

Habilitation à diriger des recherches

Soutenance du 27 octobre 2005

Le dossier que j'ai l'honneur de vous présenter constitue une étape importante dans une recherche sur la lecture littéraire commencée il y a près de 20 ans, recherche dont les racines sont en vérité plus anciennes encore.

L'Université de Reims était le lieu naturel pour la présentation de cette recherche. J'y ai en effet préparé et soutenu en 1993 ma thèse de Doctorat Nouveau Régime sous la direction de Michel Picard. Or c'est ce même Michel Picard qui créa ici, vers la fin des années 70, le « Centre de Recherche sur la Lecture Littéraire ». J'ai eu la chance de recevoir directement son enseignement. J'ai également eu le plaisir et l'avantage de travailler avec Vincent Jouve qui a assuré la continuité de ce Centre à la suite de Bertrand Marchal. Je le remercie d'avoir pris en charge l'organisation de cette Habilitation et lui associe Jean-Emmanuel Tyvaert, directeur de l'actuel CIRLLLEP qui fédère depuis deux ans l'ancien CRLELI et deux autres centres de Recherche et nous accueille dans cet amphithéâtre. Je remercie également les membres du jury qui ont chacun à des titres différents marqué mon parcours de recherche et qui ont bien voulu participer aujourd'hui à son évaluation. J'adresse enfin un signe à toutes les personnes qui m'ont fait l'amitié d'assister à cette soutenance.

La notion de lecture littéraire vient d'horizons divers, allant du New Criticism américain à l'Ecole de Constance en passant par la théorie développée en France dans les années 60 et 70, théorie illustrée notamment par les travaux de Barthes. Elle prit, comme je viens de le dire, une acuité particulière à Reims voici près de 30 ans. Aujourd'hui la lecture littéraire est passée dans le langage

courant de la critique universitaire sans que certains malentendus soient levés concernant l'acception de ce syntagme. La dernière édition du livre de Jean-Louis Dufays *Pour une lecture littéraire* le rappelle, dressant dans une perspective phénoménologique la liste de ces diverses acceptions. Toutes ne se valent pas : dès lors qu'on confère au littéraire son plein sens artistique, le syntagme ne peut qu'ouvrir sur l'idée de création partagée entre auteur et lecteur ; telle est l'idée que je défendrai et sur laquelle je reviendrai dans un instant.

Ma recherche a été conduite dans un va-et-vient entre pratique des textes et théorie littéraire. Le mémoire de synthèse préparé pour cette Habilitation a tenté de décrire un itinéraire long et atypique, compliqué, retardé mais peut-être enrichi par quinze années essentiellement consacrées à l'enseignement dans le Second Degré. Les jalons principaux de ma recherche furent un lointain mémoire de maîtrise sur E. Dabit, chef de file du populisme, une thèse sur l'œuvre romanesque d'Elsa Triolet soutenue en 1993, un essai sur *La Défense de l'infini* d'Aragon publié en 2000 et un essai général, *Le roman de la lecture*, publié en 2004. Triolet Aragon : deux auteurs phares, surtout le second, la réputation du premier restant pour partie à faire, si j'ose dire, et d'autres auxquels j'ai consacré des travaux isolés ou récurrents : Breton, Eluard, Desnos, Gilbert-Lecomte, Huysmans, qu'on pourrait englober dans la constellation surréaliste au sens large du terme, mais encore Tirso de Molina, Kleist, Perec, Le Clézio, Hyvernaud. Ce dossier présente un caractère hybride, à mi-chemin entre théorie et pratique : j'en conviens et je le revendique, me méfiant quelque peu de la théorie pure, surtout en art. La théorie dont je veux essayer de parler est une théorie soumise au feu de la lecture de textes diversifiés et se nourrissant des suggestions auctoriales en la matière. La composition du *Roman de la lecture* en est le reflet. Cette théorie a englobé dans le champ littéraire une série de problématiques secondes : question du roman social et engagé, des avant-gardes (surréalisme, Oulipo), des auteurs présumés mineurs, questions plus

générales de la fiction, de l'allégorie et du symbole, du rapport littérature/philosophie. Toutes relèvent de la lecture littéraire ou encore de la catégorie esthétique, seules capables de les subsumer.

Arrivant après beaucoup d'autres travaux théoriques, ma réflexion sur la lecture littéraire ne peut se prévaloir que de réajustements ou, si l'on veut, d'une sorte de recadrage : l'essai de 2004 et le mémoire de synthèse *Pour une pratique esthétique de la lecture* représentent à cet égard deux façons d'explorer l'idée de lecture littéraire telle que je l'entends. Déplaçant encore légèrement l'accent, je placerais volontiers cette soutenance sous le signe de la réflexivité pour tenter de faire saisir, par-delà sa diversité, l'unité provisoire d'une pensée toujours en cours de développement.

Réflexivité peut se comprendre de deux manières. Dans le champ littéraire, le terme désigne une tendance qui va croissant avec le vingtième siècle, tendance consistant pour les créateurs à intégrer dans leur œuvre par un jeu de miroir le processus de la création, donc à en compliquer le sens. Ce sont ces auteurs-là qui constituent l'objet privilégié des études particulières que j'ai écrites. Réflexivité au sens philosophique et spécialement kantien du terme désigne l'effort de l'esprit pour se confronter à ses propres résultats, pour évaluer son pouvoir de connaître, c'est le fameux criticisme dont *Le Roman de la lecture* s'est voulu l'écho.

Après avoir examiné ces deux points, j'en reprendrai ensuite un peu plus rapidement deux autres consacrés aux hypothèses de « la lecture comme pratique esthétique » et aux travaux qui pourraient en découler.

Amené à me spécialiser dans l'étude de la littérature du vingtième siècle, j'ai rencontré de façon récurrente la thématique de la création artistique et de la lecture chez Butor, Sartre, Yourcenar, Le Clézio, Hyvernaud, Perec. Les textes lus par les héros de romans symbolisent la diversité de choix existentiels chez Marguerite Yourcenar (*Mémoires d'Hadrien*), des modalités de lecture chez Le

Clézio (*Onitsha*), la mise en abîme d'une forme de lecture aliénée par défaut de distanciation chez Butor (*L'Emploi du temps*)

Cette caractéristique de l'écriture se retrouve dans les romans d'Elsa Triolet choisis pour le corpus central de ma thèse : la trilogie *L'Âge de nylon* et *Les Manigances* ; tous, sous des formes différentes mettent en scène des lecteurs. *Luna-Park*, second volet de la trilogie, et *Les Manigances* apparaissent comme des variations sur le fantasme d'omnipotence suscité par une lecture mal réglée ; ils invitent aussi à réfléchir sur le mécanisme de comblement des blancs, emblématique de la lecture de roman. Contemporaine du Nouveau Roman, ère du soupçon, selon le mot de Nathalie Sarraute, Elsa Triolet intègre à sa façon la déconstruction à la construction. Cette écriture donne à lire en contrepoint d'un humanisme progressiste l'envers infernal du siècle, superposant dans *L'Âme* à la figure de Nathalie, ancienne résistante déportée, celle de la tsarine Catherine II.

De ce point de vue les œuvres de la maturité diffèrent chez la romancière de celles de l'époque de Résistance plus axées sur un premier degré et sur la volonté de transmettre un message. Si le programme narratif n'est jamais réalisé chez cet auteur avec la lourdeur rendant pénible la lecture de certains romans inspirés par l'esthétique du réalisme socialiste, la visée didactique se fait ainsi plus subtile, voire problématique. Les signes relatifs aux livres viennent redoubler ce que les images, une fois distanciées, permettent de décrypter. Quelque chose intervient dans l'écriture qui en dépasse le message immédiat ; comme une réévaluation implicite par images interposées, dont peut s'emparer une lecture active : tel est le sens que je donnai à l'intitulé très général de ma thèse : *Pour une relecture d'Elsa Triolet*.

Le montage de séquences à caractère onirique, la pratique poétique de l'ellipse confèrent même à la narration trioletienne une dimension poétique qui incite le lecteur à une approche distanciée et augmente sa marge d'interprétation. Cette idée mûrie entre-temps devint le fil directeur de la

réécriture de ma thèse : il en résulta l'essai *La lumière noire d'Elsa Triolet* qui paraîtra aux éditions des ENS dans le courant de l'année 2006.

J'ai retrouvé les caractéristiques d'une écriture réflexive sous d'autres formes chez Aragon dont l'étude a coïncidé avec la rencontre de l'ÉRITA (équipe de Recherches Interdisciplinaire Triolet Aragon). Cette réflexivité apparaît déjà dans le terreau intertextuel de l'écriture aragonienne. Les écrits de la période surréaliste qui ont d'abord retenu mon attention font apparaître l'empreinte majeure de Lautréamont, empreinte naguère indiquée par Michel Charles (« Aragon lecteur de Lautréamont »). Or l'ironie poétique de cette écriture aux accents jusqu'alors inouïs tient pour une large part aux références à la lecture dont elle se nourrit. Maldoror, parodiant romantisme et mélodrame, déploie ses discours comme autant de cauchemars éveillés mais l'auteur sollicite d'emblée le réglage de lecture à même de faire de ce voyage infernal que constituent les *Chants* un exorcisme. Au seuil de l'œuvre, la thématization de la lecture, dédoublée entre la hauteur de vue intellectuelle, symbolisée par le vol des grues, et la plongée dans le marécage fantasmatique, préfigure la théorie exposée par Michel Picard dans *La lecture comme jeu*. Elle fonctionne, m'a-t-il semblé, comme opérateur de lecture dans les textes de *La Défense de l'infini*, le motif du marécage continuant à innover différentes œuvres, du *Traité du style* aux *Voyageurs de l'impériale*.

D'autres aspects découlent encore de cette parenté profonde. *Irène*, fragment le plus important de *La Défense de l'infini*, met ainsi en abîme l'écriture et la lecture du texte érotique en train de s'élaborer ; là réside pour une large part la spécificité d'Aragon face à d'autres tentatives du même ordre (Apollinaire, Desnos). J'ai montré comment *La Défense de l'infini* juxtapose l'exaltation de l'absolu, résidu romantique, et sa négation dans la continuité de l'ironie dadaïste, au point que son titre se lit sérieusement et par antiphrase.

On peut encore appliquer à Aragon lui-même le modèle Lautréamont-Ducasse d'assimilation du patrimoine littéraire, avec et contre les auteurs convoqués, en évitant de prendre pour argent comptant les commentaires rétrospectifs de son œuvre. Par exemple, ce qu'il écrit en 1969 sur *La Défense* comme bordel romanesque, opposé négativement à la période réaliste qui suit, peut aussi être compris comme rationalisation dans l'après-coup, piste interprétative nouvelle et brouillage des pistes.

Le problème de lecture posé par le texte éclaté de *La Défense* m'a amené à emprunter à Michel Charles le concept d'énoncé fantôme et à en risquer l'extension hors du champ des œuvres classiques essentiellement visé dans *l'Introduction à l'étude des textes* : il s'agissait, dépassant la disparate et le décousu apparent des séquences ayant survécu à l'autodafé, de faire apparaître une cohérence métaphorique et en dernier ressort poétique.

La fréquentation du séminaire de Poitiers au début des années 2000 m'a permis d'approfondir le rapport entre le texte aragonien et les problématiques de la lecture. J'en retiens spécialement la session consacrée à l'allégorie et au symbole. L'allégorie, partagée entre un versant rhétorique et un versant herméneutique, est la figure de la non transparence. À ce titre elle concerne de près la lecture dont elle est l'emblème ou l'indice, ainsi que l'a suggéré Paul De Man dans une perspective déconstructionniste. Soit dit par parenthèse, c'est la préparation de la prochaine journée d'études « Lectrices et lecteurs » qui m'a amené cet été à étudier de plus près, à partir de l'idée de la déconstruction des genres sexuels, l'écho outre-Atlantique d'une pensée de la déconstruction venue de France. Pour revenir à Aragon, j'ai été frappé par la place de l'allégorie dans un texte comme *Le Paysan de Paris* qui rivalise à sa façon et par ses moyens propres avec la philosophie classique allemande. Aragon semble inscrire ainsi la problématique de la lecture au cœur de l'écriture surréaliste.

Enfin la phrase plus tardive de *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* – « je n'ai jamais écrit mes romans, je les ai lus » – n'ouvre pas seulement sur le

mythe d'une écriture romanesque échappant à tout plan préalable, sorte de résidu aragonien de l'automatisme : elle signale encore l'importance chez l'écrivain de la lecture, fréquemment intégrée à son écriture comme degré méta-discursif.

Par des voies diverses, l'œuvre d'Aragon a donc constitué à la fois un banc d'essai et un ferment de la réflexion théorique sur la lecture poursuivie en parallèle. Nul doute que la métaphore du « roman » utilisée pour le titre de mon essai, donc l'emploi hors de son champ d'application premier du terme « roman », lui doive aussi quelque chose.

J'en viens au second volet de la réflexivité, plus théorique, dont je voulais parler. Il me faut d'abord convenir de la difficulté pour un non spécialiste de s'aventurer en partie sur le terrain philosophique. Il paraît en même temps impossible pour les deux disciplines, théorie littéraire et philosophie, de s'ignorer mutuellement, ainsi que l'a démontré une longue tradition mêlant concurrence et échanges fructueux. L'actuel CIRLLLEP, qui regroupe littéraires, philosophes, anglicistes et linguistes, illustre au plan local ce besoin ressenti par chacun de regarder un peu au-delà de son champ disciplinaire. Si le risque d'erreur ou d'incompréhension n'est pas à écarter, il en est un plus fâcheux, peut-être : celui de parler un langage théorique sans essayer de comprendre d'où il vient.

Le regain d'attention prêté au criticisme dans cette recherche théorique a encore coïncidé avec la lecture d'Aragon qui bataille durement avec l'auteur de la *Critique de la raison pure* dans *Le Paysan de Paris* au terme d'une digression sur l'imagination : « Moustique, va ! Tu prends les marécages pour la terre ferme ! Tu ne t'enliseras donc jamais ! » ; autrement dit, l'écriture littéraire qui joue le jeu de l'image poétique est plus risquée que l'écriture philosophique conceptuelle ; pourtant le besoin de confrontation dépasse de loin chez Aragon le rejet simple.

Ainsi le récit de jeunesse *Les Aventures de Télémaque* se pose dans un rapport contre et avec l'épigraphe kantienne que j'ai analysé, montrant que le récit esquisse autre chose que le pur mouvement de négation dadaïste représenté par le personnage de Mentor.

De son côté la *Critique de la raison pure*, ainsi que le souligne Alain Renaut, ne se présente pas comme une déduction logique à partir de principes : elle se veut construction progressive d'une vérité intellectuelle à travers un discours réflexif qui fait place à la juxtaposition, aux ruptures plus qu'aux connecteurs logiques. La pensée réflexive se retrouve chez Kant dans le jugement esthétique. Côté aragonien, j'ai remarqué après André Gavillet l'attachement à la valeur sociale du langage, à sa valeur communicationnelle qui pourrait être un point de jonction entre l'écrivain et le philosophe. *Traité du style*, dernier manifeste surréaliste aragonien, plaide encore pour une connaissance précise du sens des mots contre certaines divagations discréditant l'écriture surréaliste, même si Aragon refuse de réduire le sens des mots à leur contenu lexicalisé. J'ai observé aussi une distance commune chez les deux auteurs vis-à-vis de l'absolu : rejet, côté kantien, de la métaphysique, de l'accès au noumène comme chose en soi. Côté aragonien : hantise de l'absolu et conscience ironique de son impossibilité ; cette ambivalence se retrouve dans la séquence fameuse sur « le stupéfiant image », mise en scène sur le mode de la réclame publicitaire dans *Le Paysan de Paris*.

Ce rejet de l'absolu donne sans doute à Kant un regain d'actualité aujourd'hui et le distingue de Hegel dont la philosophie pose comme horizon de la pensée rationnelle dialectique un absolu de connaissance qui abolirait la distinction entre le sujet et l'objet, entre la pensée et le réel. Breton, grand lecteur de Hegel, désigna de façon récurrente cet horizon comme le « point sublime ». À cet égard, j'ai pu montrer qu'Aragon était sans doute un peu moins hégélien que Breton.

Au plan théorique, j'ai tenté d'appliquer la méthode critique et réflexive à la lecture littéraire héritée du modèle Picard/Winnicott. Ce recadrage a connu deux étapes principales.

Le lecteur et le livre fantôme représente un premier banc d'essai pour ce modèle théorique. Il aboutit à la validation relative de la thèse centrale de *La Lecture comme jeu* : la fonction réparatrice et socialisante de l'art. Grâce au dédoublement entre le moi régressif fantasmatique, illusionné, et le moi informé par un savoir culturel, apte à la distanciation, grâce au dédoublement entre *lu* et *lectant*, la lecture, forme supérieure de jeu, assure au sujet une meilleure adaptation à la vie sociale. L'écriture-lecture de *La Défense de l'infini*, observable à partir des fragments rescapés de son autodafé, apparaît comme un garde-fou contre la fureur « autolytique » qui conduisit son auteur à cette époque au bord du suicide. Le livre fantôme reconstruit par le tiers lecteur déploie cet univers fantasmatique et le rend du coup interprétable.

Pourtant l'expérience de lecture imposée par ce texte juxtapose ce parcours reconstruit et le parcours déstructuré calqué sur la forme morcelée de l'ensemble. Autrement dit le dé-lire n'est pas résorbé totalement.

D'où l'interrogation sur la valeur universellement réparatrice du jeu littéraire, que Michel Picard apparente au célèbre jeu de la bobine décrit par Freud. Le jeu réparateur côtoie ici le jeu destructeur que j'ai appelé jeu de la roulette par référence à la fascination d'Aragon pour le casino. La confrontation au texte de *La Défense de l'infini* m'a amené à assouplir la proposition initiale : lecture littéraire = lecture réparatrice.

Le Roman de la lecture tente d'aller un peu plus loin.

La proposition « la littérature, c'est la lecture » quelquefois employée ici et là ne peut être entièrement recevable, malgré ces deux idées fortes : 1/ tout écrivain est le premier lecteur de son œuvre et 2/ « la littérature n'existe pas sans la lecture ». Nier l'importance de l'artefact auctorial dans le phénomène

littéraire relèverait de l'abus. Chacun sait d'expérience qu'il n'y a pas les mêmes plaisirs et les mêmes richesses à tirer de n'importe quel texte.

La lecture peut néanmoins s'appeler « littéraire », si l'on envisage le littéraire sous l'angle de l'effet esthétique, ce qui conduit à une sorte de partage de la qualité littéraire entre les deux pôles de l'émetteur et du récepteur. Associer l'adjectif « littéraire » au substantif « lecture » suppose que l'acte de lecture lui-même puisse revendiquer cette qualité et cela passe alors par une mise en mots ou un contre-texte dont la nécessité n'avait peut-être pas jusqu'alors été soulignée. Les essais sur la lecture littéraire en font pourtant la preuve implicitement et l'on a par exemple remarqué la richesse et l'intérêt des interludes proposés à l'appui de *La Lecture comme jeu*. C'est pourquoi le premier chapitre du roman de la lecture s'appelle « Du texte de lecture ». Le second avance la métaphore du roman pour penser plusieurs traits de la lecture littéraire toujours envisagée comme jeu : sa fonction de connaissance atteinte par un trajet interprétatif et son caractère de méconnaissance résiduelle, tant cette lecture, quelles que soient ses qualités éventuelles, porte en elle d'ignorance et d'insuffisance ; c'est ce que j'ai appelé « l'empreinte du sujet lisant sur sa lecture ». Le roman, catégorie d'origine littéraire, signale encore le caractère de performance verbale attribué à la lecture littéraire selon cette acception précisée. Bien entendu, je ne veux pas dire qu'une lecture muette ne précède ou n'accompagne pas cette lecture mise en mots dont je parle et qu'elle n'ait pas sa valeur et son importance en tant qu'ébauche de l'acte littéraire. Il me semble néanmoins difficile de soutenir l'idée d'une lecture pleinement active et donc littéraire sans lui adjoindre le corollaire d'une transposition dans un ordre verbal émanant du lecteur.

Les chapitres 4 et 6 tentent de faire entrevoir cette empreinte du sujet lisant. À propos de la fiction, le chapitre 4 distingue deux degrés correspondant à deux acceptions principales et sans doute aux deux grandes valeurs du langage, communication et création. L'assertion feinte, d'une part, dont la formule

logique fut donnée par Searle, sépare les énoncés en deux catégories, fictifs et non fictifs, selon que l'énonciateur s'exprime par jeu ou authentiquement ; on est ici dans le premier degré de la fiction. La définition poético-philosophique, d'autre part, attribue une part de fiction, donc d'imaginaire, à tout énoncé ; c'est cette fiction que j'ai proposé d'appeler seconde. La frontière entre le concept, même scientifique, et la métaphore apparaît dans ce cas poreuse, ce qui ne signe pas la fin de toute prétention à la connaissance par le langage mais signale à nouveau la concurrence interne qui s'y joue entre connaissance et méconnaissance. En ce sens les concepts analytiques et notamment le complexe d'Œdipe peuvent eux-mêmes être compris comme fictions heuristiques. Autrement dit, la lecture littéraire qui ne peut se passer de l'appareil conceptuel de la psychanalyse, comme le montre le chapitre 6 consacré au fantasme, entre, comme spécification de la fiction seconde, dans le champ de ce que j'ai appelé « fiction induite », ce qui n'annule pas sa valeur mais en relativise le produit.

Les chapitres 8 et 12 consacrés à l'intertexte et à l'auteur prolongent cette représentation de la lecture littéraire comme roman. L'aventure, côté intertexte, se joue sur les deux plans de la reconnaissance et de l'interprétation. J'ai avancé à ce propos l'idée d'intertextes latents, reprenant sous une forme moins large une des acceptions du rapprochement textuel décrit par Jean Bellemin-Noël sous le terme d'interlecture. L'interlecture qui inclut le rapprochement d'une œuvre avec des textes ultérieurs me paraît davantage tournée vers la création. L'intertexte latent est un intertexte plausible du point de vue du geste auctorial, mais contredit par les structures apparentes du texte. Son exhumation met en évidence un refoulement. On pourrait me reprocher ici de restaurer la psychanalyse d'auteur dont j'ai fait, après bien d'autres, la critique. Je m'en défendrai en indiquant que c'est l'écrit dans sa signification élargie qui reste la préoccupation principale.

Le « roman de l'auteur », enfin, prend acte du retour dans le paysage critique de la figure de l'auteur, selon la formule titre de l'essai de Maurice Couturier,

en évitant peut-être de retomber dans l'ornière de l'ancienne critique attachée à l'explication du texte par son créateur. Désigner toute pensée de l'auteur, qu'elle soit ou non biographique, comme roman revient à poser entre l'auteur empirique et sa manifestation dans un mode singulier d'énonciation littéraire – que Laurent Jenny appelle le scriptural – l'écran translucide de l'imaginaire lectoral. Étudiant toutes les ressources cognitives dont dispose le lecteur pour appréhender l'ombre de l'auteur dans sa création, tous les obstacles qui subsistent, le chapitre situe cette saisie toujours impossible entre les deux pôles de l'interprétation proliférante grâce aux sciences humaines – le *Flaubert* de Sartre – et de l'invention métaphorique – les *Vies imaginaires* de Marcel Schwob.

J'en viens à présent à cette équivalence entre lecture littéraire et « pratique esthétique » explorée dans la seconde partie de mon mémoire de synthèse.

La notion d'esthétique est l'enjeu d'affrontements philosophiques que j'ai tenté de rappeler. Elle paraît nécessaire pour mieux faire saisir le caractère artistique du littéraire, ce qui le distingue d'autres régimes de lecture orientés vers un but purement pragmatique ou savant. « Esthétique », par référence à la faculté de juger réfléchissante, signale la dimension synthétique complexe d'une lecture littéraire combinant les affects et les savoirs.

La lecture est-elle alors une conduite, comme le dit Schaeffer, ou une pratique esthétique matérialisée par un contre-artefact ? Les deux sont sans doute envisageables mais la pratique aboutissant au contre-artefact semble requise dans une lecture littéraire digne de cette appellation. Faute de quoi, elle risque toujours d'être ramenée à l'idée de « lecture des textes littéraires », autrement dit d'être privée de tout contenu théorique spécifique. La littérature apparaît ainsi comme un art à deux temps, contrairement à ce que dit Goodman qui limite cette notion aux arts à exécution publique comme la musique.

Si l'emploi de figures joue un rôle majeur dans le texte littéraire d'auteur, il semble que le texte de lecture puisse d'autant moins s'en passer à son tour que lui-même s'autorise une marge de création ou de recréation. Le figural décrit par Jenny pour désigner l'empreinte de l'auteur sur son texte se trouve ainsi dédoublé. La rhétorique de la lecture se déplace du texte d'origine vers le contre-texte, dépassant l'acception envisagée par Charles. Comme le note encore Bellemin-Noël, toute lecture participe à la fois d'un dévoilement et d'un *revoilement* du sens.

Un autre point épineux concerne les rapports entre plaisir et connaissance. Faut-il les dissocier au moins partiellement comme Schaeffer ou les superposer dans un plaisir de la connaissance, comme Goodman ? Si la dissociation reste en principe possible, la combinaison paraît beaucoup plus féconde. J'ai esquissé ici un schéma selon trois degrés de la connaissance, dont les deux premiers sont empruntés à Schaeffer : connaissance basique horizontale fondée sur l'appréhension sensible de l'objet texte, sur l'association de ses sonorités, par exemple ; connaissance seconde, verticale, généralisante ou particularisante, obtenue par l'application au texte d'outils conceptuels forgés par les sciences humaines ; troisième degré assuré par le texte de lecture, se déployant à nouveau horizontalement dans les associations interprétatives qu'il effectue à partir des émotions et des savoirs interférant dans la lecture. Ces trois degrés ne se superposent pas avec la description des instances lectrices de la triade Lu/liseur/lectant. Ces instances désignent en effet des rapports, d'ailleurs complémentaires, du lecteur au texte. Ces rapports ne sont pas faits que de connaissance. Du point de vue cognitif, l'investissement sensoriel et affectif (comprenant émotions et fantasmes) apparaît toujours comme la condition nécessaire et jamais suffisante de la connaissance, tant qu'elle n'a pas été médiatisée par une production langagière.

Le troisième degré de la connaissance s'éprouve par le parcours de liens textuels élaborés dans le texte de lecture et qui dérivent eux-mêmes de l'artefact

auctorial. Il ne se limite pas à la reconnaissance de l'intention d'auteur dont Schaeffer a pourtant raison de réintroduire l'idée. Il y aurait plutôt connaissance partagée, augmentée. L'idée se retrouve ici et là, chez Bakhtine pour qui « la compréhension de l'énoncé est toujours dialogique » et peut-être déjà chez Peirce dont le schéma de la communication indique qu'un signe a toujours besoin d'un interprétant. Avec Rancière, on peut aussi faire de l'esthétique au sens moderne du terme le terrain du dissensus à partir duquel se remodelent, dans les réponses des différents lecteurs aux œuvres, les représentations collectives.

Autrement dit, la lecture littéraire me paraît appeler une réflexion renouvelée sur la langue et le langage dont on voit peut-être aujourd'hui les prémisses. Laurent Jenny, dans un article récent « La langue, le même et l'autre » (Fabula, n° 0, « Théorie et histoire littéraire », juin 2005) propose de comprendre le style –« comme processus ouvert et historique de différenciation ». On pourrait, élargissant le propos, substituer au style le littéraire. Le même Jenny évoque d'ailleurs un peu plus loin « le dialogisme linguistique travaillant souterrainement toute langue »

J'en viens enfin aux projets découlant de ces considérations. Le projet d'essai sur une approche renouvelée de l'intertextualité du point de vue de la lecture pourrait permettre d'articuler lecture et créativité littéraire. Je propose d'y explorer quatre problématiques correspondant peut-être à autant de moments de l'expérience littéraire : 1/ Reconnaissance ou méconnaissance des intertextes, 2/ Effets de régie liés à cette reconnaissance, 3/ Effets de sens intégrant et dépassant l'intention auctoriale, 4/ Relation intertextuelle entre texte d'auteur et texte de lecture, qui continuerait à interroger le littéraire à travers le prisme particulier du texte de lecture.

Le projet de colloque sur la lecture des *Œuvres Romanesques Croisées* d'Aragon et Elsa Triolet représente un autre prolongement de ce

questionnement sur le rapport entre lecture et intertexte. Il s'agirait, entre autres, de s'y demander dans quelle mesure la reconnaissance d'une intention auctoriale double, intention en quelque sorte affichée par le discours d'escorte des « avant-dire » et des « après-dire », est à la fois indispensable et insuffisante à la construction du sens. Mais aussi, peut-être, de mettre au jour ces énoncés fantômes qui constituent le fonds culturel commun d'une création alternée unique en son genre.

En tant que métaesthétique, la réflexion ouverte dans le roman de la lecture, suppose la révision et le réexamen critique des concepts fondant son discours, concepts forgés par les poéticiens du texte ou par la métapsychologie freudienne. Tel est le sens des travaux annoncés avec les deux journées d'étude « Lectrices et lecteurs », d'une part, « théorie et fiction », de l'autre ; dans un même ordre d'idées, je citerai encore ma participation au projet de *Dictionnaire critique et raisonné des théories de la lecture* initié par Vincent Jouve en liaison avec le groupe Fabula.

Réfléchissant sur la notion de lecture genrée dans la perspective de la très prochaine journée « Lectrices et lecteurs », je trouvai durant l'été cette phrase de Jean-François Lyotard, citée par François Cusset dans son ouvrage *French theory* : « Mon avis est que les théories sont elles-mêmes des récits, mais dissimulés ; qu'on ne doit pas se laisser abuser à leur prétention à l'omnitemporalité » (*Instructions païennes*). J'y vois comme un ultime écho à ce roman de la lecture dont j'ai avancé l'idée pour tenter de penser, sur le mode du criticisme, la lecture littéraire.