



HAL
open science

L'herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction, XVIe-XXIe s. : introduction

Nicolas Correard, Vincent Ferré, Anne Teulade

► To cite this version:

Nicolas Correard, Vincent Ferré, Anne Teulade. L'herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction, XVIe-XXIe s. : introduction. L'herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction, XVIe-XXIe s., Classiques Garnier, pp.7-21, 2015, 10.15122/isbn.978-2-8124-3229-3.p.0007 . hal-01115838

HAL Id: hal-01115838

<https://hal.science/hal-01115838>

Submitted on 11 Feb 2015

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

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

Nicolas Correard, Vincent Ferré, Anne Teulade
– *Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*

Extrait (p. 7-21)
INTRODUCTION¹

Comment les œuvres littéraires prennent-elles en charge l'interprétation, et qu'entraîne cette appropriation de la question herméneutique au cœur de ces œuvres, en particulier lorsqu'elles sont fictionnelles ?

Les théories structuralistes, on le sait, caractérisées par le retour au texte même, ont été marquées par des ambitions objectivistes, notamment une recherche de la définition des caractéristiques générales du poétique et de la littéarité, fondée sur une analyse formelle des œuvres et de leurs relations intertextuelles. Cette perspective, qui a prouvé sa fécondité, se démarquait toutefois de toute visée interprétative : l'idée même de clôture du texte supposait qu'on le saisisse à partir de son fonctionnement interne et non depuis ses dehors. Or, avec les années 1980 sont apparues plusieurs théories littéraires qui ont remis à l'honneur l'herméneutique : la phénoménologie de la lecture², les théories de la fiction³, la nouvelle philologie et les théories cognitivistes⁴, chacune à sa manière, pensent ou projettent l'existence d'un sujet s'impliquant dans l'élaboration du sens du texte. Ce contexte intellectuel et la variété des modes d'interprétations qu'il met en jeu invitaient à répertorier et à analyser les différentes pratiques interprétatives, et à dégager comment peut se tisser, à travers elles, notre rapport aux textes littéraires, sans oublier de confronter l'interprétation des textes littéraires à celle d'objets relevant d'autres disciplines (droit, théologie, psychanalyse, médecine par exemple). Nous engageons ainsi une réflexion sur nos méthodes littéraires, mais aussi sur l'articulation entre la littérature et les savoirs. Dans un contexte de renouveau de l'herméneutique, notre volume dépayse cette réflexion à la lueur d'un questionnement sur la fictionnalité – dans des œuvres théâtrales aussi bien que romanesques.

Les représentations de l'interprétation dans la fiction : déplacements et métaphores

Notre réflexion s'appuie, d'abord, sur un constat. Les œuvres de fiction thématisent fréquemment l'activité herméneutique, certaines renvoyant explicitement au travail d'interprétation qu'un texte romanesque ou théâtral suppose chez le lecteur/spectateur ; d'autres abordant la pratique herméneutique en usant d'un détour par la mise en scène d'interprétations qui relèvent de domaines non littéraires, tels le droit, la psychanalyse, l'archéologie, la philologie ou l'exégèse, par exemple.

Dans le premier cas, la fictionnalisation concerne explicitement l'interprétation des textes littéraires, mais elle n'a pas toujours de visée immédiatement réflexive. Ainsi, les lecteurs et les auditeurs représentés dans *Don Quichotte* de Cervantès déploient leur capacité interprétative au sujet de nouvelles et d'histoires variées, tel *le Curieux impertinent* ou le récit du captif revenu d'Alger, qui ne sont pas des aventures de don Quichotte mais des récits

¹ Nous tenons à remercier Françoise Lavocat qui a soutenu cette recherche collective dans le cadre du projet ANR Hermès.

² Incarnées par les théories de la réception (H.R. Jauss, W. Iser) comme par U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, trad. M. Bouzaher, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Livre de Poche », 1994 [1990].

³ U. Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1985 [1979] ; M.-L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991 ; J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

⁴ Pour l'articulation entre sciences cognitives et théorie littéraire, voir par exemple E. Spolsky, *Gaps in Nature and the Modular Mind*, Albany, State University of New York Press, 1993 et L. Zunshine, *Why we Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 2006.

enchâssés. De même, dans *Feu Pâle* de Nabokov (*Pale Fire*, 1961), un certain Charles Kinbote, le narrateur du roman, propose des analyses littéraires fictionnalisées des vers du poète John Shade, son collègue à l'Université. D'annotations patientes, ses remarques prennent la forme d'une interminable logorrhée qui mêle analyses littéraires, anecdotes biographiques et roman policier. Pot-pourri parodique et satirique des pseudo-commentaires du pseudo-recueil poétique d'un auteur fantôme, le roman se donne donc à lire comme une *fiction d'interprétation* (en l'occurrence délirante). Dans ce roman comme dans le *Quichotte*, l'objet interprété n'est pas nécessairement la fiction cadre, mais un élément enchâssé.

Dans le second cas, les œuvres sont généralement centrées sur une figure d'interprète spécialisé : elles montrent des archéologues, des philologues, des historiens de l'art, des psychanalystes ou des juristes qui s'emploient à décrypter un objet avec des outils relevant de leur domaine propre. Ainsi, le philologue de *La Caverne des idées* de José Carlos Somoza⁵ mobilise, pour interpréter les divers sens possibles d'un texte ancien, ses savoirs linguistiques ; le narrateur du *Livre Noir* d'Orhan Pamuk⁶ tente de décrypter les chroniques de Djélâl à l'aide d'outils exégétiques empruntés à l'houroufisme, et les interprètes du *Tiers Livre* de Rabelais usent tour à tour de leurs savoirs philologiques, théologiques, médicaux, juridiques, pour répondre aux interrogations de Panurge.

Ces fictionnalisations de la pratique herméneutique ne renvoient pas nécessairement à l'interprétation de l'œuvre, elles ne sont pas immédiatement réflexives et ne relèvent pas d'emblée de la métafictionnalité, puisqu'elles usent d'un détour : soit l'objet de l'interprétation est un écrit qui n'est pas la fiction encadrante, soit il s'agit d'un objet non textuel. Toutefois, il est évident que les objets de l'interprétation, textuels ou non, entretiennent souvent une relation d'analogie avec l'œuvre-cadre : l'entreprise du traducteur de *La Caverne des idées* s'avère finalement liée au sens général du roman qui l'englobe, la réception des écrits du journaliste Djélâl peut être perçue comme une mise en abyme des enjeux de la réception du *Livre Noir*⁷, et les errances interprétatives des personnages rencontrés par Pantagruel et Panurge renvoient bien aux apories du *Tiers Livre*. Le déplacement de la question herméneutique sur d'autres objets peut donc constituer une médiatisation de la réflexion sur l'interprétation de la fiction cadre, et s'apparenter à une forme de réflexivité ou de mise en abyme.

Le propre de l'herméneutique fictionnalisée

Toutefois, notre propos n'est pas de revenir sur ces notions déjà bien étudiées, non plus que sur le récit spéculaire ou la métafictionnalité. Ces pratiques textuelles ne sont d'ailleurs pas superposables : la mise en abyme et la spécularité⁸ constituent des dispositifs précis d'enchâssement et de mise en miroir, tandis que la métafictionnalité⁹ peut se limiter à une simple rupture de la chaîne narrative entraînant une prise de distance du récepteur. Ces dispositifs qui reposent sur le dédoublement ou l'interruption peuvent avoir un effet ludique, critique, ou constituer des embrayeurs de réflexivité. Cette dernière se trouve donc plus du côté des effets que des modes d'écriture, et elle n'est pas systématiquement engagée dans les dispositifs évoqués. Ainsi, le « conte de Psyché » enchâssé au cœur de l'*Âne d'or* d'Apulée met en abyme le sens de la fiction cadre, reposant elle aussi sur la problématique de la

⁵ J. C. Somoza, *La Caverne des idées*, trad. de l'espagnol M. Millon, Actes Sud, coll. « Babel », 2002 [version originale publiée en 2000].

⁶ O. Pamuk, *Le Livre noir*, trad. du turc par M. Andac, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [version originale publiée en 1990].

⁷ E. Duclos, « Fictions pamukiennes : la fiction et ses enjeux dans *Le Livre noir* d'Orhan Pamuk », *Silène*, revue électronique, Centre de Recherches en Littérature et Poétique Comparée, Université Paris Ouest Nanterre La Défense. URL : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_141.pdf, p. 1 (page mise en ligne le 16 mars 2010 ; consultée le 27 juin 2012).

⁸ Voir L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

⁹ Voir par exemple L. Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, PUR, 2002.

curiosité, sans que l'interprétation, laissée à la charge du lecteur, s'en trouve directement thématifiée. À l'inverse, dans le *Colloque des chiens* (in *Nouvelles exemplaires*, 1613), soit la plus apuléenne des fictions de Cervantès, l'enchâssement entre différents niveaux de fictionnalité (le dialogue Campuzano-Peralta dans la nouvelle cadre du *Mariage trompeur* ; le dialogue de Berganza et de Scipion au niveau principal ; le récit de la sorcière Cañizares rapporté par Berganza, qui constitue un troisième niveau de fictionnalité) s'accompagne d'une prolifération de commentaires et d'interprétations, portant soit sur le même niveau du récit, soit sur un niveau inférieur ou un niveau supérieur, de bas en haut et de haut en bas. Mise en abyme et métafictionnalité vont alors effectivement de pair avec une représentation de l'interprétation dans la fiction. En somme, ces notions proches mais hétérogènes se recoupent ou non, selon les cas, mais elles doivent être distinguées pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, comme nous venons de le voir, si réflexivité, mise en abyme ou métafictionnalité il y a dans la fictionnalisation de l'interprétation, c'est en général de manière médiatisée, indirecte, à travers des mises en scènes fictionnelles plus ou moins imageantes ou métaphoriques, et non par le biais d'une simple rupture de l'illusion mimétique. En ce sens, leur valeur n'est pas, au premier chef, de briser l'immersion fictionnelle, d'engager une lecture ludique ou distanciée des œuvres. Par contraste, pensons au dispositif du théâtre dans le théâtre mobilisé à l'âge baroque¹⁰, ou aux processus métafictionnels que l'on observe dans les écritures romanesques parodiques au XVIII^e siècle¹¹, qui invitent le lecteur à adopter un recul critique porteur soit d'une réflexion sur la nature ontologique du monde, soit d'une mise en question des artifices de la fiction : ces textes engagent avant tout une distanciation par rapport au monde possible élaboré par la fiction, qui ne se retrouve que secondairement dans notre questionnement, et peut même en être tout à fait absent.

Ensuite, ces dispositifs ne véhiculent pas nécessairement de réflexion herméneutique. Ils peuvent constituer à eux-mêmes leur propre fin, lorsqu'ils sont purement ludiques. Ils sont également susceptibles de porter un discours esthétique ou philosophique, sur la nature artificielle de l'art et, en retour, une interrogation sur l'essence même du monde factuel. Notre propos est différent : il s'agit bien de nous interroger sur la manière dont la fiction médiatise la question de l'interprétation ; or toute réflexivité ou métafictionnalité ne porte pas sur ce type d'interrogation.

En outre, lorsque ces dispositifs ont une portée réflexive qui engage la question de l'interprétation de l'œuvre – deux conditions qui ne sont pas souvent réunies – la perspective privilégiée est celle du guidage et de la programmation de l'interprétation. C'est ce que l'on observe le plus souvent dans les formes spéculaires ou de mise en abyme, qui jouent du redoublement, de la réfraction et donc de la similitude entre réception de l'œuvre encadrée et de l'œuvre encadrante : ces dispositifs visent essentiellement l'explicitation. Or l'herméneutique fictionnalisée opère de manière moins univoque, comme le montrent les études réunies dans ce volume.

Si notre objet peut rejoindre les questions devenues topiques de la spécularité, de la métafiction et de la réflexivité, il ne se confond pas avec elles : il repose sur un dispositif plus circonscrit – la présence d'un ou de plusieurs personnage(s) interprète(s) – et suppose toujours une réflexion sur les enjeux de l'interprétation, ou du moins de la réception des œuvres.

Ce volume interroge donc de manière historique et théorique les raisons de cette absorption de l'interprétation par la fiction, si l'on se place du point de vue des œuvres, ou de cette déterritorialisation, si l'on se situe du côté des pratiques interprétatives. Il aborde les manières de fictionnaliser l'interprétation en étudiant les types d'interprétation (de la lecture

¹⁰ G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996.

¹¹ L. Lepaludier, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », *op. cit.*, p. 36.

au discours herméneutique, en passant par la pratique du commentaire), la prise en charge par différentes instances énonciatives (auteur, narrateur ou personnages), et les procédés de présentation de cette interprétation, par le biais de digressions, d'anecdotes, d'enchâssement des fictions, ou de débats entre conteurs ou lecteurs. Il examine également l'efficacité poétique et herméneutique de la fictionnalisation : d'une part la manière dont elle ouvre ou limite l'interprétation, la clarifie ou la guide, voire la démultiplie, lorsque plusieurs propositions interprétatives fictionnalisées se font concurrence au sein de la fiction ; d'autre part la finalité, voire la portée métadiscursive des interprétations, ainsi que ses effets. Par sa réflexivité, la fictionnalisation de l'interprétation entraîne-t-elle, en effet, la rupture de l'immersion fictionnelle ?

En nous concentrant sur l'herméneutique fictionnalisée, nous fondons d'abord notre réflexion sur un procédé qui, de la fin du XVI^e au XXI^e siècle, n'apparaît pas nécessairement dans des œuvres exhibant un fonctionnement alternatif et une visée théoricienne. Afin d'illustrer l'amplitude du phénomène, nous avons souhaité faire figurer dans ce volume des réflexions sur des œuvres où la question de l'interprétation est réputée centrale, telles celles de Nabokov, Pynchon, Sebald, à côté d'analyses de fictions *a priori* moins fameuses à cet égard, telles les romans et contes du XVII^e siècle ou le théâtre religieux. Ce parti pris permet de restituer au phénomène son historicité, même si ce livre ne peut nullement prétendre couvrir de manière exhaustive tous ses aspects : il aurait ainsi été possible d'évoquer le Borges de *Fictions*, *Le Maître et Marguerite* (Boulgakov), ou encore, plus près de nous, *La Splendeur du Portugal* (Lobo Antunes). Le choix qui a été fait de ne pas s'arrêter aux œuvres les plus attendues favorise également les rapprochements prudents entre des époques et des œuvres éloignées les unes des autres, de manière à faire surgir, non un fonctionnement systématique et trans-historique de l'herméneutique fictionnalisée, mais ses enjeux récurrents et la manière distincte dont ils se trouvent mobilisés dans les œuvres, selon les époques¹² - afin de rendre saillants les moments où l'interprétation tend particulièrement à investir le champ de la fiction.

Nous avons donc privilégié une approche diachronique, sans nous restreindre aux œuvres du XX^e et du XXI^e siècle auxquelles on associe volontiers les phénomènes décrits plus haut. En effet, il existe une similarité, et peut-être une unité, sur le temps long de l'histoire culturelle, entre les dispositifs d'œuvres fondatrices du roman et du théâtre tels que nous les connaissons et les pratiques plus systématiquement associées à la littérature qui s'écrit depuis un siècle. Dällenbach relie sa théorie de la spécularité à Gide puis au Nouveau Roman, la métafiction est souvent considérée comme l'apanage des post-modernes¹³, et l'on attribue volontiers la réflexivité à une conscience exacerbée et sophistiquée des enjeux textuels envisagés sur le mode d'une déconstruction supposée des modèles « classiques¹⁴ ». Or, ces idées peuvent être nuancées. Pirandello ne se reconnaît-il pas dans Shakespeare, dans Calderón ou dans Corneille, qu'il prolonge peut-être plus directement qu'on ne l'imagine ? Le romantisme allemand n'établit-il pas un trait d'union entre Sterne et le modernisme ? De nombreuses études ont déjà déplacé des questionnements supposés récents en montrant leur pertinence

¹² Notre projet se distingue donc de celui mené par Alison Boulanger et Jessica Wilker dans *La Posture de l'herméneute. Essais sur l'interprétation dans la littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2012, qui s'interroge sur le glissement de l'interprétation à la surinterprétation dans des œuvres du XIX^e au XXI^e siècle : il en diffère pour des raisons d'ordre chronologique, parce que la question de la surinterprétation (qui était au cœur du colloque « Interprétation, surinterprétation » dont l'ouvrage constitue les actes) ne touche pas de manière essentielle notre propos, mais également du fait de notre interrogation centrée sur le rapport entre interprétation et fiction.

¹³ Voir par exemple D. T. Jaén, *Borges' Esoteric Library. Metaphysics to Metafiction*, Lanham/New York/Londres, University Press of America, 1992 et M. Ryan-Sautour, « La métafiction post-moderne », *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, op. cit., p. 69-77.

¹⁴ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londres, Routledge, 1988 ; J. Bessière, M. Schmeling (éd.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Champion, 2002.

pour décrire des œuvres du XVII^e ou du XVIII^e siècle¹⁵, et certaines analyses de ce volume le montreront encore.

L'herméneutique fictionnalisée dans les formes pré-modernes de la fiction (le régime allégorique)

Fallait-il remonter aux origines, et tenter de comparer les dispositifs de l'herméneutique fictionnalisée dans des formes littéraires n'ayant pas survécu à la modernité à celles que nous pratiquons aujourd'hui ? La tâche serait d'ampleur, même sans déborder de l'histoire culturelle européenne. Chacun sait que le chœur d'une tragédie antique commente le comportement du personnage, délivrant un message sur la faute, le destin ou la condition humaine. Cette dissociation de la fiction entre une action et son interprétation – cette dernière étant partie prenante du spectacle, quoique dans un entre-deux situé entre le hors-fiction où se trouve le public et la *mimèsis* proprement dite (qui peut elle-même inclure des discours à dimension auto-interprétative) – a pu se retrouver dans le théâtre humaniste du XVI^e siècle. Mais c'est seulement par métaphore qu'on évoque la fonction « chorale » d'un personnage dans une pièce de théâtre moderne. L'extraordinaire variété et l'hétérogénéité des pratiques anciennes de l'herméneutique fictionnalisée par rapport aux pratiques courantes depuis la fin de la Renaissance a justifié ici un choix de raison, en limitant la diachronie à quelques siècles. Pour autant, quelques réflexions générales nous permettront de reconnaître l'existence de cet « avant », dont la richesse peut nourrir un effort de théorisation¹⁶.

Les modalités dominantes de la fiction littéraire ancienne incluent fréquemment, ne serait-ce que de manière latente, la possibilité d'une herméneutique fictionnalisée, tout particulièrement dans le cas des formes érudites ayant proliféré dans l'Antiquité tardive sur fond de recyclage de la mythologie, puis essaimé au Moyen Âge : qu'on pense à des formes (susceptibles de se combiner) telles que le mythe philosophique, le récit de songe, la satire ménippée, et plus encore l'allégorie comme procédé d'écriture, promu par le christianisme comme un moyen de réguler le rapport entre la lettre et le sens, entre le corps du texte et son âme. Le dispositif élémentaire serait celui du compagnonnage entre le narrateur et un second personnage jouant le rôle de mentor, de guide et d'interprète : Scipion l'Africain dans le *Songe de Scipion* de Cicéron ; Virgile dans la *Divine Comédie* ; Varron ou Ménippe dans nombre de ménippées inspirées par ces deux fondateurs du genre, qui reviennent en tant que personnages pour médiatiser la réception de la satire. L'actualisation de cette potentialité est logiquement fonction de l'obscurité des allégories proposées. Dans la *Table* attribuée à Cébès de Thèbes (II^e siècle après Jésus-Christ), la vision philosophique de la *peregrinatio vitae* s'explicite par exemple dans une longue *ekphrasis* que le personnage du vieillard propose aux autres personnages déroutés par un tableau énigmatique placé à l'entrée d'un sanctuaire. Cette œuvre pourrait faire office de prototype : il ne s'agit pas d'un récit de fiction éclairé par son interprétation allégorique (consécutive ou parallèle), mais du récit fictionnel d'une interprétation allégorique.

Dans sa variété la plus courante, l'allégorie est constituée par une forme d'herméneutique fictionnalisée, dans la mesure où elle est reposée sur les deux pôles indissociables d'une fiction (une image développée) et de son interprétation (une idée, souvent manifestée dans l'onomastique)¹⁷. Mais outre que le rapport demande lui-même à être interprété (le lecteur se

¹⁵ Citons seulement l'article de D.-H. Pageaux, « Des plaines de la Manche au Rajasthan : de quelques chemins de l'écriture », *Littérature, modernité, réflexivité*, op.cit., p. 73-84, ou l'ouvrage de J.-P. Sermain, *Métafictions, 1670-1730 : la réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002.

¹⁶ Qu'on trouvera, sous une forme bien plus développée, dans les articles du collectif dirigé par F. Lavocat, *Allégorie et fiction*, à paraître en 2015, Louvain, Peeters.

¹⁷ Ce rapport converse entre expression allégorique et interprétation allégorique est bien établi par J. Pépin dans son étude fondatrice, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Paris, Vrin, 1970.

voyant toujours accorder une certaine liberté herméneutique), ces deux pôles peuvent être mis en tension, comme le montre bien l'exemple du *Roman de la Rose* : le parcours du sujet poétique et amoureux, « je », dans le jardin d'Amour de la première partie (écrite par Guillaume de Lorris), se prolonge dans un discours explicite qui développe la fiction allégorique sans l'interrompre ; dans la seconde partie (Jean de Meung), qui par bien des aspects constitue un commentaire ironique ou une parodie de la première, la fiction est continuée, mais réduite à la portion congrue tant le discours interprétatif devient écrasant, et tant l'allégorie se résorbe en encyclopédie¹⁸.

La nature polysémique et instable du procédé allégorique rend par ailleurs ses effets extrêmement labiles : la *selva oscura* sur laquelle s'ouvre la *Commedia* dantesque, cette image de l'égaré initial du poète dans l'existence, n'est-elle pas aussi spontanément perçue par le lecteur comme l'image de son entrée dans la forêt herméneutique des questionnements suscités par le texte ? Vous qui entrez ici, laissez toute transparence... La fascination suscitée par ce passage appelé à constituer un *lieu* culturel incontournable ne s'expliquerait pas sans cet effet métatextuel, là où l'exposé dogmatique du Paradis, par son caractère explicite, n'autorise guère l'investissement imaginaire du lecteur dans un univers fictionnel autonome, pas plus qu'il n'autorise une interprétation à proprement parler. On voit que la décision sur ce qui constitue ou non une fictionnalisation de l'interprétation suppose elle-même, dans bien des cas, un geste interprétatif, qui consisterait ici à reconnaître une allégorie de la lecture, plutôt, par exemple, qu'une allégorie de l'écriture.

La systématisation et la professionnalisation de l'activité herméneutique à la Renaissance ont créé d'autres tentations pour les humanistes, qui s'identifient volontiers à ce qu'ils admirent, et qui passent aisément du déchiffrement à l'émulation. Lorsque le néo-platonicien Cristoforo Landino interprète allégoriquement l'*Énéide* dans ses *Disputationes Camaldulenses*, il n'y reconnaît pas seulement l'élévation de l'âme de la vie sensible (Troie) à la vie active (Carthage) puis à la vie contemplative (l'Italie), mais aussi une figuration du parcours que l'herméneute doit accomplir pour s'élever dans les degrés de l'interprétation. Il identifie pareillement sa propre aventure herméneutique dans le parcours de la *Commedia*¹⁹. L'humaniste reconnaît dans Énée ou Dante une image fantasmée et héroïsée de lui-même, faisant de l'épopée une fiction herméneutique inattendue – un postulat radical apparaît incidemment, dont Rabelais se moquera dans le « Prologue » de *Gargantua* à travers la figure des allégoristes « belutant » (extrayant) d'Homère ce que ce dernier n'aurait jamais songé y mettre : l'interprétation est en quelque sorte une activité fictionnelle propre au lecteur, par laquelle il imagine ce qu'il veut²⁰.

Ce n'est pas sans conséquence sur l'écriture, puisque tout humaniste est potentiellement un lecteur appelé à devenir un auteur racontant son activité de lecteur, dans un jeu d'emblée conçu par et pour sa métatextualité. Ainsi du héros éponyme du *Songe de Poliphile* de Francesco Colonna (*Hypnerotomachia Poliphili*, 1499), qui, parti en quête de sa bien-aimée Polia, ne cesse d'interpréter des architectures, des hiéroglyphes et des signes obscurs auquel le lecteur est parallèlement confronté par une série de cent soixante-neuf gravures

¹⁸ Sur le rapport fiction/interprétation dans ce texte, et dans l'allégorisme médiéval plus généralement, voir l'introduction d'A. Strubel à G. de Lorris et J. de Meung, *Le Roman de la Rose*, Paris, La Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », « Lettres gothiques », 1992, p. 5-33, et *Gran senefiance a : allégorie et littérature au Moyen Age*, Paris, Champion, 2002.

¹⁹ Voir T. Chevrolet, *L'Idée de fable. Théorie de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, 2007, notamment p. 206-221 sur l'« épopée herméneutique » de Landino.

²⁰ Parmi les jalons de la vaste controverse critique sur l'attitude de Rabelais par rapport à l'allégorie (appel sincère à une interprétation « à plus hault sens » que l'actualisation de la fiction requiert, ou bien dérision envers la manie interprétative constamment représentée par une fiction qui se crée dorénavant en dehors de l'autorité d'un sens préétabli ?), signalons l'article de F. Rigolot et M. Jeanneret, « Sur la prétendue transparence de Rabelais », *RHLF*, LXXXVI/4, 1986, p. 709-716 et la réponse de G. Defaux « Sur la prétendue pluralité du prologue de *Gargantua* », figurant à la suite dans le même volume, p. 716-722.

énigmatiques. Ce dernier interprète donc indistinctement les images, leur *ekphrasis* et les hypothèses interprétatives qui en découlent, ou du moins leurs embryons et leurs indices²¹. Malgré l'aide de la nymphe Logistique (raisonnement), Poliphile voit s'évanouir Polia au moment où il croit la saisir dans ses bras. Ce finale signifie la conversion de l'écriture allégorique à une polysémie insaisissable, annonçant le « soyez vous mesmes interpretes de vostre entreprinse » lancé par la prophétesse Bacbuc aux Pantagruélistes dans le *Cinquième livre*²². Rabelais est bien entendu l'auteur qui aura le plus exploité les potentialités matricielles de l'herméneutique fictionnalisée de l'humanisme : sans même parler du *Tiers Livre*, abordé ici dans la contribution de Christian Michel, le *Quart Livre* confronte le lecteur à la plénitude énigmatique de territoires allégoriques, tout en l'invitant de manière impromptue à se reconnaître dans les Pantagruélistes s'appropriant les merveilles de Medamothi (île des mirages métatextuels), déchiffrant les stèles « hieroglyphiques » des Macraeons (les Anciens), ou essayant d'entendre la signification de ces fameuses paroles « gelées » dans la page blanche du texte²³.

On voit que les représentations de l'interprétation dans la fiction, en l'occurrence presque toujours autotéliques, étaient au cœur de pratiques qui pouvaient aller jusqu'à dénoncer elles-mêmes leur propre vanité, à l'instar des fictions herméneutiques parodiques et déceptives d'un Béroalde de Verville, ou au contraire se retrancher dans l'autoréférentialité pour jouir résolument des délectations de l'esthétisme pur, comme dans le poème allégorique de Giambattista Marino, l'*Adone* (1623), qui exploite le lien entre tension herméneutique et tension érotique (pour prendre l'exemple de deux auteurs ayant retravaillé avec maniérisme le modèle du *Poliphile*, dans des directions divergentes). Il y a peut-être là une évolution correspondant au premier véritable « modernisme » de l'histoire littéraire, le début de l'âge baroque. Pour autant, la vigueur de la pratique allégorique au début des temps modernes nous rappelle que la « modernité » baroque n'est pas tout à fait la nôtre, ne serait-ce que parce que la lecture du livre continue de renvoyer fréquemment à celle du grand livre du monde.

Or, peut-être parce qu'il ne peut y avoir d'herméneutique fictionnalisée que s'il y a un désir de sens, mais aussi une résistance, la représentation de l'interprétation dans les œuvres est appelée par l'impression que ce grand livre est devenu illisible, Dieu ayant notoirement écrit « comme en énigme et dans un miroir » (Paul, *1 Cor.* 13, 12). En Espagne, la philosophie du *desengaño* privilégie au XVII^e siècle la conception de fictions allégoriques suggérant au lecteur une nécessaire désillusion, mais aussi une nécessaire duplicité : renouvelant la tradition de la *peregrinatio vitae* plus que jamais tirée vers une herméneutique de l'existence, la formidable parade allégorique du *Criticón* de Gracián soumet toutes les figures du monde à la double interprétation, contradictoire, du couple des voyageurs (Andrenio le jeune et Critilo le vieux). Refusant de livrer une clarification, l'herméneutique fictionnalisée systématise ici les deux faces possibles de toute chose, et reporte sur le lecteur la charge de choisir son interprétation, de suspendre son jugement, ou de se contenter d'une vérité parfaitement ambiguë, jésuitique et scandaleuse.

Où se situe, alors, l'invention de jeux littéraires qui pourraient ressembler à ceux qui se pratiquent plus près de nous ? On sait que l'allégorisme n'a jamais tout à fait quitté la *mimèsis* romanesque : il la suivait comme son ombre chez un Defoe (maître de la narration d'aventures, mais aussi de la mise en scène de personnages interprétant avec angoisse le sens de leur parcours, ce qui en fait un auteur charnière), il revient sans le dire chez Melville, chez Kafka, chez Boulgakov, dans la littérature satirique et utopique. Pourtant, il y a bien une

²¹ Sur le fonctionnement du texte de Colonna, renvoyons aux nombreuses études de G. Polizzi, et notamment à son introduction à F. Colonna, *Le Songe de Poliphile*, Paris, Imprimerie Nationale, coll. « La Salamandre », 2004, p. VII-XXIX.

²² François Rabelais, *Le Cinquième livre*, chap. LXV, *Les Cinq Livres*, éd. J. Céard, G. Defaux et M. Simonin, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », « La Pochothèque », 1994, p. 1513.

²³ François Rabelais, *Le Quart Livre*, chap. III, XVII et LVI, *ibid.*

discontinuité, et rares sont les créateurs aussi érudits que Borges, qui s'inspire souvent de modèles archaïques méconnus de ses propres lecteurs. Plusieurs évolutions décisives s'amorcent dès la fin du XVI^e siècle.

Tout d'abord, ce que Michel Jeanneret a appelé la « crise herméneutique²⁴ » de la Renaissance, qui pourrait tout aussi bien être conçue comme une libération herméneutique (par rapport aux codes de l'exégèse médiévale), a rejailli dans des genres non allégoriques de la fiction. L'*Heptaméron*, analysé justement par Michel Jeanneret, serait ici le cas paradigmatique. C'est l'exemplarité supposée mais problématique des nouvelles de Marguerite de Navarre, en tout cas une exemplarité controversée par les « devisants » interprétant à hue et à dia, qui sert ici d'opérateur. Les nouvellistes ultérieurs ne reproduiront pas nécessairement ce modèle. Mais la *mimésis* romanesque, a priori moins propice que l'allégorie, inventera toutes sortes de dispositifs intégrant dans le récit des interprétations diverses (autotéliques ou non) portant le plus souvent sur l'exemplarité du (ou des) récit(s) : discours d'auteurs, d'éditeurs ou d'autres instances énonciatives (réelles ou fictives) commentant le récit principal, dans le paratexte, dans le récit ou en notes ; enchâssement de récits seconds (avec effet de mise en abyme ou non), souvent commentés dans le récit premier ; primauté des discours des personnages sur le narré dans le cas du roman autobiographique (le *pícaro* interprète toujours, et non sans provocation, ses propres aventures) ou dans la fiction épistolaire (qui constitue un cas extrême en ce sens, puisque l'action est souvent déduite de l'interprétation que l'épistolier en donne, plutôt que le contraire).

D'autre part, l'art de l'interprétation, après s'être professionnalisé, *se spécialise*. Le philologue peut encore rester pendant un temps un humaniste polymathe et inventif, il n'a plus forcément la prétention d'embrasser la totalité des savoirs ou de guider son lecteur dans l'existence ; sans s'interdire d'interpréter (même en voie de scientification, la philologie exige encore rarement l'abstention herméneutique), il délaisse « le plus hault sens » et se concentre sur les problèmes techniques liés à l'établissement et à la compréhension du texte. Bref, il incarne une forme d'herméneutique modeste, aussi spécialisée que l'herméneutique juridique ou que l'herméneutique religieuse. Il devient dès lors un personnage digne d'être représenté dans sa singularité (il ne s'identifie plus au lecteur ordinaire, réel ou « modèle », mais il ne s'identifie plus non plus à l'écrivain), au point de donner lieu à un sous-genre de la satire au XVIII^e siècle. Thémiseul de Saint-Hyacinthe dans son *Chef-d'œuvre d'un inconnu* (1714), Alexander Pope dans sa *Dunciad* (1728) ou Gottfried W. Rabener dans ses *Noten ohne Text* (1751) se plaisent à représenter des commentateurs phagocytant l'objet de leur interprétation en le noyant sous une logorrhée tantôt délirante, tantôt indifférente – péchant donc par excès ou par défaut interprétatif – quitte à évacuer tout simplement cet objet de leur commentaire fictif, qui peut alors devenir un autocommentaire se célébrant lui-même. Le critique incapable de création est promu au rang de monstre moderne par de tels satiristes, qui, en produisant des fictions de l'interprétation folle – fictions herméneutiques s'il en est, mais non allégoriques cette fois-ci – entendent au contraire manifester l'unité du geste créateur et du geste critique²⁵.

Car une dernière évolution mérite d'être remarquée, peut-être la plus décisive de toutes : si la spécialisation du lettré lui confère une autorité herméneutique particulière, la vulgarisation ou la démocratisation de la lecture lui retire tout monopole de l'interprétation. La sphère des lecteurs s'étend dorénavant au-delà de celle des lettrés : les jugements sur les

²⁴ *Le Défi des signes*, Orléans-Caen, Paradigme, 1994.

²⁵ Voir Nicolas Correard, « La parodie satirique du discours critique au XVIII^e siècle : Thémiseul de Saint-Hyacinthe, Alexander Pope et G. W. Rabener », *L'Écrivain et son critique : une fratrie problématique*, dir. Ph. Chardin et M. Rousseau, Paris, Kimé, 2014, p. 417-426 ; Andreas Pfersmann, *Séditions infrapaginales. Poétique historique de l'annotation littéraire (XVI^e-XXI^e siècles)*, Genève, Droz, 2011, chap. 3, « Le siège de *Commentariopolis* », p. 145-197. La réflexion d'Andreas Pfersmann sur la fonction d'autocommentaire de la note littéraire n'est pas sans rencontrer fréquemment le problème de l'herméneutique fictionnalisée (qu'est-ce qui relève de l'interprétation dans une note ? et de la fiction ?).

parutions, les débats sur les modes, les querelles grandes et petites, privées et publiques, tout cela concerne autant sinon plus l'honnête homme que le docte. On « critique » d'ailleurs les œuvres plutôt qu'on ne les interprète²⁶. Parallèlement, la fiction tend à délaïsser ses prétentions (ou ses prétextes) philosophiques pour se donner comme divertissement de masse – certainement exemplaire ou édifiant, du moins en intention – sur les scènes des théâtres ou dans les cabinets de lecture. Et ce sont en réalité les débats sur cette « grande transformation » moderne de la fiction, les perplexités, les indignations ou les incompréhensions qu'elle suscite, qui vont se trouver représentés massivement *dans* les fictions.

L'herméneutique fictionnalisée du XVII^e siècle jusqu'au début du XXI^e : présentation des contributions

L'ensemble des contributions rassemblées dans la première partie de ce volume (« 1. L'interprétation et les contours de la fiction dans la première modernité ») saisit en effet la manière dont les œuvres elles-mêmes répercutent cette place nouvelle de la fiction dans la culture des XVII^e et XVIII^e siècles. Plusieurs points ressortent de la confrontation entre des dispositifs de fictionnalisation de l'interprétation pourtant variés (roman quichottesque, conte merveilleux, comédie de saints, comédie de spectateurs...), mais intégrés à une *mimèsis* littéraire : si la régulation de l'interprétation est toujours impliquée (les interprétations les plus représentées sont souvent les moins justifiées, celles qu'il faut éviter, selon une logique de contre-exemplarité herméneutique), ce n'est guère pour trancher entre des interprétations contradictoires au sein d'un possible débat, que beaucoup d'auteurs trouvent au contraire opportun d'entretenir ; c'est surtout pour affirmer la légitimité de la fiction elle-même. Alors que le début du XVII^e siècle est marqué par l'explosion de la production et de la consommation de pièces de théâtres et de romans, la situation ontologique, épistémologique ou sociale de ces arts ne va pas encore de soi. La fiction demande encore son autorisation : même dans des formes *a priori* peu propices à la théorisation, le recours à l'herméneutique fictionnalisée est toujours une manière de définir des régimes au sein desquels leur pratique s'avère acceptable. L'apologétique de la fiction est donc solidaire d'une réflexion proprement poétique sur les modalités génériques et les limites de la représentation (par rapport aux bienséances par exemple), ainsi que d'une réflexion sur le public (notamment sur l'existence d'un double public docte et vulgaire, dont les modes de lecture et les critères d'appréciation peuvent différer).

Ces questions sont au cœur de l'écriture romanesque de Cervantès telle que l'analyse Pierre Darnis (« Lecture publique – Lecture solitaire »), en suivant un fil directeur original, celui des contextes matériels de la lecture tels que l'histoire du livre nous les donne à connaître aujourd'hui. Sont repensés par ce biais un certain nombre de phénomènes bien connus de l'herméneutique cervantine, concernant par exemple les effets de l'immersion fictionnelle ou la relativité interprétative favorisée par le « perspectivisme » du grand romancier. Aux dangers d'un usage solitaire de la lecture, incarnés par le chevalier de la Manche, s'opposerait l'idéal d'une lecture orale et publique, propice à ces disputes maintes fois représentées à travers les réactions bigarrées des figures de lecteurs/auditeurs dans *Don Quichotte* et les *Nouvelles exemplaires* : la confrontation entretient la variété des

²⁶ Ce n'est pas un hasard si dans le cadre de la tradition allégorique, l'herméneutique fictionnalisée laisse de plus en plus la place à une poétique fictionnalisée, comme le montre le foisonnement de « Parnasses », de « Tribunaux », de « Jugements », de « Batailles des livres » qui mettent en scène les publications contemporaines pour mieux les classer, les juger, leur décerner éloges et blâmes : le *Viaje del Parnasso* de Cervantès, le *Dialogue des héros de romans* de Boileau, l'*Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes* de Callières, la *Battle of the Books* de Swift, la *Derrota de los pedantes* de Moratin, etc. L'activité interprétative n'y est plus thématifiée en tant que telle, et même si le jugement de valeur n'est en réalité jamais tout à fait indépendant d'un jugement sur le sens, on est loin de l'ambition d'une herméneutique universelle consubstantielle à l'humanisme.

interprétations, mais elle permet aussi leur contrôle. C'est donc paradoxalement sous le signe d'un hommage à l'oralité que Cervantès abandonne l'écrit à la liberté interprétative de son lecteur, engagé dans un parcours initiatique débouchant sur une forme de maîtrise herméneutique.

La question du rapport à la tradition orale se pose *a fortiori* dans le cas du conte. Par une analyse rhétorique exhaustive, Christine Noille (« Portrait du conteur en interprète ») décrit bien comment Charles Perrault, multipliant les énoncés de commentaire au sein même du narré du « Petit Poucet », se pose non pas en témoin de l'histoire ni même en rapporteur d'une tradition, mais en interprète justificateur. Le texte multiplie les « raisons des effets », donnant au lecteur tous les gages possibles de crédibilité, selon une logique de la vraisemblance étrangement en porte-à-faux avec l'univers merveilleux. C'est que l'effet intenté (ou exhibé), peut très bien entrer en contradiction avec l'effet actualisé, ce qui fait l'inconfort du lecteur, en même temps que la séduction et l'humour des *Histoires ou contes du temps passé*. Là encore, l'herméneutique fictionnalisée n'est pas sans contribuer à définir une situation ontologique, épistémologique et psychologique des mondes possibles de la fiction.

Dans l'espace de ce questionnement romanesque post-cervantin, Céline Bohnert (« Quand l'interprétation ouvre la voie de la fiction ») s'intéresse au cas de deux romans mythologiques. Desmarests de Saint-Sorlin (*La Vérité des fables*) utilise la forme romanesque pour discréditer un rapport superstitieux aux fables antiques, au nom de la modernité chrétienne : si la mythologie païenne s'y trouve mise en roman, c'est pour prévenir le lecteur, par l'inclusion d'un système interprétatif légitime, contre toute surenchère herméneutique, et pour réduire les mythes à leur peu de fondement historique en ridiculisant les mauvais interprètes, victimes de leur ignorance ; à l'inverse, Gombault (*Endymion*), semblait exploiter une confusion toute baroque entre la réalité et une fiction onirique qui discrédite les mauvais lecteurs représentés, tout en déroutant les bons par son jeu de feinte autour des travestissements de la réalité historique. L'expérience amoureuse d'Endymion semble échapper à l'interprétation rationnelle, comme elle échappe à l'interprétation naïve. C'est encore une fois la question du statut de la fiction, entre le vrai et le faux, le rationnel et l'irrationnel, qui est posée à travers l'herméneutique fictionnalisée.

La comparaison avec le théâtre est instructive, car la volonté d'encadrer l'interprétation y est encore plus sensible dans le contexte de polémiques véhémentes touchant la légitimité de l'illusion, la fonction sociale des arts dramatiques, ou encore la mise en scène de la violence : toujours se fait sentir, pour les dramaturges, le besoin d'écarter les contresens potentiels sur la nature de leur activité, plus encore que sur leurs pièces. Le théâtre de la sainteté, selon Anne Teulade (« L'opacité du spectacle saint : fictions d'une réception problématique »), est ainsi le lieu d'une légitimation paradoxale : si le personnage du saint, en Espagne et en France, répercute volontiers les discours hostiles à la *mimèsis*, les pièces hagiographiques d'un Calderón ou d'un Rotrou montrent néanmoins, souvent par un effet de mise en abyme, comment leur conduite consiste à imiter le vrai, plutôt que le faux. La mise en scène d'une figure énigmatique, objet d'interprétations contradictoires des autres personnages, favorise ainsi une distanciation quasiment brechtienne, ouvrant la possibilité d'un bon usage de la fiction, éthique plutôt qu'« hypnotique ».

Légitimé intellectuellement et ontologiquement, le théâtre n'en reste pas moins un champ d'affrontement critique dans la deuxième moitié du XVII^e siècle et la première moitié du XVIII^e : le corpus franco-anglais des « comédies de spectateur » écrites sur le modèle de *La Critique de L'École des femmes* (Molière) et de *The Rehearsal* (Buckingham), dont traite Véronique Lochert (« La scène de la critique : fictions de réception et d'interprétation au théâtre »), manifeste ainsi les réactions souvent ironiques des dramaturges face à la réception de leur pièce. Les préoccupations du public, telles que ces comédies les donnent à voir, ne portent quasiment jamais sur la signification, mais sur la correction poétique (les défauts par rapport

aux règles), morale (la licence) ou sociale (l'identification des cibles de la satire) des pièces. Toutefois, si les dramaturges, justement, se moquent de la superficialité des jugements normatifs, tout particulièrement ceux qu'émettent les professionnels de la critique, c'est peut-être pour laisser pleine et entière liberté interprétative aux simples amateurs, ou pour leur accorder ce droit à un « goût » par-delà toute interprétation. En fait de contrôle herméneutique, les comédies de spectateur tendraient plutôt à promouvoir une dérégulation totale, éventuellement synonyme de démocratisation (comme chez Fielding), puisqu'elles disqualifient toute forme de monopole.

Pour d'autres raisons, un dramaturge tel que Shakespeare, pourtant habitué à solliciter l'interprétation du spectateur de toutes les manières, semble mettre en garde contre les dangers de la surinterprétation et des jeux de langage maniéristes dans l'une des plus violentes pièces de son répertoire. Clotilde Thouret (« *Titus Andronicus*, ou l'interprétation mutilée ») montre en effet comment le corps de Lavinia devient l'enjeu d'une « herméneutique restreinte » : les codes symboliques précèdent étonnamment le viol plutôt qu'ils ne le suivent, ils semblent se réaliser dans la pièce au fil d'un processus de « littérisation » des métaphores aussi grotesque que macabre. Loin de contribuer à une inflation interprétative, la multiplication des actes d'écriture de la violence au sein de la pièce renoue ainsi le lien entre les mots et les choses, contre la tentation d'une sublimation trop facile, ou trop stéréotypée. La fictionnalisation de l'interprétation pourrait bien être une manière de prévenir toute forme de déréalisation de la violence.

Symétrique inverse de cette mise en défaut de l'herméneutique, la mise en excès peut conduire à une suspension par aporie. À ce titre, Christian Michel propose une comparaison audacieuse entre ces deux fictions de l'interprétation impossible que sont le *Tiers Livre* de Rabelais et le *Procès* de Kafka (« Réflexivité, herméneutique et aporie du sens ») : à distance, il s'agit bien de deux récits mettant en scène des personnages herméneutes s'interrogeant sur le sens d'un événement attendu, espéré ou redouté dont la réalisation doit sceller leur destin – qu'elle ait finalement lieu ou non. Le signe tautologique et contradictoire que constitue le Pantagrue chez Rabelais n'est pas sans évoquer l'hyper-symbolisme du *Procès*, roman structuré sur l'opposition entre événement et exégèse. L'articulation entre la vacuité des signes et la prolifération herméneutique est du même ordre, même s'il est possible de distinguer la position du lecteur du *Procès*, homologique de celle du personnage, de celle du lecteur du *Tiers Livre*, plutôt analogique.

L'étude diachronique proposée par Christian Michel fait le lien avec la deuxième partie du volume (« Le roman moderne ou les métaphores de l'interprétation »). Le texte de Karen Haddad est le seul à concerner le XIX^e siècle, pour lequel la question de la fictionnalisation de l'interprétation nous semblait bien étudiée, au moins sous ses aspects principaux. Que l'on songe par exemple aux analyses des mises en abyme de la lecture chez Balzac : on peut renvoyer ici aux lectures de la nouvelle intitulée *Autre étude de femme*, telles que les ont proposées Lucien Dällenbach en 1979 et Franc Schuerewegen en 1983. Ce texte polyphonique en plusieurs parties, où des personnages prennent successivement la parole, contient nombre d'incohérences, voire de contradictions (tel personnage évoqué est-il mort ou vivant ?), suscitant la perplexité du lecteur : dès lors, comment interpréter le texte balzacien ? Proposant d'appliquer à la nouvelle le mode de déchiffrement qu'elle suggère, Franc Schuerewegen²⁷ observe la manière dont le narrateur d'une des histoires (Bianchot, le médecin), destinataire premier de ces récits, devient, par un procédé de mise en abyme, une sorte de lecteur/écrivain. En reliant les histoires qui lui ont été racontées, en dégagant l'implicite, il parvient en effet à « déchiffrer l'énigme » : le « talent herméneutique » de

²⁷ Franc Schuerewegen, « Le Docteur est un bon lecteur : à propos d'*Autre étude de femme* », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 1983, n° 3, p. 563-70.

Bianchot est lié à sa profession en ce qu'il peut lire les signes ; ou pour reprendre la formule de Dällenbach²⁸, « Bianchot est bon lecteur parce que bon médecin, et inversement ». Dällenbach rapproche alors cette activité du « remembrement », qui consiste (au sens propre) à regrouper de petites parcelles de terre, et qu'il présente ici comme une « activité de liaison des unités textuelles, éparses, dépareillées ou manquantes ». Cette activité est un modèle pour le lecteur en chacun de nous, qui doit recomposer une unité à partir des fragments – « rentoiler les fragments intermittents », pourrait-on dire, en termes proustiens²⁹ – sans pour autant que disparaissent les discontinuités.

C'est en contrepoint de ces réflexions canoniques que s'inscrit l'évocation de Dostoïevski par Karen Haddad (« Une énigme, quelques interprétations. Les discours juridiques dans *Les Frères Karamazov* »). On sait l'importance du judiciaire dans l'œuvre de Dostoïevski, où la *fiction* et son interprétation permettent parfois d'établir la vérité, en concurrence avec d'autres hypothèses interprétatives ; dans *Les Frères Karamazov* (1879-1880), c'est la notion de « roman » qui sert d'étalon aux hypothèses des magistrats, interprètes des fictions qu'ils construisent, et que le lecteur peut comparer à ce qu'il découvre au fil de la diégèse, constatant leurs erreurs. La mise à nu des rouages de cette « fabuleuse machine à interpréter qu'est un procès », mais aussi les défaillances du narrateur, remettent en cause, finalement, le statut même de l'interprétation.

Une fois dégagée la généalogie de ces interrogations, dans la première partie du volume consacrée aux XVII^e et XVIII^e siècles, il nous a semblé judicieux de concentrer l'investigation sur le XX^e siècle et le début du XXI^e, pour interroger une hypothèse : y a-t-il un tournant au XX^e siècle ? On a en effet coutume de dire que la « modernité » rompt avec un modèle herméneutique où chaque signe peut être décodé comme un indice de la présence de Dieu (telle est du moins la représentation donnée, de la période précédente, par nombre d'auteurs modernistes, dans leurs essais ou dans leurs romans) ; en littérature, se met en place le *topos* du monde en déliquescence, fait d'énigmes.

Comment déchiffrer un monde qui nous échappe, quel discours tenir qui fasse sens ? Telles sont quelques-unes des questions posées par *L'Homme sans qualités* (*Der Mann ohne Eigenschaften*), au début des années 1930 ; par *La Montagne magique* de Thomas Mann (*Der Zauberberg*, 1924), où les discussions entre Naphta et Settembrini, discours *pro* et *contra*, finissent par se détruire mutuellement. Quelle valeur accorder aux théories de Charlus, de Saint-Loup et de Françoise, et même à celles du narrateur de la *Recherche du temps perdu*, théories censées expliquer le monde, mais que leurs contradictions et leur diversité même invalident³⁰ ?

Cette question, le lecteur se la pose face à un texte comme l'*Ulysse* de Joyce (*Ulysses*, 1922), marqué par la polyphonie, des dialogues jusqu'au système dialogique de la fin du roman, qui reprend la tradition scolastique. Selon une autre modalité – et pour prendre un exemple moins connu que Musil –, *Les Somnambules* de Broch (*Die Schlafwandler*, 1931-1932) contient un essai qui théorise les motifs essentiels du roman, sans pour autant régler la question de l'interprétation. Ce texte théorique (« La dégradation des valeurs »), censé fonctionner comme une « clef » de la diégèse en mettant en valeur des motifs – la

²⁸ Lucien Dällenbach, « La Comédie humaine et l'opération de lecture, I : du fragment au cosmos », *Poétique*, 40, 1979, p. 424. Cet article se poursuit dans le numéro 42, 1980 (« II : Le Tout en morceaux »).

²⁹ Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, éd. de Pierre-Louis Rey, *À la recherche du temps perdu*, éd. sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, vol. 2, p. 16.

³⁰ On ne développera pas ici l'exemple privilégié que représente le parcours herméneutique que serait la *Recherche*, selon les analyses classiques de Gilles Deleuze (*Proust et les signes*). Même les discussions de ces dernières accordent une place centrale à la question de l'interprétation fictionnalisée, à l'instar de la contre-lecture proposée par Anne Simon, dont l'ouvrage *Proust et le réel retrouvé* interroge d'ailleurs le sens herméneutique et le sens scénique de l'interprétation dans les pages consacrées à la Berma (Ed. H. Champion, 2011, p. 62 sq.). Voir, sur cette question, Vincent Ferré, *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Ed. H. Champion, 2013.

désintégration du monde, le somnambulisme des êtres, l'opposition des systèmes de référence – apparaît en effet gagné par l'irrationnel, voire la folie de son « auteur », un personnage intradiégétique. La modernité des années 1910-1930, en particulier, remettrait ainsi en question la possibilité même d'une interprétation, d'une manière distincte du XVI^e siècle.

Être sensible à ce soupçon contre l'interprétation esquissé dans le premier tiers du siècle invite à mettre en perspective les exemples convoqués dans les deuxième et troisième parties du volume. Pour commencer, le rapport avec l'investigation policière tisse un lien entre l'article de Karen Haddad et l'analyse proposée par Aurore Peyroles de « l'impératif politique de l'interprétation » (« Exercices pratiques de l'engagement littéraire dans *U.S.A.* de Dos Passos et *Les Communistes* d'Aragon »). À un premier niveau en effet, les romans de Dos Passos et d'Aragon mettent en scène deux types de rapports au discours dominant « élabor[é] dans les lieux de pouvoir, économique et politique » : les personnages se partagent entre adhésion au *storytelling* et distance à son égard. Toutefois, seule une minorité se trouve du côté de l'interprétation critique. Cette réflexion comporte également des implications d'ordre poétique : comment un roman peut-il intégrer un discours et le dénoncer, dans le même temps ? Comment inciter le lecteur à pratiquer, à son tour, l'interprétation, en évitant le didactisme du roman à thèse ? Répondre à ces questions conduit Aurore Peyroles à proposer des critères pour déterminer ce qu'est un « bon » récit.

Le même paradigme policier établit – ici de manière explicite – un lien avec l'analyse que propose Julie Wolkenstein d'*Un homme remarquable* (*What's Bred in the Bone*, 1985) de Robertson Davies et de *Mon nom est rouge* (*Benim adim Kirmizi*, 1998) d'Orhan Pamuk, deux romans associant récit policier et critique d'art. L'interprétation des images conditionne celle des indices, dans un jeu de miroirs qui interroge, là encore, la création romanesque et l'interprétation d'une vie, comme chez Nabokov – c'est finalement la possibilité de parvenir à une lecture unique qui est remise en cause.

Dans un deuxième temps, Andreas Pfersmann (« Interprétations et constructions analytiques dans *Vagadu* de Pierre Jean Jouve ») s'intéresse au croisement des interprétations proposées par trois personnages (le psychanalyste, l'héroïne et son double, la « Petite X ») et par le narrateur dans le second volet de *Aventure de Catherine Crachat* (1931) ; à leur lien avec le commentaire de l'auteur, lui-même éclairé par des rapprochements avec Freud – en particulier la distinction entre « construction » et « interprétation ». L'originalité du texte de Jouve apparaît éclatante, au regard de textes plus connus tels que *La Conscience de Zeno* d'Italo Svevo (1923). Le rapport entre récit de vie et interprétations multiples se trouve également mis en œuvre dans *La Vraie Vie de Sebastian Knight* (*The Real Life of Sebastian Knight*, 1941), qui propose des « Variations fictionnelles sur l'art de la biographie » (René Alladaye). La référence à un genre non fictionnel sert en réalité à Nabokov à jouer de toutes les modalités de la fiction, dans un récit dont le protagoniste, censé écrire la biographie d'un écrivain (Sebastian Knight), en vient à privilégier la relation (aux accents autobiographiques) de l'élaboration de son *work in progress* et la polémique avec une autre biographie. Il incombe au lecteur de trancher entre des interprétations concurrentes, et peut-être largement fictives et fictionnelles : son activité herméneutique a, ici, un lien direct avec le degré de fictionnalité d'un ouvrage qui révèle, *in fine*, des rapports étroits avec la figure de l'auteur nabokovien, dans un jeu de miroirs qui précède de deux décennies le célèbre *Feu pâle*.

La démarche de Kundera – présentée par Yves Ansel (« Milan Kundera : Tu ne voleras pas la lettre... ») – tranche explicitement, dans son intention, avec celles de Pamuk, Davies et Nabokov, puisqu'il s'agit chez lui de « fermer » l'interprétation de l'œuvre, de limiter la polysémie, d'encadrer la réception. Au fil des essais (*Les Testaments trahis*, *L'Art du roman*) qui s'inquiètent des « mésinterprétations » d'un texte après sa parution, et des récits (*Le Livre*

du rire et de l'oubli, L'Insoutenable Légèreté de l'être) évoquant le danger représenté par une écriture personnelle (lettres, journal) dans un régime totalitaire, la tentative de pilotage de l'interprétation prend la forme d'interventions auctoriales à visée herméneutique, mais aussi d'un projet éditorial global visant à imposer un *canon* des œuvres, des traductions, des commentateurs – reste à savoir si les lecteurs obtempèrent aux injonctions, adhèrent à ce projet.

Cet article ouvre la dernière partie du volume (« Le monde post-moderne : la mise à l'épreuve de l'interprétation »), consacrée aux rapports de la postmodernité à la violence ou à la catastrophe, ainsi qu'à la « désagrégation » du monde, dans des œuvres qui exhibent leur ancrage contemporain. Tel est le cas des pièces de Lars Norén (*Sang*), de Mark Ravenhill (*Shopping and Fucking*), de Werner Schwab (*Excédent de poids, insignifiant : amorphe*) et de Botho Strauss (*Viol*). Zoé Schweitzer (« Actes de violences et paroles d'interprétations ») met au jour les enjeux éthiques de textes limites dans leur représentation de la violence, dont le commentaire porté par les personnages, bien qu'hypertrophié, et centré sur cette violence, ne peut circonscrire la signification. L'usage de la vidéo et de la télévision invite à une réflexion sur les liens entre fiction et interprétation, dont le rapport apparaît moins d'inclusion (comme c'est le cas lorsque l'interprétation est fictionnalisée) que de substitution, puisque la fiction apparaît comme une modalité de l'interprétation dans des pièces où est remise en cause, non plus seulement la pluralité de l'interprétation, mais la possibilité même de l'activité herméneutique. Par l'attention à l'intertexte (qui renvoie à Œdipe, Shakespeare, Marlowe) et à la réécriture, qui est aussi lecture et geste herméneutique, le spectateur peut-il pourtant sauver l'interprétation ?

C'est également au destinataire (ici au lecteur) que s'en remettent les textes de W. G. Sebald et d'I. Kertész, si l'on suit l'analyse de Lucie Campos (« La saturation et l'effroi. Fiction et interprétation dans les œuvres de W.G. Sebald et I. Kertész »), qui explicite les relations entre Histoire et fiction, cette dernière se chargeant d'évoquer et d'élucider des événements historiques, dans *Liquidation*, comme dans *Austerlitz*, *Le Chercheur de traces* ou encore *Les Anneaux de Saturne*. La conciliation – paradoxale seulement en apparence – entre imagination (fiction) et portée cognitive s'illustre ici dans le contexte « de la post-mémoire », où le monde apparaît difficile à déchiffrer, selon des modalités propres mais dans la continuité du premier XX^e siècle – comme fait « de tessons qui s'éparpillent » (Kertész). Qu'il soit « oblique », comme chez Sebald, qu'il assume sa part de subjectivité (chez Kertész), le rapport de la fiction aux faits historiques suppose l'activité du lecteur, suscitée, de manière explicite, par un texte « rébus ». Cette élaboration, Alison Boulanger l'étend à l'exemple de *Mémoires de l'Enclave* (« Comment construire l'histoire : l'interprétation comme lien chez Imre Kertész, W. G. Sebald et Jean-Paul Goux ») pour mettre en évidence la crainte d'une surinterprétation devant le monde, « illisible ». L'activité herméneutique apparaît pourtant comme une manière d'introduire du liant en inventant une continuité chronologique, en construisant une histoire intelligible, ce qui rend possibles, d'une part la saisie ou l'évocation d'un moment historique, malgré les obstacles – volontairement érigés pour empêcher la constitution d'une communauté et d'une Histoire –, d'autre part, la rédaction d'une œuvre associant fiction et Histoire.

Ce risque de surinterprétation, Anne-Isabelle François (« “Dieu, des hiéroglyphes !...” ». L'interprétation : un mauvais trip ? ») l'interroge sous l'angle de la communication, le monde post-moderne apparaissant dominé par le « simulacre » (Baudrillard), et comme vidé de signification. Si les romans de Thomas Pynchon et de Thompson (*Vente à la criée du lot 49*, 1965 ; *Las Vegas Parano*, 1971) proposent une réflexion sur la possibilité de l'interprétation et sur sa valeur, c'est en relation avec la consommation de drogue, un marqueur d'époque qui invite à réévaluer l'activité herméneutique, omniprésente dans les deux œuvres, en raison du risque qu'elle représente pour l'interprétation : la menace est grande d'outrepasser les limites

d'une interprétation recevable, pour verser dans le délire interprétatif, lié à la consommation de produits psychédéliques. La tentation de l'interprétation demeure en effet toujours forte, malgré les nombreux signes déceptifs marquant la disparition du sens, ce qui se traduit par une oscillation du texte entre tentatives d'explication et constructions herméneutiques farfelues. Elle apparaît même comme une nécessité, semblant réaffirmée en ce qu'elle représente un mouvement qu'il convient de ne jamais interrompre, ou la possibilité d'échapper aux périls du monde.

Un autre roman de Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité* (1973), révèle en effet, tout comme *La Maison des feuilles* – roman de Mark Z. Danielewski paru en 2000 –, l'importance de cet impératif herméneutique, l'interprétation des signes devant permettre d'éviter la mort. L'ambivalence, là encore, est liée au fait que cette activité entrave l'action : l'essentiel, souligne Vincent Message (« Des interprètes en danger de mort ») semble être de trouver la juste mesure, pour borner son désir d'interprétation, toujours relancé par la polysémie des signes et par le doute né de la subjectivité ou de biais méthodologiques, qui remettent en question l'adéquation de l'interprétation (comme activité, comme résultat) au réel... quand ce dernier n'est pas lui-même miné par des jeux spéculaires, à l'image de la maison chez Danielewski, dont l'existence même n'est pas certaine. Est-ce toutefois le plus important ? L'activité herméneutique des lecteurs, dans sa dimension collective, constitue peut-être une réponse à cette incertitude généralisée.

C'est avec des œuvres très contemporaines que s'achève le volume. Rapprochant *Nikolski* (2005) de Nicolas Dickner, qui croise les histoires de trois personnages sur une dizaine d'années, *Démolir Nisard* (2006) d'Éric Chevillard, qui joue de l'interprétation de textes littéraires et *Le Mal de Montano* (2002) d'Enrique Vila-Matas, où la réalité est décodée à travers des référents littéraires, René Audet (« Œuvres diffractées contemporaines et méandres de l'interprétation : du récit comme errance cognitive ») montre comment des interprétations peu orthodoxes voire ouvertement satiriques trouvent un écho d'ordre poétique avec la forme éclatée, « diffractée », des récits, où importent moins les résultats de l'activité herméneutique que cette activité même, le processus, en ce qu'il génère de la fiction.

[... p. 21-32 coupées]

Nicolas Correard (Université de Nantes, L'AMo, EA 4276)

Vincent Ferré (Université Paris Est, EA 4395 LIS, « Lettres, idées, savoirs »)

Anne Teulade (Université de Nantes, L'AMo, EA 4276 / IUF)