans les jeux
Des miroirs.

Il faudra que ma voix
Se grave dans les mémoires. (Carême 1932 : 15)

« Lignes », « rails », « longues mains », « horizon », « reflets », « jeux des miroirs », autant d'images qui interfèrent dans une suite futuriste : formes, dynamisme, visualité et sonorité. L'attention donnée par le verbe « graver » du dernier vers, lié à l'acte créateur tangible, fait ressortir l'importance du geste dans l'écriture.

Chacune de ces expressions d'une activité par le verbe correspondant est à percevoir comme intention de dire et traduire un acte tangible et perceptible de création par une expression qui devient la voix du poète. Tracer, fixer, peindre, esquisser, dessiner, modeler, crayonner, graver deviennent l'expression de gestes animés qui donnent à l'écriture sa dimension visible et tangible.

Outre ces expressions gestuelles, la poésie de Carême est caractérisée par son objectivité. Hormis la mise en évidence de la première personne en style lyrique, l'écriture carémienne se fait souvent discrète et dissimule l'impact personnel pour ne retenir que l'objectivité des détails. L'énumération des objets familiers au fil des poèmes sont bien là comme témoins d'une présence. Par cette figure d'amplification, le poète crée une composition du monde qui traduit la rencontre du sujet et des objets de l'environnement. Le présentatif « voici » souvent utilisé dans les poèmes - comme une sorte de geste déictique - témoigne du défi de la poésie de montrer une image qui n'est pas en face de nous mais qui, au cœur d'elle-même, se donne à voir en nous y intégrant.

5. Le geste déictique : voici

La voix du poète laisse percevoir une image selon une visibilité qui déborde en même temps le champ du visible. L'homme est capable de désigner un objet écarté ; comme Michel Collot l'écrit, « ce geste destine le Montrant à devenir un être de langage, apte à évoquer la chose dans son absence même » (Collot 1989 : 187). Par ce geste direct de l'énonciation, la poésie désigne explicitement des éléments et pose leur existence ; et dans cette désignation, les présentatifs « c'est », « il y a », « voici », « voilà » jouent un rôle significatif. Ces structures contribuent à l'acte de la représentation : leur valeur sémantique fondamentale est de présenter et d'affirmer l'exis-

tence ou la non-existence d'un objet ou d'un phénomène ; suivant la définition d'Alain Rabatel - leur rôle est intensifié par « une valeur énonciative de représentation, renseignant autant sur l'objet du discours présenté que sur le locuteur ou l'énonciateur à l'origine de la présentation » (Rabatel 2001 : 134). Parmi ces structures, le présentatif « voici », très souvent utilisé par Maurice Carême, suscite notre intérêt. Cette formule marquée par les effets d'une opération d'intentionnalité, contribue à la « présentation / monstration » d'une relation réciproque du sujet posant et de l'objet posé (*apud idem*: 132).

Souvent placé au début d'un vers, « voici » introduit, dans les poèmes, une localisation temporelle ou spatiale, situe le cadre de la perception et affirme la réalité des objets et des circonstances de l'expérience perceptive. Par exemple: « Voici venir la nuit. / Le ciel a renversé / Son large sablier / Et tient tout l'infini / Captif en ses yeux gris. » (Carême 1974 : 26) ; « Voici déjà luire les mûres »¹⁹ (Carême 1960 : 38) ; « Et voici le village où tu aimerais vivre »²⁰ (Carême 1976 : 208) ; « Voici du pain, du lait, des fruits, des rameaux verts »²¹ (*idem* : 209). La désignation des objets, des phénomènes, introduite par « voici », sans verbe conjugué, met en scène la représentation d'un contact direct avec l'environnement ; l'énumération, les groupes nominaux accentuent la force descriptive de ces vers. La description n'a sa force que dans l'immédiateté et la proximité ; elle obtient ainsi une affirmation d'existence, une certification de présence.

Les deux dernières citations ci-dessus sont prises du recueil *Brabant*, dans lequel la description du paysage est au cœur de l'œuvre. Par « voici », le poète désigne, dans une simulation de geste unique de dénomination, le paysage et ses éléments. C'est le cas du poème *Voici venir le crépuscule* dans le même recueil. Le présentatif est à l'incipit du poème: le titre et le premier vers du poème introduisent, selon une valeur cataphorique, l'image du paysage, tout en nous positionnant dans ce paysage.

Voici venir le crépuscule
Doré de hauts
Dizeaux qui brûlent
Sur l'horizon en vol d'oiseau
Avec ses fumées qui ondulent
Sur le hameau.

Dans le lointain, près du ruisseau
Qui se dérobe,
Bêle un agneau.
Et l'on entend, sur les coteaux,
Glisser tout doucement la robe
Usée de l'aube.

Une cloche qui tinte encor
Étoile l'air
D'une prière,
Et lentement, pesant son or,
Une avare petite ornière
Luit et s'endort. (Carême 1976 : 203)

Suivi de « voici », succède une énumération d'éléments de la nature. Par la proximité immédiate de « -ci », et de « lointain » également, le poète fait voir la représentation qu'il se fait du paysage ou des objets qu'il veut mettre en évidence selon l'expérience directe qu'il en a, une perception très tangible (« Glisser tout doucement la robe / Usée de l'aube », « pesant son or ») et auditive (« l'on entend », « Une cloche qui tinte ») que visuelle (« doré », « sur l'horizon en vol d'oiseau », « étoile », « luit »).

Dans un autre poème dont le titre est précisément *Et voici...*, cette fois dans le recueil *Du ciel dans l'eau*, ce procédé prend davantage d'importance avec la répétition du présentatif « voici » :

Et voici le soir qui revient
Avec sa douceur sur les toits,
Ses cloches tintant çà et là
Et sa brume sur les jardins.

Et voici les oiseaux qui rentrent
Avec des cris et des vols bas,
Et les fontaines dont la voix
S'élève, de plus en plus tendre.

Voici les lampes qui s'allument
Une à une dans les maisons
Dont les cheminées hautes fument
Et bleussent sur l'horizon.

Les outils se sont endormis
Près des chariots dans l'ombre amie.
Comme les cœurs, sur leurs journées,
Les volets se sont refermés.

Même les bêtes se reposent.
C'est bien sûr dans l'ordre des choses. (Carême 2010 : 85)

La répétition de “voici”, à plusieurs reprises dans l'énumération ci-dessus, accentue la force de la parole qui oriente et spatialise directement le champ du regard selon une vision plus vaste et jusqu'à s'en rapprocher. Dans cette désignation, non seulement le paysage et les objets cités sont thématiques, mais également le geste désignatif lui-même et le regard posé sur ce paysage pour toucher “le point de vue” (*apud* Rabatel 2001) élargi et rapproché et rencontrer le lecteur ainsi invité à tout voir. L'origine morphologique de l'impératif du présentatif “vois ici” insère le lecteur dans l'observation. Citant Pierre Ouellet, “voici” “s'énonce comme une invite à voir, comme l'injonction et l'ostension propres à toute prise de parole” (Ouellet 2005: 80). Le dernier vers du poème est introduit par un autre présentatif “c'est”, une manière de renforcer ainsi la valeur existentielle du tableau décrit.

La reprise anaphorique de “voici” est également à la base du poème ci-dessous extrait du recueil *Heure de grâce*. Mais, cette fois, la désignation descriptive d'un élément d'extériorité introduit l'attention vers l'intériorité à laquelle peut conduire l'orientation amorcée.

Et la voici soudain de neige,
 Cette âme toute bleue de nuit;
 Voici que s'ouvre en son ennui
 Le plus serein des sortilèges.

La voici de plume légère,
 Cette âme lourde d'avaries;
 La voici douce d'ancolie
 Sous une lune de verrière.

La voici retrouvant enfin
 Les lointains dorés de lumière
 Où, balancée par la prière,
 Elle ondulait avec le lin.

Voici qu'aux épines-vinettes
 Chante le ciel des avenues
 Et que, sur l'âme reconnue,
 Il pleut sans fin des alouettes. (Carême 1957 : 139)

L'insistance désignative sur le paysage présente tout autant des éléments visuels que tactiles, auditifs ou émotionnels (neige, plume, ancolie, verrière, lumière, lin, épines-vinettes, chante, avenues, alouette), pour les mettre en communication avec l'âme « toute bleue de nuit », « lourde d'avaries » et « reconnue ». C'est dans

ce cadre sensoriel que « s'ouvrent » les sortilèges et la poésie elle-même ainsi que la présentation d'une perception active et agissante par excellence. Le poème suivant, extrait du recueil *Images perdues*, illustre la manière de capter ces instants de perception où le vers, introduit par le présentatif « voici » placé au milieu du poème, apparaît comme une exclamation significative de sa valeur démonstrative, mettant en évidence l'image inhérente du moment.

Branche d'été, pliant adieu,
Grâce épurée des chèvrefeuilles,
Voici le moment merveilleux
Où la première feuille,
Avant de tomber, se recueille. (Carême 1954 : 9)

Ce geste de désignation percutante capte ainsi un moment existentiel pour le rendre perceptible tant dans sa matérialité que dans sa profondeur intrinsèque. La recherche d'une représentation possible du monde rapproche l'intention du poète et le travail du peintre qui, selon les mots de Merleau-Ponty, « n'est spectacle de quelque chose qu'en étant 'spectacle de rien', en crevant la 'peau des choses' pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde » (Merleau-Ponty 1964 : 69).

6. Conclusion

Tout comme les expressions se référant aux techniques picturales, - telles que tracer, peindre, esquisser, dessiner, crayonner, graver -, témoignent d'une conviction très forte que la poésie elle-même se donne à voir, ainsi le présentatif « voici » s'inscrit dans l'énoncé poétique proche des techniques de la peinture, comme une intuition poétique pour se donner à voir. Le peintre et le poète, sont face à un même défi : faire voir, représenter et exprimer avec les moyens qui sont propres à l'art d'un chacun.

Chez Carême, nous avons relevé une prédilection de se faire accompagner par les techniques picturales pour faire vivre la matérialité, la tactilité de la création poétique. Rapprocher les techniques du poète de celles du peintre s'impose comme une démarche qui ne peut échapper à une approche de la perception, de la compréhension et de l'interprétation de l'œuvre de Maurice Carême.

Notes

* Docteur en Littérature de l'Université Catholique Pázmány Péter de Budapest, Ágnes Tóth y soutint en 2020 sa thèse de doctorat *Les représentations de l'espace et du corps dans l'œuvre de Maurice Carême*. Aujourd'hui assistante au Département de Français à l'Université Catholique Pázmány Péter, elle est chargée de cours en Littérature. Ses axes de recherche portent principalement sur la littérature francophone et la poésie. En 2013, elle remporta le Prix d'études littéraires Maurice Carême, à Wavre (Belgique), ville natale du poète.

¹ « Jongleur, on peut l'être... » (Carême 2012 : 65).

² Dans les années qui suivent la parution de l'avant-propos d'Edward Ewbank, plusieurs critiques, journalistes reprendront le terme « ymagier ». À titre d'exemple : J. Conrardy dans le *Journal de Bruxelles* (10/01/1926) ; Maurice Maricel dans *La Wallonie de Liège* (16/01/1926) ; Victor Moeremans dans *La Gazette de Liège* (28/01/1926) ; Marc Augis dans le journal *Indépendance belge* (13/6/1929).

³ Dans la Bibliographie parmi les références des œuvres de Maurice Carême, les peintres et dessinateurs sont mentionnés.

⁴ Voici deux extraits des lettres amicales qui en font témoignage. La première citation est un extrait tiré de la lettre de Michel Ciry, écrite le 27 décembre 1946 à Chatou : « Laissez-moi vous remercier, bien tardivement pour la si charmante journée passée dans votre chère Maison ». L'extrait suivant est tiré de la lettre de Félix De Boeck fait le 12 septembre 1965 à Drogenbos. « Je pense régulièrement à vous et souvent l'envie me prend de pousser une pointe jusqu'à Anderlecht, mais les circonstances exceptionnelles que vous connaissez m'en empêchent. Il n'est cependant pas nécessaire de se voir fréquemment pour s'aimer et se comprendre. » Manuscrits conservés auprès de la Fondation Maurice Carême.

⁵ « L'artiste » (Carême 1979a : 9).

⁶ La 2^e édition (Bruxelles, Arcade, 1970) fut illustrée de 7 dessins de War Van Overstraeten et 8 dessins de Hubert Malfait ; la 3^e édition (Paris, Les Éditions Ouvrières, 1976) de 14 dessins de Félix De Boeck, 6 dessins de Hubert Malfait et 7 dessins de Henri-Victor Wolvens.

⁷ « Assis à ma fenêtre » (Carême 1976 : 78).

⁸ « Vagues » (Carême 1979b : 13).

⁹ « Ma vie » (Carême 2011 : 179).

¹⁰ Parmi les anomalies structurales et fonctionnelles, c'est le cas de la redondance externe, où l'inversion de rapport archétype-ectype constitue l'anomalie, le comparant (l'archétype) et moins connu que le comparé (ectype) (*apud* Cohen 1968).

¹¹ « Sur ma page » (Carême 1979b : 178).

¹² « La paille crue du bonheur » (Carême 2013 : 61).

¹³ « Tu dessinais... » (Carême 2011 : 140).

¹⁴ « Est-ce toi, mère... » (Carême 1976 : 84).

¹⁵ « Brabant! dont le seul nom » (Carême 1949 : 123).

¹⁶ « C'est dimanche » (Carême 1979b : 19).

¹⁷ « Hiver » (Carême 1949 : 136).

¹⁸ « La fille des miroirs » (Carême 1953 : 48).

¹⁹ « Fin d'été » (Carême 1960 : 38).

²⁰ « Le village où tu aimerais vivre » (Carême 1976 : 208).

²¹ « À la santé du gel » (*idem* : 209).

Bibliographie

- Bachelard, Gaston (1961a), *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 3e édition, [1957].
-- (1961b), *La flamme d'une chandelle*, Paris, PUF.
- Bisque, Anatole (1940), *Préface à l'Anthologie de Poèmes Inédits de Belgique* (1940), Bruxelles, Pylone.
- Carême, Maurice (1925), *63 Illustrations pour un jeu de l'oie*, Avant-propos d'Edward Ewbank, Bruxelles, Édition « Revue sincère ».
-- (1930), *Chansons pour Caprine*, Bruxelles, Henriquez.
-- (1932), *Reflets d'hélices*, Bruxelles, La renaissance du livre.
-- (1946), *Femme*, Bruxelles, Les Éditions du Croquis.
-- (1949), *La maison blanche*, Paris, Éditions Bourrelrier et Colin.
-- (1952), *L'eau passe*, Bruxelles, chez l'auteur, couverture dessinée par Michel Ciry.
-- (1953), *Volière*, Bruxelles, Éditions Bourrelrier et Colin, couverture dessinée par Roger Gobron.
-- (1954), *Images perdues*, Bruxelles, chez l'auteur.
-- (1957), *Heure de grâce*, Bruxelles, chez l'auteur.
-- (1960), *La flûte au verger*, Bruxelles, Les Éditions Ouvrières.
-- (1969), *Le sablier*, Paris, Les Éditions Ouvrières.
-- (1974), *De feu et de cendre*, Paris, Fernand Nathan.
-- (1976), *Brabant*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 3e édition, illustré de 14 dessins de Félix De Boeck, 6 dessins de Hubert Malfait et 7 dessins de Henri-Victor Wolvens, [1967].
-- (1979a), *Entre deux mondes*, Paris, Fernand Nathan, 4e édition, couverture dessinée par Serge Creuz, [1970].
-- (1979b), *Mer du Nord*, Paris, Fernand Nathan, 4e édition, dessins de Henri-Victor Wolvens, [1971].
-- (1992), *De plus loin que la nuit*, Bruxelles, Éditions Vie Ouvrière, Collection « Pour le plaisir », dessins de Michel Ciry.

- (2010), *Du ciel dans l'eau*, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme, Collection « La Petite Belgique ».
- (2011), *Souvenirs*, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme.
- (2012), *Le Jongleur*, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme.
- (2013), *L'Évangile selon Saint Carême*, Lausanne, Éditions de L'Âge d'Homme.
- Chailley, Jacques (1992), « Maurice Carême vu par un musicien », In *Maurice Carême ou la clarté profonde* (Colloque 22-24 novembre 1985), Bruxelles, Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale : 57-63.
- Cohen, Jean (1968), « La comparaison poétique : essai de systématique », *Langages*, 3^e année, n°12, *Linguistique et littérature*, pp. 43-51, URL : https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1968_num_3_12_2351 [consulté le 19/05/2020]
- Collot, Michel (1989), *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF.
- (2011), *La Pensée-paysage - Philosophie, arts, littérature*, Paris, Actes Sud /ENSP.
- Delahaye, Gilbert (1969), *Maurice Carême*, Tournai, Unimuse, Collection « Le miroir des Poètes ».
- Dirkx, Paul (2015), « Introduction - Un œil qui passe inaperçu », in Dirkx, Paul (éd.), *L'œil littéraire - La vision comme opérateur scriptural*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Collection « Interférences » : 9-22.
- Flament, A./ Champagne, Paul (1933), *Écrivains belges d'aujourd'hui*, Bruxelles, Office de Publicité.
- László, Ferenczi (1991), *Relire Maurice Carême*, essai conservé auprès de la Fondation Maurice Carême ; Prix d'études littéraires Maurice Carême.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964), *L'œil et l'esprit*, Paris, Éditions Gallimard.
- Moremans, Victor (1930), *Les Poètes du Prix Verhaeren (1923-1930)*, Liège, Aux Éditions de Vigie 30.
- Noulet, Émilie (1931), « Poètes belges », *Beaux-Arts, Revue d'art*, Bruxelles, article paru le 24/04.
- Ouellet, Pierre (2005), « Quelque part - Topique et poétique », in Russo, Adélaïde, Harel, Simon (éd.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux, le lieu de l'énonciation dans les contextes interculturels*, Centre d'études françaises et francophones, Québec, Presses de l'Université Laval, Collection « Intercultures » : 77-90.
- Rabatel, Alain (2001), « Valeurs énonciative et représentative des 'présentatifs' c'est, il y a, voici / voilà : effet point de vue et argumentativité indirecte du récit », *Revue de Sémantique et Pragmatique*, n°9, Presses de l'Université d'Orléans : 111-144, URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00433041> [consulté le 19/05/2020]
- Riffaterre, Michael (1979), *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Poétique ».
- Sodenkamp, Andrée (1992), « Maurice Carême et le Brabant », In *Maurice Carême ou la clarté profonde* (Colloque 22-24 novembre 1985), Bruxelles, Commission

communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale : 103-113.
Somville, Roger (1992), « Quelques mots au sujet de Maurice Carême », In *Maurice Carême ou la clarté profonde* (Colloque 22-24 novembre 1985), Bruxelles, Commission communautaire française de la Région de Bruxelles-Capitale : 163-168.

Plaisir du texte et imaginaire numérique de la littérature, à partir de François Bon

Ana Paula Coutinho*

Université de Porto - ILCML

Résumé : Il n'y a jamais eu autant de livres publiés (y compris de littérature), mais le nombre de lecteurs est loin d'avoir augmenté dans la même proportion. L'invasion du numérique dans la vie contemporaine semble avoir dicté la fin du livre, du moins tel qu'on le connaît depuis Gutenberg, mais cela ne signifie point la fin ni de l'écriture ni de la lecture littéraires, plutôt leur mutation particulièrement accélérée. Le travail de François Bon, auteur, entre autres, des essais *Après le livre* (Seuil, 2011) et de *La Société des Amis de L'Ancienne Littérature* (2020), nés au sein de sa plateforme de réflexion et d'expérimentation www.tierslivre.net, constitue le noyau de mon article qui se propose de mettre en évidence et en relation les propositions de cet auteur polyédrique, car elles représentent les fondements-même d'une écriture-lecture créative à l'ère du numérique, aussi bien que leurs enjeux en termes de « plaisir du texte », à fin de parvenir à une « renaissance » du livre conçu comme composition plurisensorielle d'un distancement élargissant du monde.

Mots-clés : François Bon, Livre, Plaisir du texte, Remédiation, Site

Abstract: There have never been so many books published (including literature), but the number of readers is far from increasing in the same proportion. Apparently, digital invasion in contemporary life imposed the end of the book, at least as we know it since Gutenberg, which does not necessarily mean the end of literary writing and reading, but rather their mutation, particularly accelerated. The work of François Bon, author, among others, of the *Après le Livre* (Seuil, 2011) and *La Société des Amis de L'Ancienne Littérature* (2020) essays, both born within his digital platform - www.tierslivre.net -, are the center of my article, which intends to highlight the proposals of this multimode author, because they represent the foundation of a linked literary writing-reading in digital age, as well their challenges to « the pleasure of the text », in order to a « rebirth » of the book as a multisensory composition of a widening distance from the world.

Keywords: François Bon, Livre, Plaisir du texte, Remédiation, Site

Mais qu'on se saisisse de l'écran comme d'un monde en relief, quel livre inventons-nous à peine décelable encore ?

François Bon

Le fait de présenter le travail de François Bon pour réfléchir aux enjeux de « lire et écrire des textes littéraires à l'époque des humanités numériques », érigés en projet regroupant des chercheurs de différentes universités européennes¹ est loin de représenter un choix arbitraire, étant donné qu'il s'agit là d'un pionnier incontestable dans les rapports entre activité littéraire et plateforme informatique sur lesquels il se penche depuis presque un quart de siècle. En fait, c'est en 1997 que François Bon, à l'époque déjà auteur d'une dizaine de livres publiés et écrivain bien reconnu par la critique, a créé une première page personnelle qui s'avérerait bien plus qu'une expérience éphémère, plutôt l'embryon d'un engagement constant envers les enjeux du cyberspace et de la littérature contemporaine française (et autres).

Très vite devenu un catalyseur de dynamiques littéraires sur le web, et ayant pris l'habitude d'y réunir d'autres auteurs, le site de François Bon devait donner lieu, en 1999, à une revue littéraire,² puis à une structure associative (2000), dont le nom, *remue.net*, aura voulu répondre implicitement à ceux qui se demandaient si la littérature française bougeait encore, à part l'hommage fait, bien-sûr, au recueil de poèmes - *La nuit remue* - d'Henri Michaux. Pourtant, et par ailleurs, « remue » fait penser aussi à la remue, c'est-à-dire à la transhumance, ce qu'on peut interpréter comme métaphore du passage temporaire, de l'alternance, entre différents territoires de créativité, ce qui rejoint une idée pratique partagée de littérature en tant qu'« acte et capacité de dire et d'inventer, récit du réel de ce monde dans lequel nous vivons et que nous avons en partage, espace de création littéraire en relation avec les autres arts et les formes de création que permet Internet. » - suivant les propositions avec lesquelles le collectif *remue.net* continue de se présenter.³

Quelques années après, en 2004, François Bon s'est éloigné de ce site pour mieux s'adonner aux dérivations de son travail d'écriture moyennant la fondation d'un autre site, personnel cette fois-ci au titre rabelaisien - *Le Tiers Livre* - qui, depuis, n'a cessé de s'élargir et de se créer une large arborescence. À l'évocation directe à Rabelais, François Bon a voulu ajouter l'idée « d'une présence tierce du livre, un livre à côté des livres » (Bon 2011 : 64), d'où l'arborescence du site *tierslivre.net* faite

de multiples liens qui, de temps en temps, se réorganisent et se renouvellent pour s'adapter aux contraintes et à l'évolution de l'univers numérique.

Ce n'est certes pas un menu détail si ce *Tiers Livre* de François Bon compte, à cette date, environ 4 mille articles, s'il a diffusé depuis 2009 plus de 1500 vidéos, si sa chaîne Youtube a plus de 5500 abonnés et si, parallèlement, sa liste de livres publiés compte déjà une cinquantaine de titre... Entre outre, cela prouve que nous avons affaire à un cas extraordinaire d'hyperactivité créative, marquée par une écriture aussi débordante que résistante. En fait, la consistance, la permanence et le rayonnement de *tierslivre.net* ne peuvent, en aucun cas, être comparés à des ressources auxiliaires comme une page d'internet ou à un blog d'écrivain, ceux-ci étant conçus comme vitrines de promotion d'une œuvre littéraire faite en dehors du web. Cette distinction justifierait déjà, en elle-même, que l'on parle de la singularité du travail de François Bon dans le cyberspace.⁴ Mais il y a plus : sa prolixité et sa créative discursive utilisant aussi bien la parole, que l'image et le son, s'accompagnent depuis environ deux décennies et d'une réflexion sur les conséquences du numérique,⁵ et d'une grande auto-exigence technologique, ce qui fait du *tierslivre.net* un espace fondamental d'expérimentation et de partage d'écriture(s)-lecture(s) avec toujours les textualités du monde contemporain comme horizon, ce qui s'avère fort stimulant pour les questionnements autour des(s) plaisir(s) de lire de nos jours.

À ce propos, il me semble pertinent de commencer par souligner l'enthousiasme, fort interpellant, avec lequel François Bon se détourne de la jérémiade habituelle sur l'abandon ou la fin et du livre et de la lecture, comme s'il s'agissait de réalités tout à fait synonymes, et des formes non-historiques, donc immuables. Pour cet auteur, penser « l'après le livre », comme il le fait ouvertement dans un essai homonyme publié en 2011, ne signifie nullement une quelconque « haine du livre », comme celle que l'on voit parfois se répandre par ignorance, par méfiance ou par indifférence, des attitudes communes aujourd'hui, comme, hélas !, dans le passé plus ou moins lointain. Au fil des pistes, fragments et incisives qui reprennent des réflexions partagées auparavant sur son site, François Bon insiste beaucoup sur ce que nous assistons « à un autre changement d'appareil de cette forme de technologie qu'a toujours été l'écriture » (Bon 2011 : 188), une mutation aussi paradigmatique que celle de l'invention de l'imprimerie au XV^{ème} siècle, mais qui ne signifie pas (ou ne doit pas signifier) la fin de l'écriture et de la lecture littéraires. Il n'empêche que les notions d'auteur et de livre ne sont pas séparables des conditions matérielles d'énonciation ou de reproductibilité (*idem* : 11), raison pour laquelle il est de plus en plus difficile, voire impossible, de concevoir aussi bien l'écriture que la lecture tout à fait en marge de notre époque envoûtée de cyberculture.

La proposition d'« un imaginaire numérique de la littérature » avancée aussi dans son dernier livre, *Société des Amis de l'Ancienne Littérature* (2020), à partir de fictions ou de chroniques préalablement écrites en ligne, lors de voyages de l'auteur

aux EUA et au Québec, passe par la redéfinition des notions de livre et d'auteur, en articulation directe avec les pratiques et les fonctions de l'archivage, des images, du blog et du vlog, des bases de données et des liens.

François Bon est fort conscient de ce que, à moins de faire l'autruche, le livre ne peut plus être conçu aujourd'hui comme un seul « Assemblage de feuilles manuscrites ou imprimées destinées à être lues », pour reprendre la définition que l'on trouve dans le *Dictionnaire de l'Académie Française*.⁶ Même ceux qui continuent d'écrire à la main ou de lire des livres en papier, ou ne lisent que sur du papier, ne peuvent éviter que les travaux d'édition de texte et d'imprimerie soient maintenant faits par des logiciels, ou que la conception graphique des livres soit de plus en plus alignée sur l'ergonomie des sites web, même s'ils ne sont pas ce que l'on nomme des *livres numériques*, que François Bon voit seulement comme une « bulle transitoire » dans le contexte d'« un monde en bascule » (Bonnet 2012), dont cet auteur se laisse imprégner et transformer, comme un *impératif* kantien. Pour l'auteur d'*Autobiographie des objets* (2012), le grand défi sera, donc, de savoir comment reconduire, vers le numérique et vers le web, l'essentiel de l'énergie, du souffle, d'une forme d'écriture, comme la littéraire, qui a comme spécificité la figuration de l'instabilité, des passerelles, enfin, du tumulte du monde. Désormais, les idées de bouillonnement et de chaos, aussi bien du monde social que du mode d'énonciation, seront toujours à la base d'une nouvelle forme d'écriture automatique, non préméditée, que l'auteur poursuit devant l'écran de son ordinateur, mais souvent en articulation directe avec d'autres performativités.

Le livre de fictions *Tumulte*, publié en 2006 chez Fayard, résultait d'une année de publications ou de « performance web », d'après ses propres mots, faites directement sur serveur internet, du 1^{er} mai 2005 au 11 mai 2006. Or, si, d'un côté, nous pouvons suivre le raisonnement de certaines analyses, qui voient dans la démarche de François Bon la manifestation d'une « littérature blog » (Taupenot 2017 : 21), puisque l'auteur garde toujours une proximité importante avec la littérature – déjà comme lecteur, mais aussi en tant qu'écrivain –, il me semble, d'un autre côté, que cette désignation passe à côté du travail constant de reformulation, voire de « remédiation » (Rajewsky 2005) auquel s'adonne François Bon, qui ne se contente pas de passer d'un support à l'autre, mais qui repense et refait les formes en fonction de ces passages entre différents systèmes et différentes plateformes de communication.

La note d'auteur que l'on trouve sur *tierslivre.net* à propos justement de *Tumulte*, est très symptomatique de cet investissement continu dans la révision de ces projets multimodales, aussi bien d'écriture que de lecture :

Note du 17 avril 2006 :

On trouvera ci-dessous l'histoire des différentes conceptions du Tumulte. Au terme de cette première année, les éditions Fayard ont accepté de publier les fictions mises en

*ligne au quotidien. Les textes concernés ne sont plus visibles dans la partie publique du site, mais nous travaillons à une forme qui en permette l'accès et la consultation à partir du livre. L'expérience continue avec de nouvelles directions.*⁷

Nous pouvons donc affirmer que, chez François Bon, il n'existe pas de confusion, par ailleurs assez commune, entre littérature numérique et littérature numérisée, car celle-ci ne signifie qu'un changement de support de lecture. Son *Tiers Livre*, par contre, est conçu comme un vrai atelier d'écriture, dont la performance littéraire est radicalement liée au numérique, ce qui signifie que le site fonctionne en soi comme moteur de création d'un macro-texte intégrant mots, son, images et vidéos, et que l'auteur travaille comme éditeur de leurs potentialités interactives à travers des codes informatiques, des algorithmes, et différents liens, à l'image de l'épanchement du rhizome deleuzien.

« L'enjeu c'est le Web, et le nouveau livre, c'est le site. Le site comme livre » - notait François Bon il y a dix ans (Bon 2011 : 169-170); l'on pourrait peut-être ajouter comme un archi-livre, un vrai avatar du rêve mallarméen de Livre absolu, même si le côté visionnaire de Bon choisit plutôt une métaphore organique puisée dans la nature :

Nous serions alors chacun l'écrivain d'un seul livre. Ce livre grandirait avec nous, il serait comme un arbre. Il serait fait de toutes nos traces, porterait à jamais toutes les cicatrices et les coupures. De cet arbre, nous saurions définir ce qui est tronc, par lequel nous grandissons, et ce qui est branche, nos chantiers, nos recherches, nos mises en attente, et jusqu'à ce qui est feuillage, où nous frôlons et nous mêlons aux arbres voisins, ce qui serait, par commentaires et réseaux, la limite bruisante de l'arbre personnel. (Bon 2011 : 199-200)

Bien qu'ayant fondé en 2008 la première plateforme d'édition numérique de littérature contemporaine en France - *publie.net* - ce n'est pas le support de publication en soi qui l'intéresse. Pour l'auteur de *Limite* (1985), l'édition du livre, qu'il soit imprimé ou numérisé, si elle est conçue comme simple objet mercantile, ou comme fuite en avant des différents agents du secteur, elle ne fait que contribuer à une sorte de « chronique de la mort annoncée », pour rappeler ici le titre devenu célèbre de Gabriel Garcia Marquez. Il a fini par se dissocier de cette plateforme, qui n'aura représenté pour lui qu'un jalon de plus en vue d'inclusion d'une pensée numérique de l'écrit dans l'ensemble de la démarche littéraire.⁸ Dès lors, toute pratique sémiotique, toute expérience que l'auteur met en œuvre (lectures, voyages, photographies, vidéos, ateliers d'écriture, interventions en ligne) constitue déjà le livre à venir. Sa version finale, éventuellement imprimée, puisque l'économie de la vie littéraire et culturelle l'exigent encore, n'en est finalement qu'une de des multiples manifesta-

tions d'écriture, non plus soumise ni à des frontières insurmontables entre discours ou pratiques artistiques, ni à une temporalité étanche d'exécution, soit encore à une forme de lecture linéaire.

Le lancement officiel, en 2016, de *Tiers Livre Éditeur*, lié au site homonyme et à une chaîne de vidéo sur *Youtube*, correspond à l'état actuel d'un projet que François Bon n'hésite pas à considérer comme « renaissance du livre imprimé », à la suite de la diffusion de proximité de l'impression à la demande qui, du même coup, affranchit aussi l'auteur des conditions précaires, voire indignes, qui lui sont de plus en plus imposées par la généralité des maisons d'édition. Maintenant l'auteur est celui qui contrôle de près toutes les étapes de son travail créatif, et il n'est plus forcé de renoncer à aucun aspect des modalités de son écriture, à cause de contraintes éditoriales ou d'exigences commerciales. Il n'a pas, notamment, à abdiquer des expérimentations personnelles, ou de ses lectures-performances convoquant des auteurs et des domaines assez éloignés, du moins au départ, comme c'est le cas de Rabelais, Proust, Rolling Stones ou Led Zeppelin... Il lui est possible, en plus, d'intégrer dans sa démarche de littérature numérique ses projets de traduction, en proposant notamment des éditions bilingues, comme c'est le cas pour les œuvres de Lovecraft et, finalement, de reprendre – en les relisant du point de vue numérique – quelques-uns de ses travaux antérieurs. Gilles Bonnet a parfaitement saisi l'enjeu créatif, et très stimulant pour les lecteurs, de cette « remédiatisation », quand il a noté à propos de l'« écranvain en-son-site » :

Relisant ses propres livres, republiés, augmentés et commentés, Bon en fait des textes d'alluvions, depositaire de traces qu'il appartient désormais au lecteur de saisir. Démarche archéologique, le paratexte génétique fait scintiller différemment le texte original, doublant la temporalité horizontale de ma lecture d'une temporalité verticale issue de ce carottage dans les circonstances de la rédaction (Bonnet 2015 : s/p)

Il ne faut pas en déduire que le lecteur idéal des écritures numériques de François Bon sera un chercheur académique dans une fouille de sources, de palimpsestes ou de brouillons, afin d'expliquer en quelque sorte le texte final fixe, qui, finalement, n'existe pas... Au contraire, l'enjeu est de convoquer des lecteurs attirés par le futur des textes en mutation constante.

Le site de François Bon comme interface de lecture se présente, donc, comme un espace ouvert de possibilités, croisant le geste auctorial d'aménagement de rubriques et d'autoréflexion continue du processus d'écriture(s), et le geste du lecteur qui pourra choisir le sens de sa navigation sur la plateforme,⁹ les lignes de fuite qui lui sont proposées par ce cadre d'énonciation numérique. Le lecteur d'une telle instance tierce d'écriture a affaire à la figure d'un auteur qui n'est pas seulement un auteur multiple, créant avec plusieurs discours et intervenant sur plusieurs réseaux,

mais qui est en même un acteur assumé, un performeur acharné de ses propres textes et de ceux des autres; en somme le personnage métalittéraire d'un auteur diffracté « en de multiples micro-identités sur divers supports et plateformes » (Bonnet 2017 : 95), conçues comme des pages d'un dispositif narratif continu.

Pour cet auteur qui ne se soucie plus de savoir s'il continue d'être un écrivain ou pas, car seule l'énergie des différentes écritures l'intéresse, il existe une totale indissociabilité entre lire et écrire, ainsi qu'une force créatrice dans le fait de déclencher des « vases communicants », d'où sa prédisposition à participer activement à une communauté littéraire numérique, à travers le *blogroll*, avec les adresses de plusieurs blogs de littérature, photographie, musique, *etc.*, que l'auteur côtoie régulièrement. C'est pourquoi l'internaute qui fréquente le *Tiers Livre* de François Bon peut prendre directement contact avec un ensemble informel et variable d'auteurs et de lecteurs qui assure l'échange d'une pratique, ou qui ont un goût commun de textes disruptifs et inclassables, résultat d'une écriture en ligne qui déploie des systèmes transmédiés, et rompt avec des frontières artistiques.

Finalement, je crois que c'est par l'empreinte de cette forme de communication directe, plutôt volontariste, promue par le format blog que l'on entre à fond dans la question du plaisir, car à la question de savoir s'il est toujours possible de parler du fameux plaisir du texte barthésien à l'ère du numérique, force est de répondre qu'une démarche créative comme celle de François Bon le justifie plus que jamais. En fait, aussi bien l'auteur que le lecteur en ligne se trouvent devant un espace de séduction permanente, de la mise en scène d'une « apparition-disparition » (Barthes 1973 : 19), du fait des liens exposés, des domaines cachés, des envies ou curiosités suscitées chez le lecteur, le tout créant une dialectique constante entre visible et invisible, entre le flux et le fixe. Par ailleurs, tel que Roland Barthes l'avait conçu, le texte littéraire numérique est en lui-même atopique (*idem* : 69), tout comme sa jouissance (*idem* : 106), l'un et l'autre manifestant l'impossibilité de vivre hors du texte infini (*idem* : 77), souvent accompagné du grain de la voix (*idem* : 115), ce que le sémiologue appelait de ses vœux juste à la fin de son *Plaisir du Texte* (*idem* : 116).

L'internaute, lecteur-spectateur du *Tiers Livre*, non seulement compte sur le plaisir dans ce laboratoire d'écriture multimodale et hypertextuelle, mais aussi sur celui d'y participer avec des commentaires (et que François Bon tient explicitement à considérer) ;¹⁰ ce qui élargit le potentiel du versant collectif de cet imaginaire numérique. Le plaisir n'exclut pourtant pas l'exigence, puisque le régime esthétique du mélange des discours artistiques, la pratique de la disruption, ainsi que le tourbillon de références et de renvois pousseront le lecteur à prendre plaisir au « feuilleté de la signifiante » (Barthes 1973 : 23), à en faire « un véritable acteur de sa lecture » (Bonnet 2017 : 17).

En 1920, l'écrivain allemand naturalisé suisse, Hermann Hesse, énumérait trois types de lecteurs, en soulignant que chacun de nous y participe selon les occasions :

le lecteur naïf, qui ne fait que suivre le livre, qui évalue tout avec « le mètre d'une esthétique » parce qu'il poursuit une convention ; le lecteur envisageant la lecture à la façon d'un divertissement, et qui cherche à trouver les failles de l'auteur, et, finalement, le lecteur qui assume une attitude très personnelle, très libre par rapport à ce qu'il est en train de lire, car pour lui le livre n'est qu'un stimulus, un point de départ (Hesse 2018 : 80-88). Pour ce dernier, le livre serait surtout une construction mentale avant et après l'ensemble de feuilles imprimées. Un siècle plus tard, et malgré un contexte littéraire, social et politique très différent de celui dont témoignait à l'époque l'auteur d'*Une bibliothèque idéale*,¹¹ il me semble intéressant de revenir sur cette typologie, car elle continue de fonctionner aussi pour la littérature numérique, et ses différents lecteurs-internautes. En effet, existent toujours ce lecteur qui n'est sensible qu'à ce qu'il reconnaît d'avance comme littéraire, et qu'il associe surtout à quelques aspects conventionnels, ainsi que le lecteur qui appréhende le texte numérique comme un jeu de multiples signes et défis. Pourtant, c'est au niveau du troisième lecteur - pour qui le plaisir de lire est au-delà même du livre, et qui implique une forme de redécouverte de soi et du monde -, que l'on doit continuer à se poser des questions sur les formes de réception et de lecture des textes littéraires à l'ère numérique, non seulement de ceux qui sont déjà écrits sur la Toile, mais aussi des autres, de ceux qui ont été écrits sur d'autres supports, surtout sur papier, et qui n'attendent qu'à redevenir des objets de désir : « Qui donc un jour aurait une solution viable, quand certains pourtant disaient encore le plaisir qu'ils avaient eu au livre, et ce qu'ils y avaient trouvés ? » - demande l'auteur de *Société des Amis de l'Ancienne Littérature* (Bon 2020 : 100), une tradition que François Bon n'est pas près d'ignorer, car son véritable partenaire d'écriture, c'est toute la littérature (Viart 2008 : 156), mais qu'il entend réinvestir tout en faisant route vers le futur.

Moi-même, en essayant d'accompagner, plus ou moins régulièrement, la démarche créatrice du *Tiers Livre* de François Bon, je me reconnais souvent dans ce troisième lecteur d'Herman Hesse, dans la mesure où j'y navigue, mais pour m'en échapper, c'est-à-dire, pour imaginer et penser après lui, après les questions qu'il me suscite et qui, en général, tournent justement autour des enjeux posés par cette circulation entre deux paradigmes littéraires, l'un plutôt marqué par le format livre en papier et par le champ littéraire tel qu'il a fonctionné surtout à partir du XIX^{ème} siècle, et l'autre, construit (aussi) selon des codes informatiques, misant sur la transmédiaticité et sur la communication directe en réseau à potentiel global. J'insiste sur l'idée de circulation et non pas de simple passage de l'un à l'autre, parce qu'il est tout à fait impossible de jeter à terre plusieurs siècles de tradition, et que nous continuons de vivre à cheval entre ces deux régimes. En guise de conclusion sur ce qui, en rigueur, ne peut être conclu parce qu'il s'agit ici d'un processus toujours en cours, je me permettrai d'énoncer une des questions, à mon avis, la plus déterminante pour que le plaisir de lire-écrire-lire des textes littéraires à l'époque numérique signifie

effectivement une jouissance, au sens à nouveau barthésien, de bascule ou d'ébranlement (Barthes 1973 : 17) du lecteur face aux mots et au monde(s) qu'ils convoquent. Ainsi, comment gérer le risque d'un égarement aliénant du lecteur, du fait de la voracité non pas forcée, certes, mais quand même induite par la navigation sur une plateforme débordante de signes, et en mutation permanente ? Autrement dit : comment préserver l'oscillation entre l'immersion dans le flux de l'œuvre hypermédiatique et le recueillement dans la coalescence silencieuse de l'écriture et de la lecture ? Chercher des réponses à cet enjeu exige, certes, un investissement dans ce que l'on appelle « humanités numériques », comme champ transdisciplinaire encore assez imprécis. Mais, il ne faudra pas oublier qu'en amont et en aval, cela touche aussi le cœur même de la « recherche d'un nouveau monde » (Bon 2020 : 15-53), avec tout ce qui la pré-suppose et qui ne saura se faire sans la force poétique des fictions, comme celle de François Bon, qui rêve du futur comme revisitation d'un passé imparfait.

Notes

* Ana Paula Coutinho est Professeure habilitée à diriger des recherches à l'Université de Porto (Département d'Études Portugaises et Romanes de la Faculté de Lettres), où elle enseigne surtout la littérature comparée et les études françaises. Docteure en Littérature Comparée (1998) et HDR en Littératures et Cultures Romanes (2010), elle a toujours travaillé sur la littérature contemporaine dans une perspective comparatiste. Depuis quelques années, elle s'intéresse tout particulièrement à la recherche dans les domaines des interculturalités et des représentations littéraires et artistiques de la migration et de l'exil. Elle a intégré à plusieurs reprises la Direction de l'Instituto de Literatura Comparada et elle actuellement sa coordinatrice scientifique. Elle est aussi la coordinatrice de l'encyclopédie digitale Ulyssei@s. Membre collaborateur du CRIMIC (Université Paris IV), elle a collaboré aussi avec le Programme *Non-Lieux de l'Exil* (Collège d'Études Mondiales - FMSH). Elle est vice-présidente de l'Alliance Française de Porto. Elle a plusieurs études publiées dans des revues et des ouvrages collectifs, nationaux et étrangers (*Colóquio/Letras, Cadernos de Literatura Comparada, Revue de Littérature Comparée, Diogenes, Gávea-Brown, Carnets, Latitudes: Cahiers Lusophones, Intercâmbio...*). Parmi les livres publiés ou édités: *António Ramos Rosa. Mediação Crítica e Criação Poética* (Quasi Edições, 2003, Prix Essai Pen-Club) ; *Lentes Bifocais - Representações literárias da Diáspora Portuguesa* (Afrontamento, 2009), *Passages et Naufrages migrants. Les fictions du détroit* (avec Maria de Fátima Outeirinho et José Domingues de Almeida), Paris, Harmattan, 2012 ; *Nos & leurs Afriques. Images identitaires et regards croisés. Constructions littéraires fictionnelles des identités africaines cinquante ans après les décolonisations* (avec Maria de Fátima Outeirinho et José Domingues de Almeida), Frankfurt, Berlin,

Peter Lang, 2013 ; *Marqu Shore Duras. Palavras e Imagens da Insistência*, ILCML, Coleção Libretos, 2015.

¹ <https://richreading.ppke.hu/>.

² Devenue, entre-temps, une des premières revues littéraires francophones uniquement numérique.

³ Cf. <http://remue.net/qui-sommes-nous> [consulté le 20 juin 2020].

⁴ S'il n'est pas le seul, il est sûrement un des rares écrivains contemporains qui pouvait exposer, il y a déjà une dizaine d'années, une « autobiographie numérique » au micro de France Culture. [En ligne] : <https://www.franceculture.fr/emissions/place-de-la-toile/francois-bon-autobiographie-numerique>.

⁵ Voir, par exemple, son intervention à l'occasion du colloque international « Vers une littérature mondiale à l'heure du numérique? », intitulée « Qu'est-ce que le Web change à l'auteur de littérature? » (Bon 2015).

⁶ <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9L1074>.

⁷ <https://www.tierslivre.net/2tumulte/spip.php?article1>.

⁸ Voir - Manifeste pour une pensée numérique de l'écrit. <https://www.youtube.com/watch?v=8kFnttl109o>.

⁹ De noter que le *tierslivre.net* comprend un « espace abonnés ». En gérant différents niveaux du contenu du site, l'auteur appelle aussi à différents degrés de lecture de son Livre numérique.

¹⁰ Voir sa réflexion, assez stimulante et innovatrice à plusieurs titres : « (écrire) que les commentaires ne sont pas une écriture du bas » (Bon 2011 : 255-261)

¹¹ Titre de la traduction française. J'ai pourtant utilisé la traduction portugaise.

Bibliographie

Barthes, Roland (1973), *Le plaisir du texte*. Paris, Éditions du Seuil.

Bon, François (1985), *Limite*. Paris, Minuit.

-- (2011), *Après le livre*. Paris, Éditions du Seuil.

-- (2012), *Autobiographies des objets*. Paris, Éditions du Seuil.

-- (2015), *Tiers Livre*, « Qu'est-ce que le Web change à l'auteur de littérature? », [En ligne]. mis à jour le 19 avril 2016. <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article4224> (Consulté le 18 juillet 2020).

-- (2020), *Société des Amis de l'Ancienne Littérature précédé de Recherche d'un nouveau monde*. Tiers Livre éditeur.

Bonnet, Gilles (2012), *François Bon, d'un monde en bascule*. Chêne-Bourg, La Baconnière.

-- (2015), « On relit toujours avec de soi: l'écranvain en son site », *Komodo 21*, 1. En ligne: <http://komodo21.fr/on-relit-toujours-avec-de-soi-lecranvain-en-son-site/> [consulté le 28 octobre 2020].

- (2017), *Pour une littérature numérique. Littérature et internet*. Paris, Éditions Hermann.
- Hesse, Hermann (2018), *Uma Biblioteca da Literatura Universal*. Lisboa, Cavalo de Ferro.
- Rajewsky, Irina O. (2005), « Intermediality, intertextuality, and remediation. A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédiatités*, 6, pp.43-64.
- Taupenot, Maé (2017), *Étude du Tiers Livre de François Bon de 2005 à aujourd'hui, une renégociation des pratiques d'écriture par le numérique*, Université Lyon 2. Consulté dans <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/67862-etude-du-tiers-livre-de-francois-bon-de-2005-a-aujourd-hui-une-renegociation-des-pratiques-d-ecriture-par-le-numerique.pdf> [Consulté le 30 juillet 2020].
- Viart, Dominique (2008), *François Bon. Étude de l'œuvre*. Paris, Bordas.

Le sens commun nous dit que lire un texte littéraire est tout simplement, et avant tout, de l'ordre du plaisir (Compagnon 1998), sa réhabilitation étant dès lors aussi celle des modalités de récupération et de renouvellement du « plaisir du texte » (Barthes 1973) et des plaisirs de lire. Même le caractère souvent ludique, ironique et citationnel de la fiction contemporaine qui met souvent en jeu « (...) un extérieur qui se veut littéraire, [et qui] ne s'adresse qu'à des déjà lecteurs » (Demoulin 1997 : 11), ne restreint pas ce plaisir, mais le déploie et le complexifie.

Libretos



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

UIDP/00500/2020

U. PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

ISBN 978-989-54784-9-1